intertexto de rosa

HÉCTOR OLEA

OL2i
18637/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL



UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
T/UNICAMP
O12i
V. Ex.
TOMBO 18637
PROC. 261/93
C [ ] D [x]
PREÇO Cr$ 100.000,00
DATA 04/02/93
N.º CPD

CM-00045278-3

ao leitor

Felizmente, no nos debemos a una sola tradición,
podemos aspirar a todas.

(OBRAS, prólogo) /Borges

I.I PRECEDENTE: Tempo de empatia.

LABORAR,ELABORAR,COLABORAR, são ações da mais simples cadeia de uma tarefa-transformadora participante, na qual eu sempre vira o fazer poético como a mais criativa das traduções. Uma prática que exige senso histórico. Sem ele, a ótica e propósito dos enfoques que se seguem seriam inoperantes. E acentuo aqui, neste termo, obra e cooperação. Pois, como venho aprendendo desde menino mexicano, "o senso histórico é uma forma do amor, da simpatia universal".[I] Sendo assim, o presente trabalho encaixa-se nas coordenadas do que poderíamos chamar de praxis literária. A palavra "tese", empregada aqui por meras formalidades acadêmicas, deve ser, então, entendida no aspecto mais chão possível do seu sentido: uma pro-posta. Nas letras, a minha coexistência de poeta/tradutor é ponto de partida para tais considerações. Escolha de autor e texto, inclusive.

Veja-se nisto, um programático propósito de perfilar com ele a perspectiva-de-conjunto de um "lugar incomum",quanto às leituras feitas sobre João Guimarães Rosa e sua vasta produção. Dito este porme nor e, acima de tudo, voltado empaticamente para um texto seu, pouco conhecido, faço sentir a minha confiança, quase metonímica, em que o profundo mergulho num conto crítico[2], como ele os denominara, bem pode nos dar uma visão crítica, em totalidade, dos processos de composição acionados. Tudo o que um autor escreveu não é de igual importância para a obra; contudo, nossos parti pris ameaçam, amiúde presos em objetivos finitos, de se impor (em liberdade) às exigências da subjetividade infinita. PÁRAMO seria um parâmetro imprescindível desses que, assim, em sinédoque,talvez nos auxilia a tirar das conjeturas uma apreciação mais objetiva e, primordialmente, prática da sua escrita.

"Prelúdios à dialética" como observara Platão[3], estas amostras, protoplasmadas aqui com mais consciência do que ciência, propõem-se exercitar o leitor na visão-de-conjunto[4] de um texto que é poema e, portanto, tradução. O interesse destes "exercícios prévios"-analógicos se aceitarmos ser a poesia o eixo motriz para o estudo- não é só de ordem metodológica. Ele, também, habitua o discípulo, na disciplina rigorosa de Rosa, a se interrogar sobre as coisas do seu fazer e acontecer, de maneira concreta. Sem pecar por ingenuidade, porém, o genuíno exercício destes "paradigmas"[5] não diz, categoricamente, como se passa do múltiplo à unidade, mas o faz e, sobretudo, o faz ver.

Eu, "imitando" tais feitios e afazeres, passo a ser o discípulo vital que aqui se esforça por reunir as células enigmáticas, visando superar o múltiplo para me lançar, com muita reserva, naquela direção criptográfica onde há suspeita de unidade. Afinal, o sertão, que é do tamanho do mundo reduzido a uma página em branco, diz-me bem: "Cauteloso... Que não. Eu fosse ter cautela, pegava medo, mesmo só no começar. Coragem é matéria doutras praxes. Aí o crer nos impossíveis, só."[6] Obedeço, pois, o conselho, não para atingir uma fórmula/ /ção geral, sempre inexata em casos tão ricos como o roseano, mas, para sermos generosos com interpretações em leitura plural. Mais pontual, quiçá, se for oportuna a necessidade de uma tal sondagem e levantamento nos estudos roseanos, até hoje não proposta, e só se se tiver a modéstia pascaliana de "acreditarmos ser bem mais capazes de alcançar o centro das coisas, só, do que de abraçar a sua circunferência."[7] Ali, precisamente no lugar onde cobra forma essencial o aspecto das idéias; naquele mesmo local desorbitado pelo qual circula a circunstância do páramo, em solitário paradoxo textual se perguntando: há um centro de mim mesmo?

Fulcro axial desse projeto interpretativo e transculturador -um estudo capaz de agir e de agitar[8], e com esta palavra elimino qualquer vestígio especulativo com que nos possa seduzir a reflexão teórica- não só são os conteúdos das leituras inoculadas à escrita, porém, e de maneira privilegiada, a forma em que os dados materiais foram escritos. De fato, como acreditava Proust, o fundo das idéias é a aparência de um escritor e a forma a realidade.[9] Isto é, ninguém que conceba a literatura dialéticamente, e faça dela uma leitura em diacronia de acordo ao seu proceder incessante de textos-sobre-

-textos que a estratifica, sob nenhuma excusa, poderá estranhar esta Reunião Crítica de Distâncias/Semelhanças, imperceptíveis embora imperecedouras. Igualdades diferenciais ou oposições comuns, fazendo o jogo oximoresco, numa "proximidade" inédita de idéias, perceptível apesar do seu "distanciamento" lógico. Aquela significativa operação, propriamente semântica segundo Ricoeur[10], que é: perceber o semelhante no dessemelhante.

Textos de épocas e autores, os mais desencontrados possíveis, convergem, aqui, para levar a efeito, na praxis concreta de um poema coletivo, os fatos de uma leitura geral, às vezes generosa, às vezes comparada, de um tipo original de poesia que se encontra oculta nos terrenos de cultivo da própria História Literária. E quando friso o caráter prático de tudo isto, estou assumindo no fundo duas sentenças: uma, precisa, para a qual, "é colocando a obra no conjunto de evolução histórica, relacionando-a, assim, ao conjunto da vida social, que o pesquisador pode resgatar dela a significação objetiva, muitas vezes pouco consciente para o próprio criador"[11], E a outra, preciosa, onde tanto "a literatura existe através da linguagem e não apesar da linguagem", como o acesso a ela, enquanto prática, corresponde à trajetória de um caminho permeado de muita leitura.[12]

Assim, se alguma teoria redunda ou deriva desta interpretação do processo de composição de um texto, isso decorrerá de uma quase involuntária "contemplação", ativa e cotidiana, que examina a criação literária desde meu propósito pessoal de "despersonalização".[13] O que, invariavelmente, nos joga a todos juntos nesse dantiano vínculo comum, textual e literalmente tão humano, do "Trasumanar, significar per verba"[14] o grande poema do dia-a-dia universal. Ali, onde a obra me abre e o mundo se recobra.

Mas, voltando aos termos tese e teoria, que tanto têm de teatro, "ponho-em-cena", pois, para sua defesa, este mínimo argumento de Teoria Literária. Um exemplo prático, concreto, vale mais para a literatura, acredito eu, que todo o exercício (ia escrever exército) dominante de classes que, escudadas no tecnoleto auto-referente, esgrimem suas lutas no estilo retórico-conceitual da terminologia, nomenclatura e, sobretudo, da abstração. Prédication impertinente, disperso discurso de exórdio, prova e confirmação, que já Platão atacara no Fedro, "O livro mais belo de Platão!..." -segundo anota João Guimarães Rosa no seu exemplar, cujo texto o levara, sem dúvida, tendo

em mira sua opção escritural, a diferenciar e tomar partido entre Dialética e Retórica-[15].Desse modo, todos estes anos de poesia e tradução, impeliram-me a um certo conceito de teoria que, até hoje, me infunde respeito: àquele que eu considero a praxis equacionada, isto é, assimilada.

Agora, sendo teórica porque prática, esta intuição literária (a ser verificada),sabe,muito seriamente,a partir do seu pleno engajamento, da importância desmitificadora que opera, na ruptura formal do círculo vicioso, o corte com uma ponta de ironia. Opção natural que propicia,sic vos non vobis, a recuperação da função "intermediária" do crítico, como elo insuperável entre texto e leitor,reivindicação esta que revela a índole heurética de uma consciente pedagogia criativa na interpretação de textos. Atitude desalienante aprumada numa "aposta autêntica": aquela que nos permite,hoje,para frasear o pensamento de Pascal relativo ao bom "filosofar"[16]: "a verdadeira eloqüência zomba da eloqüência, a verdadeira moral, caçoa da moral", zombar da teoria, é verdadeiramente teorizar.

Vive-se, diria Rosa, "neste pragmático mundo da necessidade, em que o objetivo prevale o subjetivo."[17] De tal jeito que, indo-se no encalço de tantas pistas para o endereço ao qual me dirijo, sob firme suspeita de "unidade", há-de se conservar um passo vital,mantendo-se, a toda prova, o desejo inabalável da visão-de-conjunto. Com efeito,a categoria de Totalidade Dinâmica é exigência sine qua non para se esboçar o deslinde dessa unidade dialética entre valores e fatos, pensamento e ação, idéias e palavras,daquela parte da obra de Guimarães Rosa que almejo apurar. Tal exigência, porém, recorre à obrigatoriedade de uma "separação"(khoorís, para os meros fins da pesquisa) mas, ao mesmo tempo, implica em síntese do teórico e do prático, seja na matéria textual,seja no espírito do fazer. Há, pois, nesta tentativa de re-unir o que fora desmembrado, a interrelação entre os pólos complementares da razão e do coração. Um, efetivo; o outro, afetivo... É fato: "o coração tem suas razões, que a razão desconhece"[18] e, no seu estado natural de crisis,de decisões e julgamentos críticos, é uma "faculdade de síntese" ou,talvez,de re-união com o daimon de algum Deus Oculto o que, em rigor, não deixarei de manifestar. Afinal, vivo com o ouvido afinado na magna vice-voz da lição rosiana:"-porque enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é, o que o corpo a próprio é : coração bem batendo.[19]"

Sim. Pode-se admitir ou afirmar e até questionar ou rejeitar a real autoridade (autoria?) destes achados. Todavia, a causa e natureza das suas escuras origens, são tão historicamente conhecidas que tanto Rosa, o produtor deste argumento literário, como eu, seu mero co-produtor, ambos ficamos isentos dessa disputa de paternidades tão especulares quão espetaculares. Já dizia Sócrates, sábio porta-voz de pensamento platônico, que "traduzir poetas é, afinal, ser intérprete de intérpretes".[20] Assim sendo, só me resta assumir, em suma, a singela singenêse deste raciocínio -em altura longínqua profunda- que quer ver de cima o que a raridade da ave vê. O olho armado com a lenta lente da "precisão", da necessidade. Urgente e puro dever de ver-com-olhos-livres um trabalho magistral de palavras em liberdade sob palavra; humilde ministério do registro e re-tomada de certos temas sistemáticos na obra roseana. E não há dúvida:

> Manda-me Amor que cante docemente
> o que ele já em minh'alma tem impresso.[21]

I.2 ANTECEDENTES: Espaço de procura.

O TRADUZIR é uma prática e pesquisa interpretativa que vai além. E é esse passo à frente, o que o tradutor italiano de Rosa considera "um ato de amor, pois trata-se de se transferir por inteiro numa outra personalidade."[22] Na década passada, no posfácio à minha versão hispanoamericana do MACUNAIMA, e desenvolvendo uma idéia do poeta argentino Enrique Molina sobre a América ser um espelho que se inventa, fazia-se sentir a importância desse ato seletivo que se afasta de certas línguas prediletas da cultura ocidental, tendo em mira amorosa o resgate de elos perdidos. Para tal ação há um só postulado: crer ao criar.

Ao refletirmos sobre o nosso próprio reflexo, nós, os indocastelhanos, estamos ouvindo um eco familiar que reverbera, impreterível, nessa nossa metade invertida e complementar de amantes antípodas: o homo brasilicus. Mas, espreita sempre um perigo latente nestas latitudes; o de procurarmos o rosto e não acher nem rastro...

A partir daí, intérpretes dessa investigação, não nos resta mais do que "revelar e redimir tradições inapreciáveis para serem vistas por todos. Identificar uma utopia que nos é comum, numa linguagem plural que redescubra seu transplante."[23] A perspectiva de tempo-espaço trans/percorrido,aqui,nos permite acrescer um dado a mais.Pois, se invenção é encontro, encontramo-nos, as línguas luso-brasileira e hispanoamericana, não só nessa virtual vizinhança,debatendo-se no desespero da espectral inaptidão do reconhecimento mútuo. Separadas pela mesma realidade americana, concomitantemente também, estamos sendo espelhados no duplo fio de um desafio, já intuído por Guimarães Rosa: "Nada encontrava, a não ser o real; as coisas que vacilam: por utopiedade."[24] Eis, pois, o não-lugar temporário, propício para o nosso amor à América. Identidade especular a nossa.

Depois de eu ter coligido 20 textos roseanos, nestes últimos anos no Brasil, todos eles apresentando grande dificuldade de tradução criativa, e após introduzi-los ao leitor hispânico sob o nome do prefácio (MBOPOETA),minha dupla intuição de poeta/tradutor levou-me a um conjunto de achados sobre a escritura do autor mineiro.

Durante tais afazeres transcriativos, vim descobrir um texto significativo, no amálgama de signos da sua obra, do qual pouco ou nada se falara até hoje: PÁRAMO. Um desses críticos contos que, pelo simples fato de extrapolar o contexto brasileiro e se situar num outro país da América, remotamente nos Páramos de Sumapaz, era já do meu interesse. A importância, porém, ajusta-se noutros termos. Sem dúvida, um amante de simetrias como é o escritor-projetista Rosa, não podia se conformar para a confirmação da sua obra com um modelo unilateral, isolado, no bojo de seus esquemas de sistema binário.

João Guimarães Rosa não podia ter equacionado aquele impactante "pacto" fáustico da endemoninhada existência de Riobaldo no Grande Sertão: Veredas, sem arquitetar, também, noutra ação criptográfica e não-contingente, o meditado e cartesiano argumento "de Deus,que existe",fortalecido pela pascaliana "aposta" no haver-da-deidade. Dessa forma, PÁRAMO pode ser visto, não só como um contraponto do monólogo de um poeta-jagunço dos Gerais que pactua sua alma e calma, mas, como seu cabal e ineludível pólo complementar, que aposta desalmadamente. Muita coisa a ser entendida da proposta global no GSV, acredito com firmeza,bem pode ser respondida através deste estudo,de maneira hermenêutica,por via do reflexo-reflexão em frases

que percutem e repercutem ao longo do fazer roseano.

Tal como interpreta Benedito Nunes, na sua meta-arqueologia sobre o Foucault das palavras e das coisas, intuira eu uma ARQUILEITURA aplicável a PÁRAMO, como um arqueólogo que parte de traços materiais de uma cultura, para tentar "reconstruir uma forma de vida"[25] textual, à qual estes se integram. Vários anos depois de esquadrinhar nas próprias anotações de JGR, em marginália, leituras e livros da sua Biblioteca, é chegado agora o momento de me reciclar sobre as "ruinas circulares" de uma história da intuição pesquisada. Segundo indicaria Borges, grande mestre-mentor desta leitura toda: "El hijo que he engendrado me espera y no existirá si no voy".[26]

E fui. Eu e eu, como ensina Rosa. Até perscrutar os Círculos de Heidegger e ao ser feita cacos de vigências metafísicas, a pars destruens veio desenterrar o Outro; aquela "otredad" da que fala Antonio Machado, a qual revelou-se como única e autêntica pars aedificans desta contínua permuta de existências: o O. Ômicron, a Grande Cifra textual que, mesmo não existindo, persiste e subsiste no "osso duro de roer em que a razão deixa os dentes". Eu, altamente alterado por essas revelações teóricas, fui além dos limites estritos que cercam a aparência narrativa e procurei ver aquela pragmática aproximação a Almotásim: Deus Indivisível contra os deuses... Resultado: uma fictícia continuidade dos fenômenos da estória imediata eram contre-feituras de um consciente trabalho mediato, cuja infinita bricolagem de textos inoculava-se, essencial e sem substância narrável,[27] através do hábil subterfúgio da intertextualidade. Partes e artes, como as de vir achar o meu projeto. Mero mergulho de uma miragem no espelho, sempre crítico, da tradução como Poética; aí, onde minha prática de poeta se pergunta: Face a mim, eu?[28]

A corrente alternada dessa nossa outreidade, transita pela sua inflexão de Ser plurivalente e, nessa travessia polissêmica, manifesta algo revelador, encoberto e descobrindo-se sob o arco interrogante de um signo magno: -Ω- ; o subtítulo de PÁRAMO, que nos remete à visão de Patmos. Plena desolação. Nessa hora isolada seria oportuno agir como Martin Heidegger. Ele substituiu "o provar pelo mostrar, o conhecimento pela visão", na busca de un espaço "original" mais propício para a convivência com seu conceito de Ser e Tempo. Assim, tal estado, um estado tão deserto como o que clama na voz de PÁRAMO, passa a ser o pleno convite para o fazer da teoria-contemplativa numa

real e concreta visão de mundo-textual, pelo mais natural dos caminhos: a amostra. Aquele que,sem a preocupação do demonstrar (telling), expõe com desenvoltura seus descobrimentos (showing). Igual ao espectro reverberante da inteligência roseana, agindo e sempre se "religando" alegóricamente, quando traduz o Lá nas Campinas-nuvens como lugar não onde[29], no Aqui do páramo-de-espelhos. Estes, pouco a pouco, cada vez mais apocalípticos,porém re-integrados numa enorme tradição: a luz do livro como sistema de sombras.

O programático ostracismo roseano, que almejamos abrir por obra e arte do seu vezo no uso dos signos,é o leve reflexo crítico de uma reflexão maior: a Urweltanschauung textual, onde a única originalidade possível continua a ser de domínio exclusivo da Literatura.Ela não é mais do que uma farta coleção de heterogeneidades em sobreposição de textos-e-livros, dos quais a Bíblia faz figura por antonomásia, como a maior das Antologias Poéticas sobre um mesmo fato.. Desde cedo,no México, aprendera de O.Paz a compulsória necessidade de nos embrenhar, profunda e profusamente, nesse mundo onde cada texto é único, e simultâneamente é a tradução de um outro texto;"Integralmente, nenhum texto é original, porque mesmo a linguagem, na sua essência, é já uma tradução: primeiro, do mundo não verbal, e depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de um outro signo e de uma outra frase."[30] O resto é etcétera. Isto é,o espêlho tão cislúcido, sómente.

Dessa Ars Combinatória. incorporativa e depuradora que produz os parâmetros, genuinamente intrasferíveis,do que poderíamos chamar o "fazer roseano", julgo relevante, nos quadros deste projeto interpretativo, trazer à luz e até esclarecer o conjunto de revelações veladas. Quase sempre, elas nos introduzem a consideração de algum ocultamento a ser descoberto; de alguma Aléthaia além do Letes, o rio sem memória. Casualmente, a interpretação do texto que nos ocupa, cruza as caudalosas águas, endurecidas, de um outro rio de memória congelada, onde o pensamento de João Guimarães Rosa estagna seu Ser, signo ígneo, num Tempo deslembrado, detido.[31] Nessa ucronia total, as múltiplas ações se condensam, pela intuição do instante iluminador, no hermetismo infernal de PÁRAMO; circularidade comprimida num ponto,Cocito do cogito:um espêlho abaixo de zero.

E, friamente falando, o que estou propondo nesta frontal desmistificação regionalista que vai além de estórias e falas tecendo-se

nos "contos críticos" roseanos? Simplesmente, estou querendo perquirir quaisquer vestígios sedimentares a nos historicizar,por trás do véu alegórico de um falso narrar.[32] Deslumbrante pesquisa poética gerada do assombro no traduzir,em congruente congraçamento entre cores e formas. Para aqueles que vivemos na América,o desígnio cosmogônico das nossas civilizações solares foi favorável para vermos muito natural o fato dos neoplatônicos identificarem o sol ao Logos. A totalidade verbal apalavrada numa Lâmpada Mágica, entre a luz e a sombra da linguagem. Uma delas, achada talvez na Biblioteca Nacional de Babel, circunscrevia a mirada inefável de um planeta irreconhecível; aquele Tlön, mero reflexo terrestre da visão gnóstica no nosso Orbe Terceiro. Nessa Lâmpada Maravilhosa, diria Valle-Inclán, "cada grão revelou-se-me diverso, com uma outra promessa de semente,com grande dom de cor e forma"; Livro-Mundo que se espalha no páramo empíreo.[33]

Ali, nesse bibliontocreador mundo abominável de espelhos, onde todos os livros são o mesmo livro, é que Rosa nos conduz por ásperos caminhos textuais, para vir se despir das percepções (cronológica e topológica) que estejam aquém do tempo de escrever e do indefinitivo espaço do papel. Lhanura, páramo ou sertão, tudo é ermo espiritual, escritural portanto, para ser lido nas entrelinhas tortas do vazio que entranha as Idéias. Em PÁRAMO,a alma da Matéria Vertente peregrina à procura da eterna beleza como Iniciação Estética;mas, disse ele: é como na prisão de um espêlho.

Se,para se libertar, é preciso superarmos os lindes momentâneos do tempo e do espaço, de concreção para a abstração, do estático no estético, a alma escritural roseana nos convida a conviver sua real hipótese imaginária, numa Cidade Ideal: "En la cárcel de los Andes". É então que acode-me à lembrança,um dos infatigáveis pesquisadores desses livros de areia movediça, Jorge Luis Borges, quem me tranquilizou a respeito: "Acredito que nossa tradição é toda a cultura ocidental, e, acho, também, que temos o direito a essa tradição(...) não devemos temer e devemos pensar que nosso patrimônio é o universo."[34] Corrijo; o Universo (que outros chamam a Biblioteca).

"Leitor onívoro" que vivifica a lição de poética bachelardiana,[35] JGR, através de seus textos, suscita para nós, seus releitores,uma reação constante: a voracidade. Sim, esta nossa genuína circunstância de estarmos vendo o mundo desde a América,partindo de língua e civilização européias, talvez nos justifique... Nessa utopia comum,

onde conceber a Iberoamérica como um só país não deixa de ser o mais belo e abrangente dos provincianismos, há o privilégio de uma outra visada.Ela propicía, mesmo, uma visão mais lúcida de outras prisões, apaixonadas pelo auto-suficiente espelho cultural e lingüístico. Assim,sinto-me pois acompanhado dessa condição multitudinária,miscigenada e mestiça, herdada, intrinsecamente, dos nosssos cosmopolitismos: o literário e o quotidiano.É ela, por si mesma, o que permite iniciar este intrincado serviço de desbravamento do denso e exuberante território roseano,num exíguo espaço físico cuja natureza barroca parece se fechar, abafando-me à maneira do Aleph: a totalidade confundida num espêlho em que meus olhos soçobram.[36] Concluo. Daí, quiçá, tenha derivado o vir à luz deste simbólico fogo afogado que era para ficar oculto.Eis o pôr-a-descoberto desta tese. As realidades,diria eu com Rosa, não vigem,nem no começo do Alfa nem na chegada do Ômega, elas estão à disposição da gente é no meio do através, outra vez, da leitura.

I.3 TABULA GRATULATORIA.

E, voltando às suas raízes indoamericanas,esta tese nasceu,pois, anos atrás,num projeto de versão criativa para o castelhano.Naquela mostra significativa do autor brasileiro, o critério de seleção (orientado por Walnice Nogueira Galvão através de uma Bolsa de Aperfeiçoamento outorgada pela Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo: abril/8I-março/82) propunha-se, na escolha, os textos de JGR que oferecessem maiores problemas de linguagem. A conseqüência foi o já referido MBOPOETA.Uma coletânea incluíndo 5 textos (agora 20, em vias de ser publicada) na qual aparecem, entre outros, Meu Tio o Iauaretê Cara-de-Bronze e, desde logo, Páramo.

Com esse lastro,o estro dos escritos roseanos imprimiu-se na primazia da minha matéria vertente.A pesquise cresceu nos anos seguintes, sustentada esta por mim, até o dia que tive a oportunidade de me integrar ao curso de Teoria Literária,sob a coordenação do IEL/UNICAMP. Mais uma vez,viria ser a própria FAPESP o elemento catalizador desse anteprojeto; ciente que estas intuições revertessem nalguma contribui

ção inoculadora no meio literário do Brasil,a Fundação manteve até seu fim este estudo comparativo.O título do projeto proposto para a Bolsa de Mestrado I e II é, aliás, o subtítulo deste INTERTEXTO DE ROSA: "Reconstrução do Processo de Composição Empregado por João Guimarães Rosa, Visando, pela Interpretação de um Texto (PÁRAMO, Estas Estórias) Extrair da Pesquisa a Preponderância Nele do Fazer Poético sobre a Aleatória Montagem Narrativa". Assim, o motivo primordial destas linhas, é frisar não só meu reconhecimento à Instituição paulista; mas, também, sublinhar a importância dos órgãos de Cultura e Investigação, quando estes operam normalmente.

Evitando que isto caia numa infindável Tabula Gratulatoria, serei o mais conciso possível para mencionar, em destaque, a cinco pessoas sem as quais o argumento não teria atingido sua forma atual. Roberto Schwarz,orientador desta tese,e cujas idéias ajudaram a superar certas incertezas e/ou inexatidões; essencialmente no referente ao capítulo final, INTERTEXTURA, onde esboço algumas considerações propondo historicizar, via intertexto e paradoxo, o meta-cristianismo roseano. Ao crítico e amigo, meu apreço fraterno e respeito.

A segunda parte deste estudo, A LIÇÃO — que abrange o aspecto metodológico numa visão de conjunto genético, ligando o problema morfológico ao dialético- contou com o alento de gentes como Fernando Novaes e também Arley Moreno. A progressão paradoxal e contraditória de uma estrutura caótica (perfeitamente organizada), encontrou esse mínimo princípio coordenador na sua intuição sob o enfoque de L'Interprétation de Textes.Lembrando os meses de meus desarranjos de guerra intestina à procura da ordem roseana, retribuo-lhes com este agradecimento de "ran" cósmico.

As investigações dos assuntos acima descritos foram decorrentes, ambas, da generosidade do Instituto de Estudos Brasileiros/USP,casa que continua abrindo suas portas para me dar acesso às fontes nas que se abeberou este projeto: o Acervo-Espólio de João Guimarães Rosa. Na sua biblioteca acredito ter intuído dois rostos do Livro que de alguma forma compendia todos os outros:um,matéria vertente que cifra; outro, espírito convertido que decifra.Ali,confirmei:O ARQUIVO. Muralha. DÁ UM POEMA[37] via leitura, notas, riscos, bilhetes, projetos,estudos,cartas; biografemas. Vida escrita... Integro-me, pois, na energia das suas mensagens, e não sei, como Riobaldo, se este afetuoso argumento é o justo tributo: "Não sei. Ninguém ainda não

sabe. Só umas raríssimas pessoas -e só essas poucas veredas, veredazinhas."[38] Nessa trilha, onde sopra o silêncio central que vertebra os textos de JGR, fui guiado de olhos cegos por Maritália Causin, a bibliotecária, entre pilhas de livros não catalogados. Através de la meu grande agradecimento ao reputado Instituto se singulariza, também, na pródiga pessoa de Cecília de Lara, responsável pelo rico acervo roseano e grande promotora destas pesquisas *in loco*.

A cuidadosa transformação do fôlego infindável do meu discurso hispânico -assentado em sentenças quilométricas e em cujos parágrafos o baixo ventre é caixa de ressonâncias- neste certeiro retalho luso-brasileiro de frases enxutas, mínimas, deve-se ao empenho intelectual de um amigo, Albertinho Lyra, e de duas colegas, Maria Inês Leal e Flávia Om. Aquele labor labiríntico de co-pilotagem,tão copioso quão descaroçador e descongestionante que, a falta de nome melhor, designa-se como *copy-desk*.

À generosidade intelectual de Alexandre Eulálio e de Yara Frateschi, integrantes da banca examinadora, muito agradecido!

I.4 PRECURSORES: *Origens da originalidade*.

Segundo, e seguindo a risca, as palavras do Eclesiastes, sábio colecionador de sentenças bíblicas, para o qual vaidade e originalidade são sinônimas, é oportuno fazer notar, aqui, que o modelo resultante desta pesquisa -primordialmente no quarto capítulo que chamamos INTELECTURA- advém de variadas mas precisas fontes. Dentre elas, um *Commento* antiquíssimo,como aquele elaborado pelo conde Pico della Mirandola sobre uma "Cançona d'Amore" de Hieronimo Benivieni, segundo a mente e opinião dos platônicos. Nele, o polímata florentino esforça-se em penetrar, Medievo adentro, no sorriso adivinhatório do jogo alegórico das coisas divinas. Estas, como tais, é preciso sempre, "sotto enigmatici velamenti e poetica dissimulazione, coprire."[39] Eis a idéia do véu da alegoria que,desde Dante, veio encobrir a escondida verdade (*l'ascosa verità*) de toda uma doutrina poética que insinua um *Deus Absconditus*.

Entre nós, fique como parâmetro permissível para este estudo, o grande artesanato do fazer marioandradino,desvendado por M. Caval-

canti Proença no Roteiro de Macunaima. Há, nesta obra do Modernismo brasileiro, formalmente falando,certo parentesco com o texto de JGR que pretendo interpretar: "não é romance, nem um poema, nem uma epopeia." Antes a baralhada, seriada pelo autor "para efeito de unidade, com pequenos trechos de sua autoria,para tornar sensível a transição de um motivo a outro."[40] Fora do tempo e do espaço, pelo seu aspecto de figura de Gesta, a Gestalt do MACUNAÍMA, tanto como a de PÁRAMO, bem que se aproximam da epopéia medieval, enquanto fórmulas de Forma estruturada. Seus anti-personagens-heróis, teriam em comum, seja a sobre-humanidade, seja o intertexto maravilhoso.

Num contexto mais amplo de textos,não posso ignorar dois meticulosos estudos sobre um escritor que,-pese ao declarado por Guimarães Rosa respeito à "excessiva intencionalidade formal, muitíssimo de voulu que me repele"-[41] possui várias afinidades com o processo de composição que aqui se trata: James Joyce. Tal congenialidade, no fazer, aliás, foi ironicamente esboçada pelo próprio JGR:"(Cômico: muitos, para meu castigo, sentem repulsa assim, ao que eu escrevo...)". Por um lado, A Skeleton Key to Finnegans Wake de Joseph Campbell & Henry Morton Robinson, chave-mestra dos estudos joyceanos, cujos propósitos "de não elaborar nenhuma passagem ou grupo de imagens, mas sómente de indicar o próprio fundamento narrativo",[42] em certa medida se contrapõem ao nosso escopo. E, complementarmente, por outro lado, A Census of Finnegans Wake de Adaline Glasheen. Um babélico censo, descobrindo as persona históricas que subjazem e sobrevivem sob a terra inteira de adjetivos, advérbios, verbos, substantivamente acionados pelo escritor dublinense. Talvez, foi ele o que me induziu, com firmeza, fascinado nessa procura dos arquétipos joyceanos, a trilhar as veredas de verdade que ficam da releitura das entrelinhas roseanas. Afinal, o censo propõe um regresso ao desvio da linguagem (des)figurada,"de volta ao tropo, que escurece onde não é entendido ou parcialmente compreendido, até embotar a narrativa, rompendo o processo de leitura."[43] Nessa dificuldade,proposta para a participação do leitor, radica nossa identidade de pesquisas.

Prolegômenos, todos estes, que motivam uma revisão in loco, não do autor, mas da própria autoria. E, não há dúvida, o único elemento original,ao qual pode aspirar o estudo de um "conto crítico" roseano,é esse: a sua própria origem. Achável, ou insondável? Arcaica. É tão conhecida que, só assim, pode entrar em sintonia, homologia talvez, com o processo criador de uma autoria como a que, de forma criptográfica, nos ocupa.

I.5 O PROCEDER: O leitor, autor.

A poesia é a menos passiva das artes. Daí, o fato da poesia e suas explicações serem frontalmente incompatíveis. Esta desusada leitura do fazer roseano extravasa, porém, o seu respeito à autonomia poética, uma vez que ela se dá nos termos de uma argumentação literária crítica. Eis pois, neste estudo, a hora da passagem como mudança de intencionalidade: do poeta-tradutor ao intérprete de textos. O caráter ativo da poesia, de alguma maneira, esboça esse proceder no qual há uma autoria na leitura. Amiúde, também, a dialética mestre/discípulo se inverte. Nada melhor, então, do que pôr a mostra, agora, esse criativo processo. Antes de qualquer pressuposto teórico.

A necessária assimilação prático-espiritual do mundo textual de JGR faz-me lembrar, constantemente, aquela consideração do traduzir "como o modo mais aprofundado de ler".[44] Sim, por todos os ângulos possíveis, qualquer projeto em que surja a singularização da "coisa roseana", terá de perfazer, de modo inevitável, o roteiro de uma clara e declarada constante: uma Poética da Leitura como Tradução.[45] Eis aqui, resumido, o ponto de partida gerador deste estudo; uma opção aberta e pouco parcimoniosa pelo pormenor, onde haverá que se pesquisar até detetar o detalhe que arquitete o conjunto. Única veredazinha trilhável (pertinente na minha condição de forâneo), para vir compensar, com ela, o estatuto genérico, assaz superficial e pouco generoso, de certa "crítica pura" que se refere à "linguagem poética" que "paira" na prosa de Rosa, sem postular nenhuma análise ou interpretação objetiva e concreta, visando a obra roseana nesse fazer específico. Isto equivale a não querer ver a evidência impura de um leitor voraz, avulso e indiscriminado, em cujas preferências, indisfarçavelmente, três tópicos prevalecem: ocultismo, filosofia e poesia.[46] A nula bibliografia sobre o Rosa poeta, não me desmente.

A reprodução espiritual dessa realidade, leva-me a ampliar o que foi dito acima.. O propósito central, desta polêmica perspectiva de interpretação, seria pois o de enriquecer ao máximo. leituras respeitáveis, embora unilaterais e mitificadoras de João Guimarães Rosa, contista. Um intuito que segue, ironicamente, as palavras de Machado sobre "a incurável outreidade que padece o um". De fato, dois exemplos pinçados aqui, quatro ou cinco citações encadeadas de forma

mais ou menos oportuna ali, concentrando nelas essa realidade textual,tão complexa,que significa o processo de composição com que se estrutura a escrita roseana, parecem-me, além de ineficazes, absolutamente insuficientes. Para contrapor o peso morto de certos pareceres instituídos sobre o escritor brasileiro, houve necessidade de se exagerar na dosagem dos argumentos, tendo-se o cuidado de argüir no próprio local de produção de PÁRAMO. Os aspectos institucionais contrapõem-se à poesia;Eles Podem,eu não.Portanto,a "essencial heterogeneidade do ser" roseano, obriga-me a algumas preocupações e cuidados. Mais ainda, quando tal re-produção age no vinco de uma teoria da praxis, não só como "reflexo", mas como "projeção".

Projeção intuitiva, apriorística e como fora recebida nas primeiras leituras,de alguns elementos básicos do processo e interrelações do fazer roseano. Vínculos e partes a serem confirmados através da quinta divisão do estudo, ARQUILECTURA, que segue o censo minucioso. Todavia, cada um dos itens levantados, no particular e no geral, precisará de estudiosos roseanos das mais diversas áreas e especialidades,para um esperado prosseguimento dialético do que aqui se levanta, entre enigmas e imagens. Nesta Poética da Leitura que, à maneira borgesina,pretendo aplicar em PÁRAMO(onde conflui um vasto espectro da obra roseana),quero frisar o caráter altamente criativo e crítico que pode e deve assumir o leitor.Logo então,basta-me vivificá-lo. Assim, consigno a esperança,repito,em que meu trabalho,como mera tese de Mestrado, não precise ir além,pelo simples fato da sua INTELECTURA ter-se tornado bastante volumosa.

CARO LEITOR: o fato de pretender empregar, agora, a técnica engenhosa do centão medieval para estruturar com frases do Mestre Riobaldo esta robusta intuição, obedece à sobrecerteza dele apreendida: o magistério do universo textual, bem pode ser exercido nas laboriosas cócoras, matutas , de um poeta-jagunço.

Os anos inteiros de audiência privilegiada,"perspicante",desejando entender Rosa, os quais me aproximaram do professor Baldo, produziram, talvez sem eu perceber, o vigoroso crescimento de uma descomunal Poética. E ela, como é sabido, vive no próprio cadinho analógico da "efervescência de caos". Ali, nesse stagnum ignis, temperado nos infernais fogos de artifício verbal, de repente, vi-me conduzido até uma mínima luz, estranhifício de ilusionário, que o autor mineiro chamara "Elucidário". Com ele, o seu Fazedor traduzia, para os seus tradutores, a minuciosa substância por eles inquirida e que

se formava só do que JGR designou "matéria vertente".Assim,vendo que os veios desta materialidade, "pela poesia de sua extranha mixórdia",[47] conduzam a uma escura fonte inesgotável, esclareço tal visão via Pico:"a luz luzia nas trevas, e as treves não a compreendiam."

Mestre Baldo, quem só queria decifrar as coisas que são importantes, descobrira para mim o cúmulo de uma Revelação: os filões textuais, igual modo que a poesia dessa Grande Vereda,não são contínuos. Feito lembranças que se guardam em trechos diversos.O fio narrativo, fascinante fingidor roseano que é e não é no seu desnovelar-se a esmo,seria, assim, o "motivo unificador" (Grundgestalt) da sua insistência: "Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância".[48] Do outro lado, interessa a poetagem, onde toda lembrança não é mais do que a alquimia do verbo que depura as imagens. Estilhaços dos verdadeiros assuntos, meus e meus.

Desde então, processa-se na cabeça que é "esta minha quotidiana vida de poeta",[49] uma íntima preocupação por matizar,tematizar e sistematizar esta poesia/narrativa.Assim,essa corrente alternada instiga-me, do descomeço ao sem-fim, não ao seguimento, mas à consecução dos segmentos de sucessos e coisas que,de alguma forma culta-oculta, estão na mesma direção.

Porém, voltando às fontes originais da minha intuição roseana,antes das elaborações teórico-práticas que elas suscitaram e vice-versa, julgo necessário que o leitor partilhe do seu caos primevo. Um mundo textual sem-forma-aparente que, estratégicamente, ensaio esboçar aqui. na sua verdadeira forma e grandeza, da maneira como ele se plasmou no meu pasmo literário. E foi a quase imperceptível e sutil re-organização dessas desordens, o aviso que acionou meu alerta de leitor criativo. E, por que não o seu, -Hypocrite lecteur, - mon semblable, -mon frère!? Em todo caso,a criação, segundo o brama nismo, não foi senão lila, isto é, jogo. Assim, difícil nos será eludir o ludismo roseano que se fará sentir, como veremos depois, desde uma outra corrente alternada: a alusão.

A reprodução espiritual da realidade convertida em Produção Literária deixa pouca margem de equívocos, se se proceder de maneira criveda e cuidadosa: uma dialética do tipo reflexo/projeção do objeto a se interpretar. Como já foi dito no começo deste capítulo, o modelo paradigmático interessa como mera comparação exemplar. Eis a arte sendo o procedimento. Quando conhecimos posteriormente as aplicações

que foram feitas por JGR, não no contexto de um "conto", mas ao longo da obra, encadeamos as passagens que no final desta introdução formam paradigmas. Estes constelam, isolados entre si, um contexto textual definido, embora não definitivo. E teórico-literário se se quer, pois ele provém do meu professor Riobaldo.

O centro perceptível(o que não quer dizer real), deste projeto é condensável naquilo que Rosa chama o amor e seu milhão de significados.[50] Aquele amor cuja teoria contemplativa jaz no fundo da doutrina platônica e que não é possível perseguir, na sua verdade, se,como diz o filósofo, não seguirmos o único método que conduz a ela: a dialética.[51]

O amor, na sua noção de platônico,que abrange Platão, Santo Agostinho, Descartes, os místicos, a visão trágica etc.,e que sendo a matéria de discussão, seria preciso definí-lo.

O amor: intermediário entre deus e o homem.,[52]

interpreta JGR, na marginália que acompanha estas linhas grifadas por ele: "Deus não se mistura aos homens; mas, através do Amor, toda relação e conversa com ele, acordados ou dormidos, fica estabelecida". Assim, a perspectiva dialética da "visão trágica", como proposta por Lucien Goldman -analizando, sob o sugestivo título d'O Deus Oculto, os pensamentos de Pascal- , levou-me a intuir uma outra premissa, sempre implícita, que encerrasse uma "falsa consciência" nos termos de uma Revelação:- Ω -.Ali, onde a vivaz incerteza do hipotético (campo aberto às possibilidades do imaginário, segundo Rosa), ausculta o homem que oscila seu paradoxo até Deus mesmo;o que,dito nas palavras do professor Riobaldo,seria um silogismo: "A que nem não sei como tive o repente de isso dizer: -falso, verdadeiro, inventado..."[53]

Tema reincidente no fazer roseano, o amor (neo)platônico motivou, mais uma vez,a lembrança do Caos. Por ter sido anterior aos deuses e perfeito,este fora colocado no próprio seio anterior ao mundo.Orfeu,Trismegisto e Platão,assim o descrevem; chegando este último a supor a existência de Três Caos que se contrapõem:aos mundos de Deus, da alma do corpo universal e de todo esta máquina que temos sob os olhos.[54] Não duvido que, por momentos, este projeto reconstrutivo do fazer roseano avente mais de três caos.Foi o próprio JGR quem, sempre paradoxal, aconselhara: o amor não pode ser construidamente.[55]Assim estaria propondo um dantiano projeto de "intelletbo e amore"; de tal forma, que redijo tendo em mente o poeta floren-

tino,no seu profundo caminho até atingir a luz paradisíaca. E o lembro, acima de tudo, saindo já da efervescência infernal,quando este apostrofa-se AO LEITOR para não lhe perguntar "por quê não a (luz) escreve,pois qualquer fala seria pouco..."[56] Sim. Se, como acredito, toda literatura é comparada, o exemplo destes paradigmas roseanos deva servir, não só para vencer os obstáculos que enevoam PÁRAMO, mas também, para convencer-me, na minha pergunta de leitor inquieto, de que da ótica prática do escrever não é possível achar uma teoria que o fale e diga tanto.

Contudo, nesta montagem pseudo-aleatória,e crítica à distância pelo seu nítido teor teórico, as palavras do Mestre Baldo estabelecem, grosso modo, as coordenadas de uma dialética de materiais vertentes. Citações roseanas precisas que , sob o véu deste discurso-discípulo, vão e vêm à procura de um processo:intes,ientes e eúntes, como esboça um dos criptogramas do nosso texto escolhido.

Sem pretender,aqui, a discriminação "total" (crime que não cometerei) dos paradigmas -simples cotejos, leit-motive ou arqui-metáforas roseanas-, pois, as "intermináveis rotas" da sua dialética[57] são sempre um belo convite à digressão, citamo-las,assim, como um mero recurso sobre o discurso geral. Sabendo que o caminho da "verdade" é sempre um descaminho dialético[58], transito suas veredas para apenas escolher aqueles paradigmas que, hoje, me possibilitam a cabal interpretação do texto PÁRAMO. Nossa técnica finita nestes "exercícios prévios" prevê, no entanto, um trabalho quase infinito. Alguns enigmas básicos deste texto são os mistérios que grifo a seguir, pretendendo destacá-los, comparativamente, agora no contexto que remete ao livro medular da obra de JGR: Grande Sertão:Veredas.

Nestes núcleos estão balizados, com todas as criativas limitações do caso, alguns marcos e padrões do pensamento roseano. Os exemplos citados estão, aqui, ao nível da imagem, não da definição. "Deus está no detalhe", disse Rosa, e o preenchimento destes pormenores, sem dúvida, permitirá uma aproximação à totalidade da "coisa" roseana. Eis,com isto,o que JGR denominava "células temáticas".[59]

Para este conceito de começo como início sem preconceitos, aceite-se uma lição joyceana:"Deixemos as teorias ali e voltemos ao aqui do aqui. Agora ouça:"[60] Tal atitude,própria de quem não quer julgar um autor mas compreendê-lo, exige uma rigorosa disciplina intelectual. Exige que um intérprete se faça discípulo -ainda que provisóriamente- e discípulo fiel.[61]

LEITOR, O SENHOR PONHA ENREDO:[62]

EU, poeta-tradutor do que o valor destas palavras têm dentro, homem sobrevindo conforme o senhor, veja, com toda leitura e suma doutoração, me alembro: eu entrei no que imaginei. Foi.

E sei que o João Guima está contando errado, rosável. Pelos lados. E está desdizendo assim porque esse é seu jeito de descontar. E, em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa. Eh, viver é plural; para se poder reler a vida. E poê-se o problema: o quem pôs libreto e solfa? O compadre meu Quelemém, a queleléia do povo..? Aceitam-se teories. A prosável diguice. "Pois é, Baldo, um professor de mão-cheia você dava..." Ah, mas, então, do sobredentro de minhas idéias, -na ilusãozinha, assim, eu entrei dentro da minha liberdade. Não literalmente, mas no seu supra-senso. Cantavam cantarol... Tudo nesta vida é muito cantável. Doutor Cantuária Guimarães?

Trastempo que tentava ouvir e ver o que não havia.

Assim, me inventei neste gosto de especular idéia. Ah, se eu vou pelos altos, é só para ver as coisas sem continuação. Nuas de minhas. Num fazer o desemendo, e dar alma ao corpo do suceder: e seja o que for, o desprocesso. Tudo é e não é... Se sabe?

As palavras consagradas..? O puro lorotal. Tal. Ah, mas falo falso. Fiel como papel, o senhor me ouça. Bem, sou uma voz que continua; meus demaseios. Amém. Tudo me dado. O senhor mire e veja, o senhor: a pura verdade instantânea de um fato, a gente vai departir e ninguém crê. Acham que é um falso narrar. O senhor ache e não ache. O senhor ponha enredo. É, mesmo. Agora, o senhor exigindo, querendo, e está aqui que eu sirvo forte narração. Contar? A gente pensa e repensa, e rediz; então me ajuda... Amigo? É que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe. Sei? Eu em mim.

O meu. Ali, à hora, eu não sabia, mas já beirava a impermanência.

Agora, eu, eu sei como tudo é: as coisas que acontecem é porque já estavam ficadas prontas, noutro er... Eu sei lá. Se eu fosse filho de mais ação e menos idéia. O senhor crê minha narração? Assim, na taramelagem? Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas possoas -e só essas poucas verdes, verdezinhas. Soletrei tudo. A bem, como é que eu vou dar letral os dados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel, com grande debuxo. O senhor forme uma cruz, traceje:

Esta cidade é uma hipótese imaginária...

Isto é -digo- isto é. Não soubessem os começos e os finais... Um prazo de travessia. As palavras que eu falei ficam sendo sem dono. É. A ser. E o que era para ser, o que é para ser -são as palavras; o O. Que era assunto de valor para se compor em livro. O que muito lhe agradeço é sua fineza de atenção. O fim? Quem sei. Abrenunciei. sobre-falseado, como do que só em jornal e livro é que se lê, -falso, verdadeiro, inventado... (Ao mais se fazia uma ênfase, uma voz, e o que dizia não era seu; parecia repetir pensamentos lidos. Pobremente perseguia alguma poesia.)

Um livro,um passar de matérias. Suponho seja de poesias.

"Um livro, a ser certo, devia de se confeiçoar da parte de Deus, depor paz para todos." Boa.Invejo é a instrução que o senhor tem.Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço,mas a matéria vertente. Tornei a transdizer. Revirei o meu fraseado.São as palavras? Nonada! Poetagem. Arte que eu achei o meu projeto.A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Uns lembrares e substâncias, de a-propósito? O que ele queria botar na cabeça,duma vez,o que os livros dão e não. Companheiragem...Mas eu tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras:

"_____..."

A gente só sabe bem aquilo que não entende; deusdadamente.Ali.Ah, aí é que bate o ponto. O sério pontual é isto, e o senhor escute,me escute mais do que estou dizendo; e escute desarmado

E purifique em tanta alteza o esp'rito
Com olhos imortais,
Que faz que leia mais do que está escrito.

Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu sómente queria era -ficar sendo! O que é um falso imaginado. Não vendo estranha coisa de se ver.

É quando me esforço por reunir as células enigmáticas.

Entusiasmamento...Para que referir tudo no narrar,por menos e menor? Não sei contar direito. Certo. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemem; mas ele quer saber tudo diverso;ele quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa. Também, o que é que vale e o que é que não vale? Tudo. Tudo não é sina?

E tudo parecia para sempre, transmuito, atrás através.

Outra vez. Esta vida está cheia de ocultos caminhos. Se o senhor souber, sabe, não sabendo não me entenderá. Só o que eu quis,todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa -a inteira-

que foi a causa de tão longa história.
Se bem a declarei,
eu não a escrevo, d'alma a transladei.

Assim-assei, naquela influição. Ver o seguinte. Eu queria esses campos. O que vale são outras coisas. Assim,aquela outra -que o senhor disse: canção de Siruiz- só eu mesmo,meu silêncio, cantava. A ser: que entendia meu sentimento, mas só até uma parte -não entendia o depois-do-fim, o confrontante. O senhor... Me dê um silêncio: que isso não é falável. Acharam? E sei. Vim. Viemos. Somentemente.Menti. Num enorme num minuto. Donde desconfiei. Momental.

E -existe mesmo o tempo?

Horas. Bolas. Mas o sentido do tempo o senhor entende. Toleima. Por via disso mesmo resumo; não gloso. No fim o senhor me completa. Aí,mas o resto de dúvida: a inteira dúvida que me embaraçava real, em, a minha satisfação.Só isso.O senhor sabe,se desprocede: a ação escorregada e aflita, mas sem substância narrável. Ações? O que eu vi sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada... Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo. É. Anhânhãe. Arre e era. Fundos e mundos. Da vida sem idéia nem começo, esmaltes de um mosaico, do mundo -obra anônima? Quietei...Sim.
Construí de desconfiar.

Desocupado leitor:

Concluo: "Eu quase que nada sei.Mas desconfio de muita coisa."

E A DESCONFIANÇA foi, simples, o motivo unificador de dores-redondas-de-cabeça superadas, só depois de ter arranjado o fio e o pavio deste meio de travessia, onde molhei minhas fontes. As que ali ficam, edificantes, difíceis. Vai. E vem meu cotidiano amor ao trabalho construtivo, no habitat da obra e no canteiro do canto-paralelo, me falar do sim, sem sempres categóricos, da talvez destruição da estrutura narrativa, das quiçá instruções da estrita escritura poética; essa instrução do senhor,que dá rumo para se estudar dessas matérias... Texto que é contexto,tal qual. Palavras que são espelhos mágicos, talvez. Os versos, giros solares;hélio-tropos... Material vertente, que trasborda, jorra, esparze, traduz até virnos obstruir a estória para relembrar História. Até decantar o canto sólido; liquidar as favas da fábula. (Vide bula). Bulir com a fala; falaz. É. A lembrança que depura quimeras numa alquimia do verbo escarnecível no perfeito-infinito. Eis a ação, que é lição, onírica porque irônica: (I tell you no story). Smile! E ante tanto descaro, caro professor Riobaldo, estudei uma dúvida: eu só quero é me aproximar à outra-coisa, no depois-do-fim.

Contar o conto que o Rosa não conta.

N O T A S / AO LEITOR

I.I Precedente.

I) A frase, ouvida amiúde do meu pai, é do filósofo Antonio Caso (I883-I943), um dos integrantes do grupo El Ateneo de la Juventud ao lado de Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, etc. Palavras que muitos anos depois, viria eu confirmar com JGR: "Só o amor em linhas gerais infunde simpatia e sentido à história..." (Palhaço, in T,II5)

2) "Não sou um romancista; sou um contista de contos críticos (...) nos quais se unem ficção poética e realidade." Entrevista a Lorenz in FORTUNA CRÍTICA/GR,INL,Rio,I983;p.70.

3) O termo usado por Platão, transliterado, é prooíma. Cf. Rep. VII, 53I d 9.

4) A noção de "visão de mundo" visando a "estrutura de conjunto", foi sugerida por Lucien Goldman (Le Tout et les Parties in "Le Dieu Caché", NRF, Paris, I955; p.24).

5) O conceito platônico supera o "modelo" e propõe o exemplo e a comparação. Cf. Victor Goldschmidt: "Le Paradigme et la Dialectique Platonicienne", P.U.F., Paris, I947.

6) GSV, 339. (9ª Edição/ José Olympio, Rio, I972).

7) PASCAL, Blaise/ Pensées, frag. 72.

8) Na sua origem grega, kritikós é ativo, atarefado, capaz-de-agir.

9) Apud Jorge Luis Borges in "Una Evocación a un Retrato de Martínez Estrada".Reproduzido na Folha de S.Paulo,I3.ago.84.

I0) RICOEUR, Paul/ "La Métaphore Vive", Éditions du Seuil,Paris, I975. Cf. VI: Le Travail de la Ressemblance. Parecido que trabalha, alias, no pensamento de Adorno: "O amor é a faculdade que permite descobrir o semelhante no dessemelhante". ADORNO, T.W./"Mínima Moralia",Monte Ávila Ed.,Caracas,I975; p. 208).

II) GOLDMAN, op.cit.,p.I7.

I2) BORGES, Jorge Luis, Ambas, em recente Debate promovido pela Folha de S.Paulo e publicado depois, sob o título de "A Memória e a Busca de Identidade". Ibid.,ILUSTRADA, I4.ago.84.

I3) Entpersönlichung. Cf. FRIEDRICH, Hugo in "Estrutura da Lírica Moderna", Liv.Duas Cidades, São Paulo, I978; pp.36-8.

I4) La Divina Commedia (Par.,I,70).

I5) PLATON, Oeuvres de/ Trad. par E. Chambry. Libraire Garnier Frères, Paris, I922. Marginália roseana nas pp.262 e 200,respectivamente.

I6) PASCAL, Pensées, frag.,4. Apud Goldman,op.cit., L'Epistemologie. Sobre a "aposta" pascaliana, cf. Le Pari, cap. XV.

I7) Hipotrélico, in T,65. Um dos 4 textos à maneira de prefácio.

I8) PASCAL, Pensées, frag. 277: Le coeur a ses raisons que la raison ne connait point.

19) GSV, 108.

20) PLATÃO, Íon, 534 e.

21) CAMÕES, Elegia VII, começo.

I.2 Antecedentes.

22) BIZZARRI, Edoardo/"J.Guimarães Rosa Correspondência com seu tradutor italiano", T.A.Queirós Ed., São Paulo, 1981; p.7.

23) DE ANDRADE, Mário/ "Macunaíma", Versión hispanoamericana de Héctor Olea, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1977; p.241. Republicada in "Obras Escogidas de Mário de Andrade", nº 56 da coleção Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.

24) Lá, nas Campinas, T,85. Nossa utopia é, para JGR, estarmos "aptos-para-o-mundo": "A América Latina tornou-se no terreno artístico e literário, digamos em alemão, Weltfähig".(Lorenz,96).

25) NUNES, Benedito/ Arqueologia da Arqueologia in "O Dorso do Tigre", Editora Perspectiva, São Paulo, 1976; p.59.

26) BORGES, Jorge Luis/ Las Ruinas Circulares in "Ficciones", EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1976; p.54.

27) GSV, 106.

28) A frase relativa ao ego reflexivo que abre o parágrafo, é do GSV, 248. A que o fecha, de PÁRAMO p.189 ou nº 13 do estudo. Ambas, por sua vez, remetem ao apóstolo preferido de JGR, São Paulo (I,Cor.,XIII,12) num versículo belíssimo que especula sobre a totalidade e as partes, sobre o antes e depois, vendo-se per speculum in aenigmate. (Cf. BORGES/El Espejo de los Enigmas in "Otras Inquisiciones", EMECÉ, Bs.As., 1970; pp.171-5).

29) GSV, 76.

30) PAZ, Octávio/ Literatura y Literalidad in "El Signo y el Garabato", Ed. Joaquin Mortiz, Mexico DF, 1973; p.59.

31) GSV, 456.

32) GSV, 331.

33) VALLE-INCLÁN, Ramón/ La Lámpara Maravillosa (Ejercicios Espirituales) in "Obras Completas", Ed. Plenitud, Madrid, 1952 (2ª Edición); p.615. O fecho do parágrafo é de JGR (Dorandina, PE,137). Alias, se transferirmos as divinas palavras do escritor espanhol ao seu equivalente de pó interestelar sertanejo, podemos lembrar "as sementinhas que hibernam na poeira, esperando na poeira, em misteriosas incubações" (A Hora e a Vez de Augusto Matraga, SA,342).

34) BORGES, Jorge Luis/ El Escritor Argentino y la Tradición in "Discusión, EMECÉ, Buenos Aires, 1964; pp. 160 y 162.

35) O epíteto é de Alfredo Bosi. Lembra Bachelard:"Qui vît pour la poésie doit tout lire" (P.R.,Seúil,Paris,1974;p.23).

36) Todas as linhas grifadas que se referem a espêlho (com grafia antiga) são do PÁRAMO,p.188 ou nº 12 do estudo. Aquela do cárcere dos Andes é do mesmo texto, p.179 (3 para nós).

I.3 Tabula Gratulatoria.

37) A Caça à Lua, AP, 151.

38) GSV, 79.

I.4 Precursores.

39) MIRANDOLANO, Pico/ "Cançona d'Amore Composta per Hierenyme Benivieni Cittadino Fiorentino, Secondo la Mente e Opinione de' Platonici", in "De Hominis Dignitate Heptaplus de Ente et Uno", Vallecchi Editore, Firenze, 1942; p.581.

40) CAVALCANTI PROENÇA, M./ "Roteiro de Macunaima", Editora Civilização Brasileira, Rio, 1969; pp.10 e 11.

41) Carta a Mary Lou Daniel (Luso-Brazilian Center/ Madison, Wisconsin) in CORRESPONDÊNCIA (Rio/ 3.nov.,64) C-2 do arquivo organizado no Acervo-Espólio JGR, IEB/USP.

42) CAMPBELL Joseph & MORTON ROBINSON Henry/ "A Skeleton Key to Finnegans Wake/ Viking Press, New York, 1969; p. x.

43) GLASHEEN, Adaline/ "A Census to Finnegans Wake", Faber and Faber, London, 1956; p. xvii.

I.5 O Proceder.

44) É Salas Subirat, o tradutor castelhano do Ulysses joyceano, quem assim auto-define seu trabalho.

45) A idéia de uma Poética da Leitura, aplicada à maneira borgesina, é de RODRIGUEZ MONEGAL, Emir (Cf. El Lector como Escritor in "Borges: Hacia una Interpretacion". Ed.Guadarrama, Madrid, 1976; pp. 41-93. Existe versão brasileira in "Borges: Uma Poetica da Leitura", Ed.Perspectiva, São Paulo, 1980.

46) Ver prospecto do IEB/USP, no relativo à Coleção JGR.

47) BIZZARRI, op.cit.,p.24. Carta de 11.out.63.

48) Cf. GSV, pp.77-9.

49) PESSOA, Fernando/ O Guardador de Rebanhos, VIII (Ficções de Interlúdio) in "Obra Poetica", José Aguilar, Rio,1972; p.211.

50) Palhaço da Boca Verde, T, 115.

51) No Fedro, Platão expõe sua própria doutrina,a Teoria do Amor (onde a Beleza é subtítulo). É nesse diálogo que se postula o método dialético e o sistema das idéias.

52) PLATO/ Symposium in "Dialogues of Plato",Pocket Books, Inc., New York, 1951; p.207. Há, contudo, uma frase roseana que condensa magistralmente a dita doutrina platônica: porque amar não é verbo; é luz lembrada. (João Porém, T.,75). "Deus", "divino", "teologia", nao devem ser entendidos, aqui, no seu sentido cristão último; mas na sua origem, dentro das idéias do mundo grego. Assim, não pode-se qualificar de platônico, sob risco de grave simplificação, o conceito de Eros que certa construção erudita opõe ao Ágape cristão.

53) GSV, 192.

54) FICIN, Marsile/ "Commentaire sur le Banquet de Platon", Les Belles Lettres, Paris, 1956; Oratio Prima,III; p.139. Sobre os Caos (Cf. Timeu, 30 a.b.) Além do mais, Guimarães Rosa confessou para o seu tradutor italiano, referindo-se a Dão-Lalalão, que o "diabo" do livro surge "tentando arrancar de dois caos: um,externo, o sertão primitivo e mágico; o outro, eu, o seu Guimarães Rosa".(Carta de 19.nov.63. Op.cit.,p.55).

55) Se Eu Seria Personagem, T.,I39.

56) A terzina mostra Dante gelado e fraco, após o questionamento:

> Com'io devieni alor gelato e fioco
> nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo,
> però ch'ogne parlar sarebbe poco.
> (Inf.,XXXIV,22-4)

57) Apéranton oodón. Teeteto, I47 c 4.

58) Der Weg der Wahrheit ist Umweg, ou seja, o caminho da verdade é um rodeio.

59) "(...) sub-para-citações (?!?):isto é,só células temáticas, gotas de essência, esparzidas aqui e ali, como tempero, as 'fórmulas' ultra-suscintas." Cf. BIZZARRI,op.cit.,p.55.

60) JOYCE, James/ "Finnegans Wake", The Viking Press, New York, I972 (I3th edit.); p.76. Está-se na hora, diz ele, de um real gode ou código-de-gozo; assim, "Let us leave theories there and return to here's here. Now hear:"

6I) Tais recomendações são do professor Oswaldo Porchat Pereira, no seu prefácio à tradução d'A Religião de Platão de Victor Goldschmidt, Dif. Européia do Livro, São Paulo, I963; p.7.

Leitor, o senhor ponha enredo.

62) Grande Sertão:Veredas (GSV); Tutaméia (T).
GSV, II6/ 79/ I4/ I4/ 97/ 355//.
GSV, 77/ 248/ 77/ 296/ II2/ 77/ I4/ T,I40/ T,I40/ T,I39/T,I39/
GSV, I52/ 2I4/ T,I39/ GSV, 284/ 89/ 355/ 97/ 35I/ T,4/ GSV,I26/
GSV, 368/ I29//.

Trastempo... (2I.23-5).
GSV, II/ 77/ 57/ I3/ 77/ 79/ -/ I2/ I2//.
GSV, I98/ I98/ -/ I42/ 79/ I90/ 34/ 33I/ I2/ 234/ I75/ 79/
GSV, 256/ 79/ -/ 28I//.

O meu. Ali... (4.35-7).
GSV, 33I/ -/ I42/ 443/ I98/ 79/ 423/ 4I4//.

Esta cidade... (3.20).
GSV, 367/ 53/ 429/ -/ 39/ 387/ 67/ 79/ 67/ I27/ I08/ I92/
Buriti,(Noites do Sertão) NS, I27//.

Um livro... (9.I5-7).
T, I97/ -/ GSV, 79/ 36I/ I49/ 380/ 38I/ 39I/ 39I/ I00/ I03/3I7//.

" ..." (22.22).
GSV, 286/ 286/ 3I8/ 3I8/ 3I8/ 86/ Camões,Ode VI/ 3I8/3I9/3I8//.

É quando... (I3.I5).
GSV, 360/ I08/ I52/ -/ I52/ II2/ I56//.

E tudo... (6.45-6).
-/ GSV, II9/ 366/ Camões,Elegia VII/ GSV, I78/ 338/ 77/ 4I2/
GSV, 256/ 449/ 3I9/ I65/ I65/ I66/ -/ 420/ 448/ 446//.

E -existe... (I6.28).
-/ GSV, 86/ 435/ I8I/ 389/ I8I/ -/ I06/ I37/ I92/ -/ 257/ -/
T, I4I/ GSV, I58/ -/ I07//.

Note: As frases localizadas pelo hífem, indicam a minha mínima participação de mero orquestrador de renovado discurso. Os nºs entre-parênteses remetem à INTELECTURA.

Desocupado leitor:

GSV, I5/ I78 e I79, respectivamente.

JOYCE, FW,55. "(Conto nenhum conto). Sorri!". Aliás, o próprio João Guimarães Rosa sabia que o famoso assunto d' A LIÇÃO é: "Tese para alto rir" (Famigerado, PE,I3).

§

a lição

Como se encurta e como ao fim caminha
Esta minha breve e vão discurso humano!

(Soneto, XXV)

Assi se desafiam estes rudos
Poetas, nos officios discrepantes,
Nos engenhos, porém, sutis e agudos.

(Écloga, IV) /Camões

Poètes, soyez obscurs!

(Fusées, "Les Fleurs du Mal") /Baudelaire

II.I INDÍCIOS PARA UMA INTERPRETAÇÃO GENÉTICO-DIALÉTICA.

II.I.I "Sinal divino" e omissão, o freio. "O método moveria Deus", a discussão.

AO BOM LEITOR UMA ENTRELINHA BASTA. João Guimarães Rosa construiu de desconfiar e, como já disse, a desconfiança motivou esta procura. O amálgama de conceitos roseanos, "de justaposição de influências tão diversas"[1] de leituras, esboça um processo de composição tão elaborado que dificilmente teria validade aplicável a um só texto, isolando-o do panorama abrangente da obra. Tal proceder, que valerianamente proporciona uma idéia mais nobre da linguagem, veio sendo evidenciado pelo próprio autor, quando, referindo aquele toque intertextual do seu fazer, Rosa frisou o fato de só no Dão-Lalalão ter-se valido dele.[2] Com esse antecedente, a pesquisa (conhecendo via tradução o desenrolar deste recurso noutros escritos) partiu do "dado concreto" de pôr em dúvida a exclusividade particular do depoimento roseano. Além do mais, o receio acentuou-se, de maneira privilegiada, logo após eu ter transposto o limiar das primeiras leituras, entre frustração e desafio, penetrando assim, aos poucos, nas instigadoras luzes de um obscuro texto revelador: PÁRAMO.

A primeira vista, o conjunto verbal arquitetado parece aleatório de tão desregulado; mas, ao passo das leituras sobrepostas, tudo parece meticulosamente calculado por um espírito analógico que relaciona pormenores às idéias mais gerais. Assim, mui vagamente, os dispersos elementos, à medida que se reúnem, começam a equacionar grosso modo um latente sistema poético-filosófico.

Estamos de acordo em que JGR não entrega "o mapa da mina"; porém, ele deixou numerosos indícios e pistas, tantos, que impedem adiar ou

esquecer o problema primordial: "O legítimo -o livro que aprende as palavras..."[3] Sim, essa sua marca registrada, impreterivelmente, "leva a crer que os livros de G.Rosa suscitem mais tentativas de decifração que os de qualquer outro escritor brasileiro",[4] consideração que partilhamos com Paulo Rónai. Nesses termos, contudo, mesmo sabendo que "seria ilusório pretender a uma compreensão integral de uma página de Rosa", como a seguir coloca, acredito valer a pena a existencial tentativa que, sob o conceito sartreano do échec, suportará um duplo sentido e gume, quer como o lúdico xadrez astral dos seus signos, quer como desastradas ruínas da história do prazer de um texto: PÁRAMO. Assim, este apaixonado estudo teve em consideração não só aquela idéia roseana de livro segurando o conhecimento das suas palavras; mas, mais ainda, acreditando no tom professoral de Riobaldo, teve consciência da utilidade desses fracassos que amadurecem os saberes mais habilidosos para, com eles, fundamentar toda e qualquer mestria: "Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende".[5]

E o aprendizado foi plural, plutônico, de riqueza infernal, como só a lo buon maestro[6] Rosa caberia...Seja como modelo délfico de leituras futuras (paradigmáticas para o meu próprio fazer), seja como metodologia da composição seguindo e "segundo o caminho" da arte como priom ou procedimento para organizar a desordem; ele deu-se também como substrato de poesia substantiva, onde o interstício é o espaço fundamental da estrutura descontínua, em que cada um desses seus póros nos propõe uma aporia, feito aquela re-velação cuja única verdade é escritural. Enfim, um amplo espectro de aprendizados, sob o desígnio dos signos roseanos, onde o escritor é o diálogo interior duma dialética que oscila entre o ocultar re-velando e o des-cobrir, recobrando.

Como insinuado antes, o nosso roteiro de leitura roseana coloca abertamente em destaque, aquele amor-teórico ou deus conuitivo da doutrina platônica, cujo método privilegiado de acesso é a dialética.[7] Lendo os Diálogos, topei com o discurso onde a fecundidade argumental enche Fedro de admiração e Sócrates louva a elegância expressiva. Porém, este critica a ordem; pois, no caso, daria na mesma iniciar pelo fim ou pelo começo e, sem temer comparações com Lísias, trata do tema: "Em princípio (Platão) definirá o amor, pois, diz ele, toda discussão bem conduzida deve partir de uma definição exata. Somos governados por dois princípios: o desejo instintivo do prazer e o gosto

refletido do bem". O trecho inteiro, grifado por JGR, leva-o também a marginália lapidar: DEFINIR PARA DISCUTIR.[8]

Ambos os princípios platônicos, de alguma maneira, podem ser relacionados à organização de mitos e símbolos arquetípicos em literatura, preceitos nos quais Northrop Frye reconhece, com prioridade, "o mito não deslocado".[9] Nele, Deuses e Demônios tomam a forma de mundos contrastantes e de total identidade metafórica; um deles, "desejável", o outro, "indesejável".

Naquele texto de Platão que mencionamos, JGR deixa outros sinais sobre as suas preocupações derivadas do método dialético. A marginália roseana INTUIÇÃO,[10] viria balizar o "sinal divino" que deixa Sócrates estarrecido, imóvel, no momento de tomar qualquer resolução. Sinal que produz, platonicamente, toda espécie de delírios: a arte augural, os ritos expiatórios, a poesia e, o mais divino de todos, o amor. No texto, ao lado das assinaladas palavras socráticas, JGR escreve com a sua letra miúda: M%= freneador.[11] Quer dizer, haveria um alarme que acorda a intuição delirante de toda uma ética-estética, através do qual o "daimon socrático não intervém para lhe ditar decisões, mas, simplesmente, para lhe impedir de tomar as más".[12]

Acontece que Rosa, ao longo dos vestígios de vasta leitura, penetrou todo tipo de infernos filosóficos, na procura expiatória e augural do amor poético. Nessa detida "busca", os horizontes do tema não consentem em entregar-se aos meros lindes da fala. Anotando à margem da sua Commedia, Rosa aprendeu de Dante aquilo que seriam as "omissões exigidas pelo 'freio da arte'."[13] Pois, como sugere essa terzina do Inferno, o poeta, obediente ao fren dell'arte, não pode dizer tudo o que tem presenciado ou feito na sua viagem (iniciática). Também, como Dante, o escritor brasileiro "intui" qual a maneira (um método, afinal) mais ampla de serem aceitos esses "sinais divinos": a omissão, sob firme freio. Omissão sim, mas como concebida pelo poeta florentino, isto é, para "falar(de)coisas cujo calar é belo"; endecassílabo infernal traduzido por JGR, à margem, como: "coisas que se devem omitir como depuração da poesia".[14] Elusão dura e serena - la bella scola (a metodologia) di quel segnor del'altissimo canto (o sinal divino) - a qual estudaria o ordenamento dessas coisas inefáveis que afastam a Literatura de ser mera atividade sincrética, para assumir uma configuração propriamente estética e voltada sobre si mesma.

O crítico Antônio Cândido assim o entendera quando, nos anos '50,

definia a geração roseana,pelo interesse em destacar uma literatura universalmente válida. Ao transformar a dialética entre localismo e cosmopolitismo (ritmo estético) numa outra leitura rítmica, a histó rico-social, diz ele, "talvez pudessemos defini-la como Literatura de Incorporação que vai se transformando em Literatura de Depuração" Essa notável previsão dialética de Cândido[15] nos permite,já,traçar um primeiro esboço de Poética roseana enquanto necessária elusão.Al go assim como vazar o conteúdo das falhas naturais da linguagem; ou como passar em claro as profundezas da escuridão roseana, deixando no tinteiro os esclarecimentos; ou demorar-se nos "buracos negros" do silêncio escrito até rastrear o ar extenuado e raro da lacuna verbal; enfim, algo como esgotar o aperfeiçoamento do inacabado e, assim, se abstrair das realidades para depurar a descontinuidade em andamento, em des-construção e processo doutra realidade ou viagem de purificação.

Ambíguo, esse divino "demônio que nos recebeu em partilha", segundo Plotino,[16] bem pode auxiliar-nos na penetração desses mundos ro seanos, confrontantes embora de plena identificação, que percorrem sua obra. O mestre neoplatônico equaciona uma teoria da alma; dela, nosso demo faz parte. É preciso que o homem, num desejo ascensional, perceba que os princípios mais elevados "são inamovíveis" e se encontram na total "indeterminação"(aoristía). Fujindo, lá em cima, a alma pode se converter "em ser inteligente,num Deus".[17] Mas,qual é o daimon a levar-nos lá?, pergunta-se Plotino. Precisamente um que es tá aqui, embaixo, agindo de forma tal que,"se a nossa faculdade ati va é a sensibilidade, nosso demônio é um princípio razoável".[18] Nos termos heurísticos do pensamento neoplatônico, tal sensibilidade é o caráter "estético" de uma ética que postula o demônio como "lo gos".[19]

O corpo do mundo está ligado à alma do universo e tem uma única escolha:"fugir".Afastar-se o mais possível do ininteligível, das po tências puramente sensitivas (das imagens ou "ídolos estéticos"[20]), pois, a escolha aqui na terra, segundo o platonismo, significa, em essência, "vontade ou disposição da alma no seu conjunto e na sua totalidade".[21] Isto é, escolha é logos; uma razoável fuga. Ao ser selecionada a característica da alma (entre uma sensibilidade superior ou as imagens meramente sensíveis),"não se muda mais de demônio", escreve Plotino.[22] Platão concebe o homem com todas suas propriedades e vida subordinadas ao daimon.Esses regulamentos inferiores, de al-

guma maneira, sugerem um ordenamento da conduta. Um método, pois Platão fala em "fados" e depois em "modelos de vida",[23] tanto como paradigmas vitais, quanto como "azares da escolha". De fato, o demo aqui só cumpre o que o indivíduo escolheu: um conjunto, uma totalidade.

E, como Dante, Rosa escolheu aquela sensibilidade superior à qual somos (tele)guiados por um outro daimon superior, e por mais outros, até atingir o mais alto: traduzido na forma de poema. Os poetas Homero, Horácio, Lucano, o próprio manudutor Virgílio, para os homens da época de Dante, eram sábios. É entre eles que o poeta florentino percebe aquelas coisas cuja omissão é uma beleza. Inevitavelmente, a conclusão de Plotino nos conduz a assumir (como numa irmandade de poetas) a ampla identidade desses mundos antegônicos e arquetípicos. Segundo ele, nessa partilha paradoxal: "O sábio age pela melhor parte de si mesmo; não seria sábio se houvesse um demônio colaborando na sua ação; nele, é a inteligência fator ativo. Dessa forma, ou bem o sábio é, nele mesmo, um demônio, ou bem age seguindo um demônio, e esse demônio, para ele, é Deus".[24]

Em nós, neoplatonicamente, as potencias da Alma Universal seriam um mero "conduto" ou processo: "Seu demônio é como uma barcaça sobre a qual abordamos neste mundo".[25] Elas seriam, por conseguinte, travessia. Um simples método para tentar definir o "destino indefinitivo" (4.41) de uma obra-em-marcha? Ou, talvez, uma teoria para nos explicar "o despropositivo, a hipótese mais eficaz"[26] do conto crítico? Quiçá uma oportuna praxis por discutir para "que a única realidade seja o inacreditável"[27]? Respostas possíveis vêm por si sós.

Logos; a travessia feito fuga que vira escolha...Algo semelhante a um esquema mínimo que tivesse em vista definir um sistema ético-estético, para explicar como ele faz da felicidade (eudaimonia) o legítimo legível do "prazer do texto" e assim discutir o supremo fim da vida humana: o diálogo. Eis a íntima ligação entre a escrita do corpo do mundo e a leitura da alma do universo: fuga e elusão, travessia e necessidade, escolha e freio.

A matéria em discussão é objeto controvertido - vertente tratando-se de Rosa. Optarei, pois, sempre, pela definição a ser discutida. Mesmo querendo penetrar na arte do seu raciocínio para a composição de textos, poupamos qualquer esforço categórico ou conclusivo, sabendo, por constantes declarações dele, que o projeto dialógico que os perpassa é resistível, destrutível e duma etérea energia vulnerável à

lógica. Portanto, mesmo correndo o risco de polemizar, esta disserta ção preocupa-se em seguir no encalço de avulsos indícios. Procurará escavar, fazer garimpo literário de observações para perlustrar os termos da definição, embora só como método progressivo para uma a- profundada e fundada discussão. O modelo é roseano. Logo, aparente- mente válido para um estudo do seu fazer. O comentário e a entreli- nha, em oposição à definição precisa, são os argumentos literários que o próprio JGR propunha aos seus tradutores, na forma e grandeza, nunca científica, de um singelo ELUCIDÁRIO.[28]

Mais nada... Porém, é demais. O autor brasileiro, cada vez que pô de, foi enfático a respeito de um projeto de escritura: "É uma coisa misteriosa que não podemos racionalizar. É o 'Thabor do Boi? Sua te- ophania?"[29] Para entendermos o alcance real destas estranhas frases, num dado momento de emoção, JGR felicita ao seu tradutor italiano, depois de ter recebido a edição de "Corpo di Ballo" pois, ao seu ver, Bizzarri "entrou em todas as células do livro".[30] Assim, sendo da nos- sa competência, neste estudo haverá um propósito determinante. E, nos termos de PÁRAMO, este responderia dialogando com o próprio Rosa: com nele, só, "me esforço por reunir as células enigmáticas" (I3.I5)[31]. Simplesmente.

Ao escavar, em profundidade, nas sábias contradições dessas tradi ções de pensamento, nas suas leituras de Platão e Plotino que tanto o nutriram, JGR seguia de perto, sublinhando-a, a proposta metodológi ca dessa doutrina filosófica (altamente poética), para a qual não-há- -dialética-sem-diálogo, sem discussão.[32] Exemplo desses cuidados de lei tura, que o esclareciam a respeito do método dialético, seria o destas linhas grifadas por Rosa: "Nos Diálogos, Platão emprega o método dia lético -a investigação de conceitos via pergunta e resposta-, o qual tem sido o modo de acesso caraterístico de Sócrates".[33]

Esse "modo de acesso" à coisa misteriosa ("a vela do diabo" diria ele) obedece a uma mecânica infernal, de Porta Estreita e, ao mesmo tempo, Divina: de páramo empíreo. O seu movimento é o que aqui nos o- cupa. Afinal, como Rosa escreve: "O método moveria Deus".[34] Deus, isto é, o diabo do poeta.

II.I.2 Kalokagathía: uma dialética ético-estética. "A Prudência no Ser".

Na maior parte das entrevistas que deu, JGR confessou não ter "uma opinião muito favorável sobre a crítica"(...)"Não é possível dialogar com pessoas que manifestam por escrito a sua incompetência, pois lhes falta a condição básica para o diálogo: o respeito mútuo", desabafa o escritor brasileiro para Günther Lorenz.[35] E continua: "um crítico que não tem o desejo nem a capacidade de completar junto com o autor um determinado livro, que não quer ser intérprete ou intermediário (...) deveria se abster da crítica (...) além do mais, poucos deles têm algo a ver com a literatura". "A CRITICA LITERÁRIA, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra".[36]

Com todos esses antecedentes, qualquer intérprete roseano precisa recorrer àquele álibi que se conhece como "prudencia de ser".Ou seja, pela sua função intrínsecamente crítica, a uma distância respeitosa que pode ser até respeitável. O pedido de Rosa é claro. Completar para complementar, em igualdade de criatividade, o caráter "inacabado" destas obras abertas. Teoria Literária sim, mas só com o devido acento no aspecto primordial do literário. O crítico imaginado por JGR não é somente um leitor, mas a testemunha de um leitor. Em base a tais parâmetros, o "diálogo" proposto pelo Autor de PÁRAMO é uma operação crítica capital: contempla o leitor ler. Retome-se uma idéia anterior e entendamos com ela como, para o ensino das "sutilezas da lógica" (levada até o abuso obsessivo pelos estóicos),a Dialética platônica foi sempre inapreensível. Para esses "exercícios escolares",o método do diálogo platônico era vago e insuficiente. Numa palavra, inacabado.

Quando Plotino escreve no perímetro de um tratado sobre o método de Platão, descreve primeiro os passos da educação científica,[37] para chegar depois na dialética;esta traçando uma "viagem através dos inteligíveis"e tendo por objeto o ser e não o discurso.[38]Para Plotino,a dialética não só tem como objeto o Bem (como em Platão), mas,também, o que não é Bem. Segundo o mestre neo-platônico,uma dialética,oscilando entre o eterno e o não-eterno, procederia sempre sobre "a totalidade" e não sobre a opinião.[39]"É ela que detém nossa errância através das coisas sensíveis, fixando-se no inteligível e,lá, ela limita sua atividade". Dessa forma, Plotino considera a dialética como indispensável para realizar e afirmar a virtude, isto é,a bela verdade. Em PÁRAMO, JGR "procurava o inteligível daquela situação" (22.3).

No momento em que esse método aplica seu conceito de "verdade" a um virtuoso, "o Homem, onde o germe do Bem entrou nele" -e tal virtude só fica ao alcance de artistas (poetas, músicos e até amantes)- estamos, com efeito, perante uma conduta metodológica ético-estética, uma vez que dito homem de aptidões "deve aprender que as coisas (belas) que lhe transportam felicidade (eudaimonia) são seres inteligíveis".[40]

A marcha dialética é incerta, necessita um guia. Para tanto, esse "homem" liberto das "coisas sensíveis" terá que se habituar à noção dos seres incorporais. Ora como "virtuoso", ora como amigo do saber (philomathées); "depois, segundo as ciências, será preciso lhe ensinar os argumentos da dialética e fazer dele um dialético", conclui o grande discípulo da doutrina platônica.[41]

Com tais antecedentes, seria oportuno salientar aqui, aquela dupla singularidade na qual mergulha um dos princípios mais interessantes da filosofia de Platão e de todo o pensamento grego. Ou seja, a dialética da "identificação do Belo e do Bem: kalokagathós (belo-e-bom)". Uma identidade não só com um sentido filosófico mas, também, concreto; "ética e estética unindo-se para atingir o ideal que, com maior capacidade, exalta o homem para se elever".[42]

Ao longo do seu estudo sobre o método, Plotino se pergunta insistentemente: "Qual a dialética que é preciso ensinar ao músico e, também, ao amante? (...) Qual a arte (tékhnée), qual o método (méthodos), qual a prática (epitédeusis) que nos conduzem onde é preciso ir?"[43] Lembrando aquela prudencia de ser, necessária para o respeitoso diálogo incessante a se travar entre autor e intérprete, pode-se entender aqui o porquê da Dialética, segundo a versão neoplatônica; ser o mais puro da inteligência e da prudência. Para Plotino, esse método relaciona-se "ao ser e à realidade mais preciosa, a saber, a prudência no ser, assim como a inteligência o faz com aquilo que está além do ser".[44] É pois, esta, uma ontologia prática e técnica.

Concomitantemente com o nosso encontro das leituras roseanas, e procurando ao máximo manter à distância o conjunto de "receitas dialéticas", depois de muita coincidência, foi impossível deixar de perceber alguns desses elementos suspeitos entretecendo-se no ritmo alternado do fazer roseano. Assim, detectamos nele, ascensão e queda, um e múltiplo, dicotomia, hipótese, e muitos termos mais que parecem definir bem o método dialético. E, mais ainda, um certo conceito de "verdade"; isto é, de virtude e de belo.

II.I.3 Credo e Poética: origem da verdade ou verdade da origem. A arte de nomear, qual a natureza dessa "verdade"?

Para nos introduzir nestas disposições naturais,[45] supondo que elas englobassem a metodologia de composição aplicada ao sistema escritural de João Guimarães Rosa, seria preciso, quanto antes, compreender duas coisas; ora o seu conceito de "verdade" ético-estética, ora o seu engajamento pela palavra. Quer dizer, "o credo pelo qual João Guimarães Rosa escreve", segundo depoimento a Lorenz naquela célebre entrevista de 1965, em Gênova. Na resposta, o autor brasileiro foi taxativo: "Meu credo é simples, mas quero ressaltar que credo e poética são uma mesma coisa! O homem-escritor está face a face com o infinito (dos mundos pessoal e externo) e é responsável perante o homem e perante si mesmo"(...) "Outras regras que não sejam este credo, esta poética e este compromisso, não as reconheço, não existem para mim".[46]

Assim, ao perquirirmo-nos sobre uma interpretação genético-dialética desse sistema roseano, em primeiro lugar, teria que se discernir entre verdade da origem e a origem da "verdade". No caso dele, o problema da totàl identidade entre universos opostos, porém complementares, passa a ser fundamental para se equacionar (talvez equalizar), seja a verdade satânica da origem como demo na rua, no meio do redemoinho..., seja a origem divina da verdade como párame empíreo. Na sua "Introdução a um Sistema Poético", José Lezama Lima, assim o reitera noutras palavras; referindo-se ele aos temores que o método cartesiano lhe produzem: "aquilo no qual parece reconhecer as verdades do Maligno, como se a veritas de Deus fosse igual e contrária ao fallor, ao equívoco do Diabo".[47] Nessas circunstâncias, estou a assumir aqui, e agora através de Rosa, mais uma vez, aquela existencial tentativa condenada ao amoroso insucesso; pois, agostinianamente (Si enim fallor, sum), a falência viria a ser a maior das provas de existência das boas intenções de que está ladrilhado o inferno.

Nesta pesquisa sobre o "compromisso com a palavra", engajamento do qual JGR fez credo e poética, necessitamos pensar nesses princípios oscilantes: verdade/origem. E talvez nos termos reelaborados

por Platão, procurando,através deles,"os nomes originais". É no diálogo do Crátilo que o problema dialético se cogita face à concreta realidade das palavras e suas entidades autônomas: "o único princípio válido para todos os nomes só seria (aplicável) quando vistos como simples nomes, não havendo diferença entre eles".[48] Assim,tal autonomia da linguagem, colocando-se "antes de qualquer conteúdo",[49] estaria sendo origem e, em certa medida, verdade.

Mas, qual a natureza desta "verdade"?, pergunta Sócrates a Hermógenes naquela pesquisa que, abrangendo o acerto dos nomes, questiona o alcance real das palavras. Nesse texto platônico, a dialética verdade/origem é idêntica a si própria, como entenderia Plotino posteriormente: "Ela leva a realidades (prágmata) e sua matéria (hýleen)são os seres (ónta)".[50] Não sendo um simples membro do filósofo ou um conjunto de regras fixas, a dialética teria "um método para ir até os seres; pois ela possui, ao mesmo tempo que os teoremas, realidades próprias (prágmata ékhousa)".[51] Sua regra é ôntica e não discursiva.

Fazendo a "sua própria figura", tais realidades autônomas da linguagem agem levando-nos a acreditar, via Crátilo, que os métodos de pesquisa e descoberta são de igual natureza que a instrução. Reflitamos aqui sobre o nosso caso, no qual uma investigação estética transita intermitentemente dos territórios da instrução ética aos da etiologia do autor. Instruídos então pela configuração interrogativa que Sócrates dá, bem que poderíamos nos auxiliar,neste momento d'A LIÇÃO, na superação do conflito existencial gerado por esta tentativa de interpretação de texto roseano: "Bem, mas você não vê, Crátilo, que aquele que persegue nomes na procura das coisas, e analiza o seu significado, corre o grande risco de ficar desiludido?"[52]

A resposta é,ao mesmo tempo,sim e não.Afirmativa na desilusão, se, estéticamente falando, o pesquisador não entender a alétheia (verdade) roseana que, em termos platônicos, "é, também, uma recomposição de theía álee (divina-divagação), a qual implica no supremo motor da existência".[53] E, desde um outro ângulo, ela poderia ser totalmente negativa para aquele investigador que nunca se ilude sobre o valor ético que permeia, platonicamente também, a procura da palavra ou do nome como origem, na escrita roseana. Com efeito, o tema da discussão, no Crátilo, que é precisamente a palavra ónoma (nome),segundo o filósofo, "parece ser a sentença condensada de òn oû zeéteema e que significa 'sendo daquilo onde-há-uma-pesquisa'; já com onomastòn (notável), estabelece-se que, em muitas palavras, a real existência é

só aquela onde há ὸn oû másma (onde há-uma-procura)"[54]

Mesmo liberto de qualquer pré-conceito teórico, encaixável a priori no fazer roseano, meu intento não está "livre de dúvidas". Sei, contudo, em contraste com o método da abstração, da definição das coisas em termos cada vez mais genéricos, que o supremo motor da real existência desta pesquisa são "as palavras" roseanas. Com isso, estaria de acordo com Fenollosa para transformá-la nesse método da ciência que "é o método da poesia". Sim, estamos aqui em busca da poesia, e o veículo da poesia são AS PALAVRAS. Quando um discípulo de Fenollosa como Ezra Pound diz: "A poesia se atrofia quando se afasta muito da música"[55], o que ele enfatiza é o caráter primordial da entidade verbal. Característica, esta, que viria colocar a poesia bem mais próxima de artes como a música e a pintura, do que propriamente da literatura. Declarações como essa, onde reluz o duplo potencial da palavra, ora como nota e silêncio, ora como traço e vazio, só vêm corroborar o já questionado por Platão: "A arte de nomear parece não estar vinculada às imitações; as artes que têm a ver com ela são a música e o desenho?"[56]

Para JGR, a "verdade mais chã"[57] sobre a origem das suas procuras verbais localizar-se-ia num dos passos do processo dialético; a saber: o diákrisin tôon eidôon. Este, porém, retrabalhado nos termos de um Credo e Poética roseanos, onde o que estaria em jogo não seria a definição exata de uma "verdade crítica", nem mesmo a divisão para separar as espécies de um "original gênero poético de filosofia narrative"; mas, pura e simplesmente, a acentuação das formas do "conto crítico".

Protágoras estava certo. A verdade (racional) é que as coisas são como elas aparecem para todo mundo. No caso roseano, esse caráter não teria aplicabilidade nenhuma no seu fazer e, portanto, no bojo desta interpretação de textos. Aqui, vale a pergunta: ao que ou a quem se referem, no seu autônomo engajamento (auto-referente talvez), as palavras deste exímio artífice que foi JGR?

A questão do "deslizamento de referência"[58] que só vem ser destacada no contexto dos textos, leva-nos, segundo Paul Ricoeur, a questionamentos sobre "o que diz o enunciado metafórico sobre a realidade?"[59] Franqueando o limiar do sentido (Sinn), através desta pergunta, superam-se os limites reais duma referência do discurso; sua realidade e intenção. O desejo de verdade (poética), no que diz respeito a Guimarães

Rosa, pelo fato de estar endereçado a entidades de maior dimensão que as concernentes ao discurso -no nível da frase e dos predicados-, aponta o problema da referência especificamente no plano da hermenêutica onde, contrapondo-se à referência semântica, "a diferença é semiótica"[60]: o signo não remete senão a outros signos na imanência do sistema. Endereça-se dialéticamente ao ser recurso, não ao discurso.

A natureza da "verdade" roseana é simples palavra enquanto parábola, na qual o conjunto de elementos evoca, por comparação inseparável, outras "realidades" de ordem verbal superior.

II.I.4 A crítica literária como hermenêutica. Noção de "verdade" roseana, Alétheia: o não-esquecimento. A "obscura verdade": realidade sub veste allegorica.

Roland Barthes, em Critique et Verité, reivindicava a idéia de crítica literária como uma hermenêutica. Aquela atividade de complemento, partilhada por JGR, como decifração de um texto que pretende lê-lo em qualquer coisa que for a sua verdade (isto é, o seu sentido final), erguendo-se, assim, o tom plural do texto. Com isso, Barthes procurava uma função "não-alética de crítica"[61], pois, segundo ele, a literatura se aproxima mais da verdade revelada do que da verdade racional. Isto é, nela, busca-se preponderantemente uma função simbólica, polissêmica e, em certa medida, "apocalíptica".

Conforme foi dito na primeira parte da pesquisa, uma das indumentárias relevantes com as que se apresenta PÁRAMO dá-se sub veste allegorica. No tocante a esse aspecto, o nosso interesse fundamental seria, aqui, penetrar o obscuro sentido de verdade que advém da própria alegoria; basta lembrar as palavras com que Dante a define, Medievo adentro: "L'ascosa verità". É na alegoria que se encontram presentes, já, os signos do nosso tempo. Seria ela uma prefiguração admonitória, a qual, segundo certa hermenêutica que se remonta até Joacchino da Fiore, defrontasse-nos diretamente com a História. Esta, para semiólogos como Umberto Eco, não é mais do que "um caminho semeado de signos obscuros", felizmente não tão indecifráveis para o bom observador. Leitor sempre.

É no próprio texto roseano de PÁRAMO que o Autor postula seu critério de "verdade"; talvez embebido, entre outras fontes, de profunda

luz platônica. O protagonista oscila: ora desvive, no começo, tentando dar o "verdadeiro grande passo adiante" (I.18), ora se mortifica, no final, pelo fato de ainda não ter despertado para achar "a verdadeira lembrança" (I5.57). Está-se perante um passo crucial, certamente além do Lethes, o rio sem memória. Assim como no mais representativo dos seus textos, o GSV, aqui "está em questão algo mais sublime que simplesmente a garantia de verdade objetiva, no sentido de proposições válidas", diríamos com Heidegger no seu ensaio sobre a "verdade" heraclitiana.[62] Filólogo (na antiguidade, escritor), amante do Logos-Palavra, Rosa acreditava numa verdade (étymos) original, etimológica; o mesmo conceito a-lético ao qual se refere Barthes, o qual vem considerá-la, logo, como algo "in-esquecível". Alétheia, na raiz grega lath (olvido letal) visa o evocatório doradouro, o eterno memorável. Mais nada. Algo como esquecer-a-essência-do-esquecer pois, através disso, os gregos experimentaram, no dizer heideggeriano, "o esquecimento, como um destino resultante da ocultação".[63]

De muito pouco serviria, nos termos que aqui se aplicam, sob os reconhecidos nomes de "verdade absoluta", "certeza", "precisão", "realidade", etc., a palavra alethesía. Ao invés, isso só emperraria a pesquisa, posto que nada haveria em comum com os propósitos do "conto crítico" roseano. Nele, noções ambíguas orientam o pensamento: convite à desocultação do texto e fuga à clarificação interpretativa. Rosa nos certifica à respeito: "Onde esperava encontrar sombra de segredos, o oculto, o errado, Miguel só deparava com afirmação e clareza".[64]

Tanto o começo (verdadeiro grande passo adiante) quanto o fim (achar a verdadeira lembrança), desta questão alética aqui levantada, ambos nomeiam o velar e o revelar de um "aviso" e, justamente sob o ponto de vista da sua relação dialética, assinalam eles "um crescimento do espírito". Sim, para se compreender essa noção de "verdade" roseana, seria preciso acreditar no tempo/espaço que separa os signos, para depois uni-los aleticamente. Seria necessário, então, optar entre o cinzento de toda teoria, cuja verdade, segundo Mefistófeles, "é uma árvore verde que perdeu os frutos dourados da vida" e uma pura e simples práxis de ver com olhos livres, afinal, "aquele brilho silencioso do ouro do mistério".

O personagem anônimo de PÁRAMO é insistente sobre o assunto e se pergunta: "Quando eu recomeçar, a partir de lá, esperar-me-á o milagre?" (I3.24); intuíndo, quiçá, que a resposta encontra-se em outro tex

to roseano: "Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo",[65] Eis aqui, esboçada, uma das Poéticas de Rosa sobrenaturalista. Nela, ao ser inserido esse conceito de alétheia na esfera cristã de representação como "milagre" -afinal, como Dante, JGR teria assumido que per te poeta fui, per te cristiano[66]-, não se pretende uma "absoluta" precisão teológica, mas uma "relativa necessidade de verdade. PÁRAMO concebe a história legível/ilegível do Mundo enquanto Texto e a intui: "em puridade de verdade" (9.25). Um esboço em verdadeira forma e grandeza da amorosa Alethesía, conhecida também como "paradoxo"; ora do mundo como Re-veleção, ora do texto como des-velamento. Traços essenciais de um método heurético entre o autor e seus leitores.

O "véu" alegórico é imperceptível. Dante alerta o seu "leitor, para aguçar a vista na verdade, pois o véu é tão sutil que, mesmo transposto, nem se percebe".[67] Não há dúvida de que, com o protagonista de PÁRAMO, Guimarães Rosa estaria reelaborando os termos modeladores dantianos de lo novo peregrin d'amore em sua viagem iniciática. Uma clareira de verdade que torna-se necessário percorrer em profundidade;"para isto -diríamos com Heidegger- precisa-se da capacidade de espanto diante do que é simples e da possibilidade de aceitar esse espanto como morada".[68] O contraponto dialético, que oscila (no texto roseano que nos interessa) entre oculto e manifesto, remete-nos, inequívocamente, no sentido daquela "obscura verdade" que subjaz no termo alétheia. Uma verdade que é memória e, portanto, registro. Em PÁRAMO, "por longos caminhos", "por alguma operação encoberta", o personagem é "salvo pela lembrança" (15.14-6); ocultamento que faz-nos recordar aquela verdade fragmentada de Heráclito: "É preciso lembrar-se também do que esquece por onde passa o caminho".[69] Caminho; isto é, praxe, método, modus operandi para se entender a redenção do Livro-Mundo.

II.I.5 Finalidade prático-objetiva. A LIÇÃO: gênese de leituras dialogantes. O método.

Na Idade Média, os professores eram "leitores"; o seu ensino era "lição", ou seja, leituras em voz alta. Dessa forma, as diversas leituras que compõem o conjunto deste estudo sobre o processo de composição empregado por JGR, a partir de um texto integral (PÁRAMO), pro

turam, pelo que foi dito até agora, penetrar no âmbito mais inacessível, ou mesmo ignoto, do *logos* roseano. O seu universal inteligível (divino entendimento) coloca-nos diante do sentido diametralmente oposto ao da consciência universal enquanto "consciência de verdade". Para JGR, tal entendimento não seria uma "coisa particular" ou própria (*idiásomen*); mas, acredito eu, esta particularização do pensamento (digamos a leitura poética que Rosa faz da filosofia platônica), talvez seja uma separação do universal, do "sentido comum" (*koinonéesomen*).

Interpretação significa tomar consciência dos modos de ordenação, mesmo que estes sejam caóticos. Segundo sugere o modelo roseano, a tarefa é árdua nessa trilha. Portanto, a exposição destas *leituras* interpretativas deve ter a convicção dos limitados parâmetros da lição dialética, sem se preocupar, assim, com a "falsa consciência universal" de certos mal-entendidos teóricos.

À maneira heraclitiana de um Mundo que acende-se e se apaga como "fogo", segundo *leis*, o pensamento dialético não só é um conjunto fixo de relações, fatos e processos; mas, também, a sua criação, sua estrutura, sua gênese. Logo, o seu conhecimento é dinâmico e não acumulativo. A exegese desta LIÇÃO da coisa roseana segue os moldes de toda e qualquer investigação. Quer dizer, enquanto a ciência inicia sua própria exposição, encontramo-nos, já, perante o resultado da pesquisa e de uma assimilação crítica da matéria escolhida; da *matéria vertente* roseana, segundo o nosso ponto de partida que considera Rosa enquanto poeta-tradutor. Este começo da exposição, pois, é mediato, indireto, uma vez que contém o germe estrutural do assunto em discussão. Esse início que desenvolve os diversos Modos de Ordenamento, porém, permanece desconhecido no começo da pesquisa. Trata-se de duas coisas diferentes: o começo da pesquisa é aleatório e até arbitrário; o da exposição, ao invés, é necessário e, devido as revelações e achados, talvez compulsório.

No capítulo anterior, falou-se de um tempo de empatia. Este, a partir da praxis concreta do ofício de poeta-tradutor, que tantos pontos em comum me revelaram em face do processo de composição empregado por Guimarães Rosa, colocara-me frente a duas lúdicas situações; seja no *Olea jacta est* do início casual desta descoberta, seja na procura de um método não redutor, capaz de uma certa (re)produção espiritual e intelectual da *realidade* ou "verdade" da sua escrita. Assim, revelando-a, o fenômeno social da afinidade prático-objetiva me reabilita.

Se considerarmos o método focalizado por Victor Goldschmidt para uma história da filosofia[70] como pertinente nesta pesquisa -cujo estudo teria em mira a reconstituição explícita do movimento de pensamento do autor, reescrevendo o fazer roseano nos caminhos da argumentação e da descoberta-, tal interpretação de textos se desenvolveria em quatro fases. Estas serão identificadas no âmbito deste estudo sobre o processo de composição de João Guimarães Rosa da seguinte maneira:

1º) Segundo seus diversos níveis.
O roteiro de uma reconstituição foi tornando-se explícito à medida que mergulhamos no material concreto da Biblioteca de JGR, o acervo-espólio do IEB/USP. Destas leituras e anotações roseanas, progressivamente, fomos circunscrevendo uma certa etiologia. Esta abarcando desde a constituição axiológica de leituras poetico-filosóficas, até um esquemático levantamento de gostos e tendências, sugeridos pela condensação e transformação de trechos, frases ou palavras, cuidadosamente selecionadas por ele. Tal bio-bibliografia intelectual e espiritual do Autor, no seu conjunto ou mesmo sem o menor ordenamento analítico, trouxe à tona os diversos níveis de elaboração empregados por Rosa. Estes, por sua vez, evidenciaram os vários estratos de significação e intertexto, sem, contudo, correr o risco de explicar o sistema além ou acima da intenção do Autor.

Assim sendo, o método desta pesquisa irá tomando forma "aléthica" através de avulsas leituras que vão do geral (temas e movimentos propostos pelo texto PÁRAMO) até o particular (detendo-se detalhadamente em palavras ou frases reincidentes na obra roseana como um todo). Com esse proceder, determinam-se os diversos níveis pelos quais transita a pesquisa, na qual foi privilegiado o método dinâmico-genético de uma Poética da Leitura.

2º) Respeitando todas suas articulações estruturais.
Ao serem conhecidos os diversos materiais com que o Autor compõe (e, portanto, os vários níveis polissêmicos que eles sedimentam), as descobertas propiciam, já, estudos inovadores acerca do comportamento do conjunto reunido sob o conceito de "conto crítico", não mais isolados. A utilidade dos passos da démarche metódica radica em não se dirigir ao desmembramento unitário dos vários módulos

intertextuais só,mas às suas interrelações articuladoras; a idéia de uma estrutura do fazer roseano começa a se vislumbrar quando os módulos de PÁRAMO se relacionam com todos os escritos da obra. Não acredito, porém, que esse roteiro interpretativo induza (no estágio atual da prática literária,com a conseqüente ruptura dos gêneros, onde Rosa se insere), obrigatoriamente, ao modelo extemporâneo que circunscreve toda tipologia.[71] Um projeto escritural proposto nos termos duma ética-estética pede extremo cuidado para ser formulado. Nele, não é preciso compreender a religião, mas o religante de todas as articulações estruturais. E essa inserção natural,no contexto filosófico e poético (da qual a escrita se alimenta intertextualmente), implicaria em penetrar no seu caráter de "momento interno a ser aprendido segundo as articulações de uma estrutura global"[72] que é literária, precisamente poética, e da qual recebe sua plena significação.

3º) Reescrevendo a obra, segundo a ordem das suas razões.

Esta exigência de compreensão objetiva pretende manter à maior distância possível qualquer intervenção crítica de juízos de valor. Os dados explícitos, tirados da pesquisa, quando referidos ao ordenamento indicado pelo texto, por si sós,apontam para dois pólos opostos, porém complementares nas suas relações implícitas; ora descobrindo a configuração narrativa e não-narrativa do conto, segundo o encadeamento proposto pelo Autor, ora encobrindo o feitio crítico que cada uma das células do "poema" possui, autonomamente, quando isoladas pela interpretação intertextual.

Ao serem refeitos, via Autor, a ordem dos movimentos de que a "estrutura"[73] guarda o traçado, estaria-se recuperando a dinâmica da estruturação e, desse modo, a progressão faz evidente um tempo estritamente metodológico; isto é, interior ao sistema. Um "tempo lógico", variável de leitor a leitor, é assim equacionado.

4º) Não impor nada que o autor não pudesse ou devesse assumir explícitamente como seu.

A isenção é necessária. A única maneira de se estudar "o religante" roseano é seguindo o espírito e a intenção declarada ex professo pelo autor. Substraí-la do seu contexto,é trai-la na sua relação com o texto e com o próprio fazer de JGR. Além do mais, destacaria aqui com o prof.Porchat,"as asserções de um sistema não podem ter por causas, ao mesmo tempo próximas e adequadas,se não razões, e razões conhecidas do autor e alegadas por ele".[74]

Se os módulos autônomos que configuram PÁRAMO, de alguma maneira, se harmonizam e dialogam com os demais textos roseanos, ísto será apenas uma constância do pensamento sistematizador de Rosa. Ao serem postas em evidência, tais reincidências são, na sua singeleza, o único "pressuposto" permissível, uma vez que isso parece ter o aval do projeto escritural de JGR.

Não acredito haver nenhuma suposta infalibilidade de "sistema". Apenas leituras, dialogantes ou possíveis, face a uma "obra aberta". Se no seu desenrolar progressivo, elas põem à descoberto os elementos de uma Gestalt (em cuja solidariedade interna houvesse a preponderância de um fazer poético, sobre as leis que regem uma aleatória montagem narrativa), esta pesquisa para a interpretação de un texto íntegro roseano dá-se por plenamente satisfeita. Afinal, o ponto de partida da investigação deve ser, formalmente, idêntico ao resultado.

II.2 PONTO DE PARTIDA.

II.2.1 Teoria da praxis equacionada. Primazia do ser material.

No contexto dos fatos, o método da pesquisa é o centro mediador ativo da oscilação realidade/teoria. Se o fato (texto) é uma cifra da realidade (escritura roseana, por exemplo), todo processo cognoscitivo dela, via rodeio, traçaria uma perfeita circularidade, na qual a pesquisa parte dos fatos para voltar de novo a eles. É assim que age o método materialista para decifrar os fatos; embora estes considerados enquanto criação, estrutura orgânica, gênese. Logo, ele não fica restrito àquela "ideal" tentativa de transformar a totalidade caótica das representações no todo diáfano dos conceitos. Contudo, durante o seu processamento, de alguma forma sucinta, torna-se inquestionável que chega a ser esboçada a compreensão global do conjunto.

O caráter erístico deste estudo (ora como inventário de invenções, ora como descriminação de procedimentos do fazer roseano) radicaria na transubstanciação do próprio método compositivo do Autor, o qual dá sinais de ser altamente dialético, nos moldes de sistematização que aqui se ensaiam. A controvérsia, acredito eu, teria que girar em

torno da cáustica transformação de uma intuição. Uma matriz prática de poeta-tradutor que veio produzindo significações até transcender a unidade intuitiva. Essa "praxis" entende que o raciocínio equacionado das suas experiências vitais (lebendige Erfahrung) traça,por si só, uma enraizada noção de teoria. Nessa equação, e num primeiro grau, a teoria não seria o que se descreve de uma prática qualquer, mas o que dela se descobre.[75] Desde tal ponto de vista, o heurético prevalece sobre o heurístico, uma vez que o discípulo é levado a descobrir a invenção e não a verdade científica. Com isso, a investigação recoloca os termos mínimos de uma teoria para a literatura, onde "tecniqueria" e/ou "prática fetichizada" estão radicalmente descartadas. Por outra parte, é a empatia de uma praxis identificando autor e intérprete num projeto comum -talvez complementar, quer na tradução de poesia, quer no poetar traduzindo-,o que se manifesta como argumento vertical que vertebra a estrutura deste estudo.

Ao se deter no homem dos avessos, que subjazeria nas polaridades do Grande Sertão: Veredas, o crítico Antônio Cândido percebe que "o mundo e o homem são abismos de virtualidades" e que o artista "será tanto mais original quanto mais fundo baixar na pesquisa".[76] Isto é, a investigação está valendo no verso e também no reverso. E aqui a inversão participa da invenção como parte da sua insondável potencialidade; "porque o conhecimento é a aproximação eterna, infinita,do pensamento ao objeto"[77] e o surgimento de contradições e a solução delas está valendo, de maneira ambígua, ora como pesquisa para JGR ter cifrado PÁRAMO, ora como pesquisa para eu almejar o seu decifrамento.

O produto de uma praxis vale como objeto e não como resultado das intensões do seu autor. Esse valor está em si próprio e não numa outra coisa subjetiva que o artista pretendeu pôr na matéria,considerando-se,aqui,a matéria como "primazia do ser".[78] O resultado objetivo, produto de um fazer e não expressão de uma vivência, é o prático na sua atividade criadora. Interessa neste estudo, portanto, não o que o autor pretendeu plasmar no texto,e sim o que realmente está plasmado nele; privilegia-se,pois,o plasma e não o pasmo. I.é, "a praxis artística, embora sendo intencional, deve ser valorada em função do produto final";[79] uma crítica intencionalista só pode soçobrar na chamada "falácia intencional".[80] Para o método materialista-dialético, essa objetivação do sujeito no produto da sua atividade, determina,por sua vez, o modo concreto de julgar esta praxis.

II.2.2 Criar a realidade. O ABC das leituras.

Os produtos do "trabalho" enquanto criação remetem, sempre, àlguma coisa neles que já está sendo; mas, ao mesmo tempo, o endereço é algo que paira por cima deles no que ainda pode chegar a ser.O texto roseano, escolhido aqui para o seu minucioso estudo, é explícito a respeito dessa capacidade criadora, a qual, através da enorme alegoria do próprio ser do poema (como produto da praxis humana[81]), viria testemunhar o seu infinito potencial existente de forma intertextual e sem origem delimitada.

Obras como PÁRAMO não deixam a menor dúvida sobre esse caráter de abertura preponderante que é o inacabado. Propositalmente descontínuo e sem objeção possível que o barre, a função desse caráter converte-se na metáfora mais concreta e abrangente da sua própria produção. Na dialética materialista, o centro das atenções de qualquer empreendimento investigativo é ocupado por um processo. Nele, por via de regra, estabelece-se uma corrente alternada onde o "sujeito concreto" produz e reproduz a realidade (literária e portanto social, por exemplo) e, concomitantemente, é produzido e reproduzido de maneira histórica nela. A "unidade indissolúvel" desse duplo caráter inerente às obras de arte, em certa medida, estaria definindo, já, aquela "outra-coisa" roseana. A vida da sua obra, como será visto no pormenor, "alude" sempre a algo que se encontra fora da obra e que, por conseguinte, a sobrepassa.

O caráter dialético da praxis humana marca, de maneira indelével, todos os seus produtos e elaborações. A criação artística inclusive. Esta, porém, não é só uma expressão ou imagem do mundo; ela é, principalmente, um dos elementos da estrutura em que esse mundo se escora. Sob a forma artística, uma catedral da Idade Média não só reproduz aquela realidade medieval, mas, a está produzindo também artísticamente. O filósofo marxista Karel Kosík afirma com pertinência: "Toda obra de arte mostra um duplo caráter de unidade indissolúvel. É expressão da realidade, embora, simultaneamente, cria a realidade. Uma realidade que não existe fora da obra ou antes da obra, porém,precisamente, só na obra"[82].

No sentido materialista do termo, "totalidade" é criação da produção social do homem. Um homem entendido enquanto sujeito histórico real, cheio de sentido e potencialidade humana quando realiza, sobretudo, o processo infinito da "humanização do homem". Incapaz de se

abstraír a tal evidência concreta, este estudo roseano procurará inserir no seu bojo essa noção de "totalidade", como diz o personagem de PÁRAMO, "todavia, ao remate da prova"(2.9). Estes termos que dizem respeito à "humanização do homem" foram condensadamente tratados, na forma conclusiva da sua fala, pelo mestre Riobaldo nas palavras finais do GSV: "Existe é homem humano. Travessia". E havendo "travessia", há processo de produção e reprodução da realidade.

Travessia. Processo. Totalidade. Três pontos são essenciais para este método aplicado à pesquisa, pois, sem o pleno domínio destes, qualquer escopo dialético se converte em esvaziada especulação. Nele, uma preocupação é primordial: a visão-de-conjunto. Dessa forma, neste começo expositivo de um projeto interpretativo de texto roseano tem-se, já, a visão total do assunto pretendido, produto este do final cumprido pelos requisitos da pesquisa. Logo, em cada um dos itens a seguir (no espaço do parêntese) será sugerido o nome com o qual, à maneira de diversos graus de leituras ou interpretações, este estudo traduz, em capítulos, os progressivos passos da investigação:

a) Travessia. Assimilação minuciosa da matéria; domínio pleno dos materiais, incluíndo todos os detalhes históricos possíveis. (INTELECTURA, IV).

b) Processo. Interpretação das diversas formas de desenvolvimento do próprio material. (ARQUILECTURA, V).

c) Visão-de-conjunto. Indagação da coerência interna e determinação da unidade dessas diversas formas de desenvolvimento, tendo-se em consideração os paradoxos e constantes que nela reincidem. (INTERTEXTURA, VI).

Desta perspectiva crítica e metodológica, pois, haveria o interesse de relacionar a uma "teoria da praxis" os três últimos capítulos desta investigação de PÁRAMO, uma das obras fundamentais de João Guimarães Rosa. A saber:

INTELECTURA (IV). A leitura pormenorizada do texto descobre a aparente e fetichista subjetividade do fenômeno (quer regional, quer metafísico) da escrita roseana. A destruição da pseudo-concreção desses fenômenos manejados por outras leituras críticas, genéricas e pouco generosas, ficará na dependência do peso objetivo que cada um dos argumentos deste estudo gradualmente acumule. Nessas circunstâncias, procurar-se-á atingir o mais apurado conhecimento das variadas sobreposições de um processo de composição complexo, com o máximo de objetividade possível. Com efeito, o pormenor nunca esteve ao alcance dos trabalhos menores.

ARQUILECTURA (V). O pesquisado levantamento decorrente da leitura anterior, no qual destacam-se os elementos constitutivos de um tão estranho quão genuíno fazer ou "conto crítico", deixa de seguir, aqui, a seqüência proposta "narrativamente" pelo Autor para, através dos temas essenciais que configuram-no, tratar de arquitetar com eles uma leitura abrangente do projeto escritural roseano. Com o antecedente das 993 fichas, os precisos e preciosos dados fornecidos pelas células modulares do pensamento roseano trazem à tona o conhecimento do caráter histórico do fenômeno e as diversas vertentes dos seus materiais. O objetivo do texto roseano, até hoje, ficou mais na dependência de objetivações prático-pragmáticas do que de objeções teórico-esotéricas.

INTERTEXTURA (VI). Tendo-se, assim, arquitetado um conjunto inteligível de leituras, no qual reincidem metodicamente elementos básicos da composição roseana, o conhecimento do conteúdo objetivo e do significado do fenômeno narrativo assim como da essência intertextual da sua escrita viria formular a sua função objetiva e de lugar histórico. O ritmo que se entretece nesta parte final, embora não definitiva, é o do paradoxo e as contradições. Antinomias estas que não vêm fechar a relativa certeza da questão teórica, mas a abrir o debate prático acerca dessa absoluta incerteza: o "conto crítico". Equilibrado misto este de poesia e de prosa que vem se colocar, pela via intertextual, na textura interior do todo social.

Penetrar no conceito roseano de essência poética equivale a transpor o limiar dos abismos da crítica insondável. Contudo, ficar na "superfície narrativa" é correr-se o risco de sermos superficiais.Ciente da necessidade de escolha irreversível, optei pela primeira.

II.3 "A COISA" ROSEANA.

II.3.I Competência para o intertexto; leitor modelo.

Dialeticamente falando, torna-se cada vez mais necessário entender a literatura como um diálogo de escritas. Destarte, pensar na história das formas da literatura, não seria mais do que acreditar numa História da Escrita e, sobretudo, numa História da Leitura.

Nesse caso, o problema primordial não seria o da mudança de objeto (da escrita à leitura ou da literatura ao leitor),pois ele não seria colocado no nível da recepção. O dilema, contudo, teria que girar em

torno de um remoto dado extraviado, talvez, no grande salão dos Passos Perdidos da memória coletiva. Refiro-me ao intertexto. Nele, o diálogo entre leituras e escritas lembra sempre o caráter de minucio sa laboriosidade benedictina. "Il Medioevo è già cominciato" para os nossos olhos contemporâneos, diria Umberto Eco, antes mesmo de empre ender uma enorme tarefa de correspondência que veio a se resumir sob a forma dessa Summa que leva o "nome" do maior dos mistérios esotéri cos: "a rosa". Sim, alegórica foi toda a literatura medieval e o seu universo de signos se expandiu sub rosa. Com efeito, qualquer obra que se mantiver na linha emblemática da Idade Média, exigirá espe- cial competência intertextual. Um atributo de pesadas tributações que, sub veste allegorica, submete a dura prova o leitor médio.Esses textos que pedem tais atenções, "sensibilité intertextuelle" diria Barthes, requerem uma cooperação interpretativa tão ampla que, para se cobrir todos os diversos níveis de significação que o trabalho es taria sugerindo, necessita-se de alguém que os complemente:"um leitor modelo". Um colaborador ad hoc, ou seja, "um verdadeiro lobo literá- rio, em cujo único caso a fruição seria completa".[83]

Nessas estepes que se perdem no horizonte acanhado da leitura ime diata, mesmo a voracidade lupina a que seria obrigado o leitor preci sa ser acompanhada pela crítica literária que (é de se supor) teria ao seu alcance um instrumental mais propício para a empreitada. Tare fa árdua esta que é a de involucrar um público cada vez mais amplo de leitores na tentativa, inglória, de sensibilizá-los nessa criati- va atividade posterior à de escrever "e, portanto, mais resignada, mais civil, mais intelectual":[84] LER. Mas,ler nos signos de outrora aqueles que nos concernem, seja como leitores, seja como escritores. Para ambos, haverá no intertexto a "lembrança circular" dos textos que os rodeiam, acompanham, precedem, seguem, enfim, os textos com os quais leitura/escritura/leitura se circunscrevem e comunicam.

Uma rotunda operação dos textos que apresenta coincidências, de certa maneira, com o projeto global da Commedia. Era o escopo decla- rado de Dante,que os seus leitores tivessem acesso à obra pelo sim- ples nível de informação que seu estrato social permitisse; isso não impediria que, na pior das hipóteses ou a mais chã das realidades, eles fossem tomados na leitura pela paixão ou "entusiasmo". Mesmo nesse caso rasteiro, cogitava Dante na sua carta a Can Grande della Scala sobre o seu trabalho polissêmico (hoc est plurium sensuum), o sentido literal também estaria em condições de propiciar-lhes uma mí

nima compreensão das "coisas divinas", ainda que esta não atingisse os níveis da Revelação de verdade espiritual, ocultos nas palavras alegóricas do texto.

Para a mente destes escritores, a atividade do escritor é crítica no momento em que a extrema elaboração do texto fica impregnada pelo comentário, pelo intertexto. Dentre outros criadores, Roland Barthes imaginou-se, nesse universo de diálogos ocultos, escrevendo infinitamente sobre textos passados e, precisamente, nesse amoroso projeto de discurso fragmentário, teve a idéia de "conceber uma época em que já não se escreveriam obras, no sentido tradicional do termo". Segundo ele, escrever ad perpetuum sobre o já lido implica em deixar-se entrever uma atividade proliferante que manifesta a validade do "autor", só na medida em que for um germinante "leitor". Dessa forma, o modelo paradigmático de um commento recorrente "seria 'verdadeiramente' a atividade de escrita de nosso tempo"... E Barthes arremata: "seria melhor regressar à Idade Média" que isso fez, "seria melhor reescrever Bouvard et Pécuchet perpetuamente, em vez de continuar na repetição inconfessada dos estereótipos".[85]

Rosa confessava detestar duas coisas: o efêmero e o estereótipo.[86] Ao referirmo-nos acerca do aspecto "religante" do projeto escritural roseano, mostrou-se a dimensão de registro literário tratando de focalizar-se nele o elemento fundamental da nossa memória coletiva. É, de fato, lendo-ouvindo-escrevendo que ele lembra-se de, como diria Rosa, "adivinhar o verdadeiro real, já havido". Insistiu-se, também, alhures, a "sua" particular visão enigmática da poesia. Através dela, a marcha da ação proposta pelo texto roseano é o mais paradoxal dos estados de movimento: a estabilidade. Portanto, o sujeito dialético que empreender a sua pesquisa, nunca, sob nenhuma escusa, poderá se fazer ilusões sobre a ulilidade imediata das suas pesquisas. Quer dizer, ele sabe que o treino preparatório deste método demanda um "trabalho infinito"[87] e que a ascenção obrigatória para o supremo princípio da Poesia, fica limitada, da maneira mais mediata possível, "na medida das forças humanas"[88].

II.3.2 Um método que procura e se procura: "o se mesmo ser". Produtor e produto. A rapsódia; o técnico costurador de textos notáveis.

Esse proceder na literatura teria dois intuitos. Por um lado, o prazer dos textos compartidos, por outro, o desespero sempre criativo da linguagem perante o espelho do universo. Em busca do método

que lhe permitisse transformar esse drama filosófico insinuado pelo diálogo (ausente) entre leitor e escritor, JGR viria participar intensamente dessa "inovação" escritural da nossa época,armado brilhantemente com os seus clássicos olhos leitores do passado partilhável. Como dramas filosóficos que são, os Diálogos platônicos proporcionaram a Rosa essa essencial definição da personagem paradigmática; a "do produtor universal como imitador". Com uma firme idéia de "invenção na imitação",o escritor brasileiro estaria em condições de escapar ao estereótipo de "poema" na poesia e, também, assim, de eludir o caráter efêmero da simples "trama" na narrativa.

Com efeito, quando considerado como praxis,esse projeto literário é onto-criador. Ele possui a capacidade de transcender, através da memória humana, o perecedouro, o momentâneo. Todo escrito é um fenômeno social e, portanto, um fato histórico. É elemento de um determinado conjunto, e isso carrega uma dupla função: se-definir-a-si-mesmo e definir-o-conjunto; isto é, de ser, ao mesmo tempo, produtor e produto. De ser revelador,mas, também, concomitantemente, de decifrar-se a si mesmo; adquirir o seu autêntico significado e de conferir significado a algo diferente". A dialética é uma metodologia do pensamento crítico que se propõe entender "a coisa mesma"; quer dizer, sua essência ou estrutura de realidade. No caso roseano, como já dissemos, a coisa significa "conto crítico".

Logo, a única pretensão realmente "crítica", confesso, deste estudo radicaria no fato concreto da sua metodologia procurar se anular ao máximo, depois de ter intuído a descoberta de um método roseano (de ler mais do que de escrever) e segui-lo no encalço. E, voltando ao modelo medievalista como atividade de escrita para nossa época, frisaria aqui, com linhas dantianas, o fascínio que estes achados potenciais me provocaram: "Pensa, leitor, se eu não iria maravilhar-me ao ver la cosa in sé ficar quieta..." [89] De fato, as necessidades complementares à praxis poética (que nunca é auto-suficiente)permitiram-me entender como a teoria não pode ser, de maneira nenhuma, duas coisas;nem a eficácia de tal ou qual caricato exercício teórico, nem, menos,a concepção burocrático-formalista dela. Ela, contudo, deve representar o seu entendimento explicitamente reproduzido, procurando, assim, que falem "as coisas mesmas" sem interferir e nada acrescer.

O processo onto-criador, como entendido por Platão, é sempre um modelo "justo" que transita indistintamente por duas vias: quer à

"maneira sábia e divina", quer do "modo enigmático e poético".[90] E ninguém mais sábio e enigmático do que Heráclito para mostrar-nos os dialéticos alcances dessas criativas procuras. O pensador pré-socrático, valendo-se de uma expressão que designa a investigação de um oráculo, disse: "Procurei-me (e pesquisei) a mim mesmo".[91] As exigências essenciais são o obstáculo e, se superado, a grande satisfação do homem dialético. A interpretação de qualquer aspecto da obra roseana exige uma essência co-autoral indispensável; a de trabalhar conjuntamente com João Guimarães Rosa, desde o que explicitamente disse, até o que desdisse implicitamente. Em textos como PÁRAMO, vive-se sob o peso da (im)possibilidade -sempre ambígua e complementar da dialética- dum mundo morto em silêncio eloqüente:"para o se-mesmo--ser"(I2.33). A personagem anônima roseana, cuja angústia é perseguida até na sombra pelo seu duplo (o Angst), procura o diálogo da iniciação (e)sotérica nos últimos confins da Porta Estreita.Nesse umbral pode ler-se ainda, refletido: "A mim mesmo e ao que eu não sei, eu pedia socôrro"(I3.29).

Ao penetrar na estrutura dialética dos Diálogos, Goldschmidt pergunta-se sobre o que seria o próprio da composição de Platão, descobrindo nela "uma ordem oculta, de alguma forma numenal, e que parece mais a desordem".[92] Seriam tais aspectos "caósmicos" os que mais dizem respeito desta pesquisa. Ao se trabalhar no significante,como Rosa fez programàticamente, está-se em vias de escrever (dentre outras possibilidades) aquilo que Barthes chamou "o romanesco sem o romance",[9] ou seja uma écriture onde a única personagem possível é o Livro, o manuscrito que incessantemente se procura como uma mise-en-abîme... Tal seria o tópico esquemático de PÁRAMO; a peregrinação iniciática de um conhecimento na procura do seu Livro. No desenrolar da busca, na biblioteca labiríntica da memória universal, gestaria-se um diálogo concreto,entre a desordem aparente do "conto" e a ordem oculta do aspecto "crítico". A unidade orgânica desse dia-logar (processo através-do-logos, afinal), à maneira platônica, insinua algo que fica longe da exposição dogmática (no caso roseano, nem prosa convencional, nem a rigor poesia), pois, segundo assegura Goldschmidt, "o diálogo é a expressão viva de um método que procura e que, amiúde,se procura".[94] Nessa base, e seguindo o paradoxal esquema de raciocínio roseano, a melhor via para se lançar "em busca da poesia", devia ser a prosa; e se eu descobrir JGR nelas, terei inventado o meu caminho.

Sim, a busca da poesia é uma constante das "viagens" textuais de

Guimarães Rosa. Todos os ensaios roseanos sobre o assunto essim o mostram. Tratando-se de poesia,"a mais condensada forma de expressão verbal",[95] como sugere Pound, é preciso aceitar sua primeira recomendação: "Tratar diretamente 'a coisa' seja ela objetiva ou subjetiva". Para tanto, seria necessário simplesmente analizar a sua cristalização de procedimentos como se se estivesse face a um fenômeno de essência universal; o 'quem' das coisas.Em face do projeto roseano, como perante todos aqueles vastos fragmentos de visão-de-mundo textual, é impossível esquecer aquela ironia do autor de The Cantos, pois,sem dúvida, ainda "há aqueles que acreditam em literaturas nacionais -uma porção de gente que nem mesmo sabe que o seu país não ocupa TODA a superfície útil do planeta".[96]

Tomando em conta esse Beabá da Leitura poundiana, poderemos transferir suas implicações no contexto brasileiro. Nele, posso perceber como modelo estrutural mais congênere,àquelas obras-em-marcha cuja cristalização de procedimentos aponta no sentido da vária-invenção (assim a denominou Juan José Arriola), o formulado pela "rapsódia" do Macunaima; afinal, um herói da procura "na mal-entendida viagem". De forma similar a Mário de Andrade,na montagem destes textos-ônibus, haveria para JGR, "a procura de uma reacomodação nova da linguagem escrita e falada",[97] Mas intimamente ligada a uma certa leitura platônica do poeta, na sua acepção de "rápsodo" (rháptoo), isto é, de costurador de tecidos textuais, de serzidor de módulos, trechos ou citações de outras obras.

Tendo em mira a técnica da sua construção,cuja alma é a mistura de tudo, Cavalcanti Proença, o grande ordenador dessa desordem mario andradina, acredita que "Macunaima, sendo obra de um único autor, poderia ser obra coletiva".[98] Sendo "sempre tão intencional", como confessava Mário, essa literatura sistematizadora (do estudo certamente científico de uma enorme variedade de motivos) nos introduz na questão platônica de poder-se colocar o "rapsodo" no nível dos técnicos. Indo-se à essência "técnica", ou seja, artística, calha a pergunta: o que é o poeta? Através de Sócrates, Platão pensa no assunto e "parte dessa qualidade que todo mundo lhe atribui: estar 'enchido de Deus', ser 'entusiasta'".[99]

Essa divina-exaltação (enthousiasmós) do poeta, similar ao estarrecimento das Sibilas na iminência de proclamar oráculos,deve-se ao fato do poema superar os limites pessoais do poeta. Para esconjurar

nossas dúvidas, Sócrates interpreta que a divindade nos demonstra a razão pela qual "esses belos poemas não têm caráter humano, não sendo obra dos homens".[100] Eis uma maneira a mais de definirmos a obra coletiva; havendo nela aquele caráter de "despersonalização"(Entpersönlichung)[101] que seria um dos atributos marcantes da Modernidade poética. O Deus platônico, aliás, não é o que o logos expressa, mas o que o logos "é"; ou seja, "a coisa" impossível de se enunciar num discurso. Como será visto em diversos pormenores de leituras, a situação final em que se resolve PÁRAMO (refiro-me ao uso confabulado e não à fábula):

" ..."(22.22) leva-nos a pensar em todo tipo de possibilidades semióticas, as quais, obviamente, encontram-se além do discurso e de qualquer denotação. A experiência do logos é inefável e, unificando a natureza e o significante, diz a totalidade. Porém, sua experiência bem que pode "ser percebida na fala do outro, a condição de que ouçemos não especificamente o que diz o outro, mas o que diz a totalidade pela voz do outro".[102] intimamente ligada à Revelação, a palavra-tema entusiasmadamente será motivo doutros desenvolvimentos interpretativos mais específicos.[103]

Em tais situações semióticas, onde a presença do sintagma é simplesmente inexistente, teríamos que escutar com maior atenção uma outra lição de mestre Riobaldo: "Faltava era o sossego em todo silêncio, faltava rastro de fala humana"...[104] Dessa forma, em seu caráter de paradigma do coletivo, o signo do Deus platônico viria permitir que os homens logrem conceber o sentido sobre-humano do fazer, isto é, da arte (tékhnée), mas só pela mediação conjunta e despersonalizada desses "técnicos" da palavra, os poetas-rápsodos.

II.3.3 "Poetizar o Logos": idéia de princípio interpretativo; o pré-texto das palavras-situações -sinais? o concreto das palavras-coisas -ações? o contexto das palavras-chave -obsessões?

As palavras roseanas não são sinais apontando para a realidade; antes, são sua própria realidade, são a imagem de si mesmas. Em certa medida, elas são pré-texto, posto que a partir da descoberta de achados verbais é que Guimarães Rosa monta uma situação "narrativa", ex professo. Muitos exemplos dessas palavras-situações podem ser vistos em detalhe na parte IV deste estudo. Ainda, haveria nelas todo um processo qualitativo, de ação substantiva na reificação da palavra,

perfeitamente percebido por Sartre. Quando o filósofo francês se propõe a distinção entre prosa (mot-signe) e poesia (mot-chose) começa esquematizando o problema num dístico rimbaudiano de Une Saison en Enfer:[105]

O saisons! O châteaux!
Quelle âme est sans défaut?

Sartre identifica na sentença que "ninguém é interrogado e ninguém interroga: o poeta está ausente (...) Ele formulou uma interrogação absoluta; ele conferiu à bela palavra alma (âme) uma existência interrogativa. Eis a interrogação convertida em coisa".[106]

Esse uso da ação-palavra é tão consciente no fazer do mais consciente dos escritores brasileiros,que, ao ser implementado,a adjetivação se substantiva, o substantivo se verbaliza; enfim, a palavra passa a ser a imagem total e simultânea da sua realidade. O próprio JGR nomeara o professor Riobaldo para nos instruir à respeito:"-'Do que o valor dessas palavras têm dentro' -ele me respondeu- 'não pode haver verdade maior...'".[107] Indo além dos signos prosódicos, essa "reificação da palavra" viria determinar a importância do estatuto poético na écriture roseana. Sobre a idéia dessas palavras-coisas serem "pré-texto", seria preciso retomarmos, mais uma vez, outra lição teórica riobaldiana que, oportunamente, viria escorar estes questionamentos acerca das ações na "nerrativa" roseana: "Ações? O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada.Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo".[108]

Tresmudar-me (I3.20) , é um desses casos de palavra-tema roseana com pesado lastro emblemático. Essa palavra-situação, casualmente, foi o elo indissolúvel entre pesquisa e invenção, a chave entre procura e achado. Sim, a idéia de uma metodologia,que de alguma maneira englobasse o fazer roseano, circunscrevendo-o da maneira mais plural ou generosa possível, foi-me confirmada nas palavras de um fragmento de Plotino. Nele, o mestre neoplatônico (Enn.,IV,8,I) considera totalmente "esclarecedora" a forma criptográfica pela qual o Obscuro (ho Skoteinós) Heráclito se expressa: "Heráclito nos convida a pesquisar". Isto é, diz Plotino, em enigmáticas passagens do obscuro filósofo de Éfeso -se considerarmos o sentido antitético ou oximoresco de conceitos como o de "repouso em atividade"[109](desse fogo que no corpo humano se transmuda)- teremos de aceitar, em vista desses exemplos, a urgência de uma leitura especial que o compreenda. Pois,prossegue Plotino, "tais são as imagens que ele emprega; negligenciando-

-se, porém, de esclarecer suas palavras,[110] talvez, pensava ele que é preciso pesquisar por nós mesmos aquilo que ele mesmo tinha achado pesquisando[111] (...) Ele fez, acredito eu, tantas revelações como Pitágoras; por isso, os seus discípulos têm interpretado alegoricamente esta passagem e tantas outras;[112] mas o estilo poético lhe permitia não ser claro".[113]

Outra vez, é através-da-poesia (dià poíeesin) que chegamos a esse achado metodológico que de forma condensada e contundente nos remete, com objetividade, ao "fazer" (poíeesin) roseano; ora no sentido de revelações e emblemas, os quais, bem compenetrados em referências intertextuais, estimulam a interpretação da "outra-coisa", ora no veio profundo dum trabalho onde, ao se escavar criativamente no substrato filosófico, suas palavras poupam esclarecimentos uma vez que vêm, como sugere Plotino, POETIZAR O LOGOS (poiéesai tòn lógon).

Na sua Estrutura da Lírica Moderna, Hugo Friedrich percebe que as frases e palavras de Baudelaire[114] contêm um excelente princípio interpretativo, aplicável ao próprio poeta francês. Este seria o de procurar invadir a alma poética pelo método mais simples: as palavras que, na insistência ou fascínio, revelam o obstinado rigor do autor. Isto é, diz o crítico alemão, "a severidade do seu mundo espiritual, a persistência dos seus temas",[115] permitem deduzir os pontos focais que serão revelados pelas palavras-chave . Estas, segundo Friedrich, estariam participando, dicotomicamente sempre, dos opostos luz e treva; dito de outra forma, viriam denunciar nosso difícil mundo da Modernidade (pois a arte da nossa contemporaneidade faz delação alegórica) e vieram colocar o problema fundamental da sua cissão, das ruínas à totalidade, da perda da auréola à recuperação da aura, da história da tempestade vencida à anti-história da bonança vencedora; enfim, post tenebras... lucem.

A metodologia esboçada por Baudelaire assinala a importância, fulcral, da obsessão verbal e se revela instigante se tomarmos em conta (além do problema da bipolaridade que é uma constante roseana) o fato da lista de Leit-Wörte fornecida por Friedrich participar (percorrendo-a por inteiro) da temática de PÁRAMO. Desse jeito teríamos, no pólo negativo, aquele dos Poètes, soyez obscurs!, palavras-chave como abismo, angústia, desolação, deserto, prisão, frio, negro e... pútrido. Já a corrente positiva, aquele indistinto Enfer ou ciel, qu' importe? Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau, viria veicular

a série verbal do azul, ímpeto, céu, ideal, luz... pureza. Assim,se aceitarmos a colocação do crítico segundo a qual "esta antítese passa através de quase toda a poesia",[116] em princípio,em textos como o de PÁRAMO estariamos deparando-nos com a poetização de uma dor racional ou logos, havendo nisso o sinal da dignidade do homem.

Passa a ser inegável, portanto, que em tais grupos de palavras persistem resíduos indeléveis do Cristianismo. Igualmente difícil seria pensar Baudelaire sem o vinco dessa doutrina "arruinadora". O caso do poeta da Modernidade, contudo, é o da perda da auréola dessa fé abandonada "no meio da rua", preferindo antes viver sem ela do que ser atropelado por sua causa. "Quem se sabe fascinado por Satanaz traz, na verdade, estigmas cristãos; mas isto é muito diferente da fé cristã na redenção",[117] conclui Friedrich. O caso roseano,como sabemos (O diabo na rua, no meio do redemoinho), vai além daquela aura: sua procura é original pois pensa o Cristianismo nas próprias origens; ou seja, da maneira mais amorosa e platônica possível. Sua hermenêutica se inclina sobre as condições na possibilidade de compreensão desse passado histórico, num terreno concreto que não é a Igreja estabelecida nem, menos ainda, seu dogma de fé...mas a "alma seca" e sábia do logos.[118]

II.3.4 Diversas versões de logos. A LIÇÃO em leituras: "réunir as células enigmáticas..."

PÁRAMO é iniciado sob o signo da destruição-construtiva:"um campo de operação profunda e desmanchadora"(I.II), no próprio campo magnético da ação anímica,em acirrada disputa com as forças naturais do texto:"a ser retocado sem cessar"(I.15). Durante essa batalha campal, a alma operadora do escrito enfrenta o seu objeto corporal de conhecimento: "um homem mais real e novo". Esse homem, humano porque anônimo, evidencia a noção roseana de "personagem paradigmática"(como todos os outros participantes do texto, o protagonista nem sequer nome tem). Nela, pois, haveria, o sentido genérico; mas, também, o sentido figurado.Este texto de instrução e prazer que é o de PÁRAMO,não poderia se esquecer do sofista platônico, o qual, no seu ensinamento, "mostra simulacros falados de todas as coisas".[119]

Eis os "pro(ídolos)legómenos", se seguirmos de perto as perturbadoras vozes das seréias gregas. De fato, esse texto roseano instrui no venerável prazer dos ícones, das imagens materiais que afe-

tam, quer o corpo dos sentidos, quer a alma do pensamento, mostrando assim a própria figura da totalidade. Nessa imagem,o texto é devir e, portanto, introdução geral à obra de qualquer autor; o seu eterno processo expositivo será sempre preliminar. Limiar da porta importante, porém estreita; um longo prefácio que sai do logos (unificação) para voltar ao logos (palavra). No final do texto que nos ocupa, JGR nos diz: "Eu voltava,para tudo"(22.23); ali o escrito roseano vai transitando no mínimo espaço atemporal existente entre as vozes do légoo (eu digo)e o légoo (eu penso). Ao léu, esse retorno ao princípio supremo da orgânica unificação obriga-nos a cogitar naquela totalidade rítmica-justa-harmônica do universo, concebida por Heráclito: "Pois uma só coisa é a (coisa) sábia; possuir o conhecimento que tudo dirige através de tudo"[120] Em PÁRAMO, afinal, "tudo parecia para sempre, transmuito, atrás através" (6.45-6).

Desde a antiguidade, o logos heraclitiano foi interpretado de diversas maneiras: como ratio, como "lei do mundo", como "elemento lógico", ou seja, como pensamento, sentido, razão. E, ao longo de todas essas possibilidades transita, imperturbável, a de PALAVRA: uma totalidade. O dizer e discorrer dos mortais vem se realizar,desde os primórdios, como um colocar e instalar. Não sendo passiva, essa significação como "pousar" insinua o verbum e, concomitantemente nos casos sempre "obscuros" destes poetas-pensadores, verba arcana. Semanticamente,logos seria enunciar (légein); isto é, aquilo-que-foi-dito (legómenon). E é, precisamente,nesse "colocar as coisas via palavra" que Heidegger intui, da maneira mais hermenêutica admissível, que o "pousar" (légein) daria legen em alemão: um deitar e estender as coisas diante, onde impera o recolher.[121] Nesse "recolher" residiria,pois, a marcha da ação.

Frisar o caráter genuino d'A LIÇÃO,como produto de leituras feitas a um texto particular,visto no geral de todas as obras roseanas,será reiterar o sentido cabal deste capítulo escrito à guisa de metodologia. Ao selecionar (quase lecionar) o lego fructus ex arbore destes clássicos textos como PÁRAMO -onde o Livro acha-se numa árvore da vida cujos frutos e folhas servem para curar às nações de noções como a de plágio- A LIÇÃO é proposta como mera colheita (em latim,lectio, onis); ou seja, escolha de leituras que se esforçam, como escreveria Rosa, "POR REUNIR AS CÉLULAS ENIGMÁTICAS"(13.15). Logos é, pois, lego, a voz latina onde se desenvolve dialeticamente o (re)colher de

um "percorrer revisitado" que significa LER (eu leio, lego, legere). A LIÇÃO, portanto, é uma leitura, uma das tantas possíveis. Enquanto componente medular de toda esta pesquisa abrangente (pesquisa do Autor para formular o "conto crítico", pesquisa de um poeta-tradutor para elaborar esta crítica que o conte), A LIÇÃO desta Poética da Leitura recíproca procurará fechar este circuito de ligações da maneira mais magnética possível. Há,nele,a procura de um equilibro dialético onde os extremos se toquem e a obra se abra.

Esta investigação enseja, portanto, discernir os elementos que comportam o "conto crítico" roseano entendido, aqui, como um infinito "poetar sobre o(s) logos", ou seja, enquanto projeto concreto que tem em mira mútua de empatia poetizar leituras. Nesses termos, objetos e sujeitos de culto e de cultura são conjugados, assim, para vir "deixar-as-coisas-juntas-estendidas-diante" de tudo aquilo que exige abrigo verbal, sígnico, simbólico. Afinal, caro leitor, a evasiva ambigüidade de um híbrido de poesia-narrativa permanece à nossa espera. Heráclito "anima" aos corajosos, você e eu, com o embalo necessário ra não ser intimidados pela dimensão dos altos abismos destas estudadas leituras: "Limites da alma não os encontrarias, todo caminho percorrendo; tão profundo logos ela tem".[122]

Do recolher (invenção) faz parte o procurar (pesquisa). Os seus ofuscamentos intentam trazer luzes na direção de um lugar específico (o conto crítico). Só depois é que surge a Revelação (-Ω-)... Aquilo que James Joyce chamou de the apophanypes.[123] A seguir, aparecendo como apophaínesthai, as diversas amostras reveladoras deste percurso de crítica interpretativa esboçarão uma incipiente, embora irrefutável, história da leitura de um texto. Com efeito, de todas as "lições" ou vidas na vida, e querendo entender o valor de descontinuidade daquilo que aqui se equaciona como sendo a coisa roseana, só uma delas me permite o acesso "a esse ponto de conhecer que a (coisa) sábia é separada de todas"[124]. Ela é a contradição. Quer dizer, o paradoxo acompanhar-nos-á até o fim, pois é o método roseano de separação (khoorís) o verdadeiro motivo unificador que reúne os reconstrutores esforços deste estudo,sob o conceito de visão-de-conjunto enquanto lei do fenômeno essencial.

§

N O T A S / A LIÇÃO

II.I Indícios...

I) SPERBER, Suzi Frankl/ "Caos e Cosmos"(Leituras de Guimarães Rosa), Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1976; p.117. Pese ao distanciamento ostensivo que nosso estudo faz da narrativa roseana, a pesquisadora, de alguma maneira, baliza a validade do presente estudo: "Pareceu-nos, mesmo, que se conseguíssemos, através da análise do material recolhido, encontrar o seu processo ordenador, esta seria a resposta também para os processos de criação do Autor".

2) BIZZARRI, Edoardo/ "J. Guimarães Rosa Correspondência com seu tradutor italiano", T.A.Queirós Ed.,São Paulo,1981; p.55. Rosa disse explicitamente: "Voltando ao 'Dão-Lalalão', isto é, aos curtos trechos em que assinalei as 'alusões' dantescas, apocalípticas e cântico-dos-canticáveis. (ALIÁS, é apenas nessa novela (Dão-Lalalão) que o autor recorreu a isso.)".

3) Famigerado, PE, II.

4) RÓNAI, Paulo/ Prefácio às "Primeiras Estórias", Liv. José Olympio, Rio, 1972; p. lvii.

5) GSV, 235.

6) Inf.,IV,95.

7) Cf. NOTA 51. (I.5 O proceder p. 19.)

8) CHAMBRY, E./ "Oeuvres de Platon" (notice sur le Phèdre)Libraire Garnier Frères, Paris, 1922; p.196.

9) FRYE, Northrop/ Crítica Arquetípica in "Anatomia da Crítica", Ed. Cultrix, São Paulo, 1984; p.141.

10) PLATON/ "Oeuvres...", op.cit.,p.197.

11) Idem, op.cit.,p. 238.

12) Idem, ibidem. A nota 2 de Chambry, o tradutor, é esclarecedora. Já o trecho do Fedro XIX, sobre o sinal divino diz textualmente: "No momento em que estava por atravessar o rio (Illissos), meu caro amigo (Fedro), senti o sinal divino que me é familier e que sempre me detém ao tomar uma ressolução; e acreditei ouvir aqui uma voz que me proibia partir antes de ter feito uma expiação,como se tivesse cometido alguma falta com a divindade".

13) Inf.,IV, 147. che molte volte al fatto il dir vien meno
Na edição existente na Biblioteca de JGR (arquivo IEB/USP) ALIGHIERI, Dante/ "La Divina Commedia",Ulrico Hoepli Ed., Milano, 1949, Rosa complementa o comentário de Giuseppe Vandelli, nesse endecassílabo que ele grifa. Porém, é no Pré-Paraíso onde Dante queixa-se do reduzido espaço:
(Purg.,XXXIII,141) non mi lascia più ir lo fren de l'arte.

14) Inf.,IV, 104. Op.cit.,p.32.
parlando cose che'l tacere è bello. Grifo JGR.

15) CÂNDIDO, Antônio/ "Literatura e Cultura"(1900-45),Editora Nacional, São Paulo, 1965.

16) PLOTINO/ Enneádes III,4. "Les Belles Lettres" P.U.F.,Paris,1924; pp.62-70 (Traduit par Émile Bréhier). O capítulo em questão é: "Sobre o Demônio que nos Recebeu em Partilha" (Perì toû eilée-khotos éemas daímonos).

17) Enn.,III,4,2; p.65. A frase, transliterada, é: tò noeròn kai noûn kai theon.

18) Enn.,III.4,3; p.66. No original: kaì ei men tò energoûn êe aisthetikoí, o daímon tò logikón.

19) Idem, ibidem.

20) Idem, ibidem. Imágens sensíveis, isto é, aisthetoîs eidóolois.

21) Enn.,III,4,3; p.67. Transliterando: tẽes psykhẽes proaíresin kaì diáthesin kathólou kaì pantakhoû ainíttetai.

22) PLATÃO, República 620 e. Apud Enn.,III,4,5.

23) Idem, Timeu 90 a. Apud Enn.,III,4,5. Bíon paradeígmata.

24) Enn.,III,4,6; p.68. A frase de Plotino diz: Ée oûn daímon autòs ée katà daímona kaì daìmon toútoo theós.

25) Idem, ibidem.

26) Sem Tangência, AP, 100.

27) LORENZ, Günther/ Entrevista a JGR, Gênova, janeiro de 1965. Realizada durante o "Congresso de Escritores Latino-Americanos". Republicada in Fortuna Crítica nº 6, INL/Civ. Bras.,Rio,1983;p.93.

28) BIZZARRI, op.cit.,p.83. Carta de 3.01.64.

29) Idem,op.cit.,p.35. Carta de 28.10.63, falando sobre os detalhes de "Uma Historia de Amor".

30) Idem,op.cit.,p.111. Carta de 16.12.64.

31) Acerca do metodo neo-platônico de interpretação alegórica, cf. pp. 59-60 (notas 109-13) e intelectura (13.15).

32) BIZZARRI, op.cit.,pp.57-8. Carta de 25.11.63. Rosa lhe comenta: "Eu mesmo fiquei espantado de ver, a posteriori, como as novelas, umas mais, outras menos, desenvolvem temas que poderiam filiar-se, de algum modo, aos 'Diálogos', remotamente, ou às 'Enéadas'!

33) PLATO's Dialogues, Pocket Books,Inc.,New York,1951;p.x.Prefácio.

34) A Vela do Diabo, T, 21.

35) LORENZ, op.cit.,p. 75. Grifo meu.

36) Idem, op,cit.,p.76. A crítica para JGR teria uma definida função dialética. Nas suas palavras: "Deve ser um diálogo entre o intérprete e o autor, uma conversa entre iguais que apenas se servem de meios diferentes.

37) Enn.,I,3. Capítulo "Sobre a dialética"(Perì dialektikées);pp.61-6.

38) Enn.,I,3,1; p.62. Plotino disse:"(...) gente que atingiu o mundo inteligível e fincou pé nele. O fim da viagem é no momento em que se chegou no cúmulo do inteligível".

39) Enn.,I,3,4; p.64. Transliterado é: perì pántoon, ou dóxee.

40) Enn.,I,3,1; p.63.

41) Enn.,I,3,3; p.64. No original: metà tà mathéemata lógous dialektikées doteon kai állos dialektikòn poieteon.

42) FESTUGIÈRE, Jean/"La Philosophie de l'Amour de Marcil Ficin",

Revista da Universidade de Coimbra, 1919;pp.427-8 e 454. Ironizando sobre a incapacidade dos tradutores para a transferência de conceitos que implicam toda uma visão-de-mundo específica, como este notável da palavra kalokagathía, freqüente em Platão, Festugière evidencia o fato com o termo latino honestus, usado correntemente para o caso, e que não verte a riqueza de sentido original. Cf. O Recado do Morro, UP,64.

43) Enn.,I,3,4; p.64 & Enn.,I,3,I; p.62, respectivamente.

44) Enn.,I,3,5; p.65. A prudência no ser, i.é., tò epékeina toû óntos. Grifos meus.

45) Enn.,I,3,6; p.66.Hee physikèe aretèe, ou seja, "as disposições naturais à virtude".

46) LORENZ, op.cit., p.74. Grifos meus.

47) LEZAMA Lima, José/ Introducción a un Sistema Poético in "Algunos Tratados en La Habana" Ed. Anagrama, Barcelona, 1971; p.23.

48) PLATÃO, Crátilo 423 b., in "The Dialogues of Plato", Encyclopaedia Britannica/ U. of Chicago Press, Chicago, 1952; pp.105-6.

49) ADORNO, Theodor W./ "La Ideología como Lenguaje" (La Jerga de la Autenticidad) Taurus Ed., Madrid, 1982; p.37. "O sistema de signos que é a linguagem, transferindo tudo de antemão a algo já preparado pela sociedade, defende a esta segundo a sua própria figura, antes de qualquer conteúdo". Grifo meu.

50) Enn.,I,3,5; p.65.

51) Idem, ibidem.

52) PLATÃO, Crátilo 436 a. Op.cit., p.111.

53) Idem, Crátilo 421 b. Op.cit., p.104.

54) Idem, ibidem.

55) POUND, Ezra/ "ABC da Literatura", Ed, Cultrix, São Paulo,1970;p.61. É oportuno lembrar a importância que o poeta norteamericano assinala ao método da leitura; seu Beabá é, no original,ABC of Readin

56) PLATÃO, Crátilo 423 b. Op.cit., p.105.

57) Assim a chama Plotino: aletheías pedíoo.

58) Le GUERN, M./"Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie", Larousse, Paris, 1973; p.15.

59) RICOEUR, Paul/ "La Métaphore Vive", Éditions du Seuil,Paris,1975; p.273.

60) Idem, ibidem. No seu capítulo sobre Metáfora e Referência (VII), Ricoeur afirma: "(...) a intencionalidade do discurso, correlato da frase inteira, é irredutível ao que se chama em semiótica de 'significado', o que não é senão a contrapartida do 'significante' de um signo no interior do código da língua".

61) BARTHES, Roland/ "O Grão da Voz"(Entrevista para Stephen Heath, Signs of the TIMES, 1971.) Edições 70, Lisboa, 1982; p.144.

62) HEIDEGGER, Martin/ "Alétheia"(Conferências e Ensaios) in HERÁCLITO, "Os Pré-Socráticos", Abril Cultural, São Paulo, 1978; p.125.

63) Idem, op.cit., p.127.

64) Buriti, NS, 129.

65) O Espelho, PE, 71.

66) Purg., XXII,73.

67) Purg., VIII, I9-2I:

> Aguzza qui,lettor, ben li occhi al vero
> che'l velo è ora ben tanto sottile,
> certo che'l trapassar dentro è legero.

68) HEIDEGGER, op.cit., p.I25.

69) HERÁCLITO, op.cit., p.86. Frag.7I; apud Marco Aurélio,IV,46.

70) GOLDSCHMIDT, Victor/ "A Religião de Platão", Dif. Européia do Livro, São Paulo, I963; p.7. Prefácio de Oswaldo Porchat P.

7I) SPERBER, op.cit., p.5I: "Chega-se por este caminho, à constituição de uma tipologia" (...) "uma tipologia da estrutura micro e macro estrutural".

72) PORCHAT, op.cit., p.6.

73) FRIEDRICH, Hugo/ Nova Linguagem/ "Estrutura da Lírica Moderna" Liv. Duas Cidades, São Paulo, I978; pp.I3-4.
De alguma maneira entendemos com Friedrich que,"nos fenômenos literários, estrutura designa uma tessitura orgânica" e,mais especificamente referida à lírica, como a "configuração comum de uma série de numerosas poesias que, de modo algum, necessitam ter-se influenciado reciprocamente, cujas caraterísticas isoladas coincidem e, todavia, podem ser explicadas separadamente; em todo caso, ocorrem tão freqüentemente e no mesmo contexto, que não podem ser consideradas como fenômenos fortuitos".

74) PORCHAT, op.cit., p.6.

II.2 Ponto de Partida.

75) BALIEIRO, Marta; São Paulo, I985. Conversa.

76) CÂNDIDO, Antônio/ O Homem dos Avessos in "Tese e Antítese", Ed. Nacional, São Paulo, I964. Republicado in "Fortuna Crítica" nº 6, op.cit., p.294.

77) LENIN, V.I./ "Cuadernos Filosóficos" in Obras Completas vol.38, Ed.Cartago, Buenos Aires, I963; p. I88.

78) Platão isola a teoria das atividades práticas. Com isso, ele contrapõe a plena libertação humana no empíreo face a tudo aquilo que, neste mundo empírico, viesse obstaculizar a contemplação das idéias perfeitas, imutáveis, eternas. No pensamento platônico, "a vida teórica" (bíos theoretikós), enquanto contemplação das essências, adquire primazia e desenvolve, a seguir, um estudo metafísico que, até então, não se concebia. Contudo, se retomarmos o conceito neo-platônico de Dialética (Enn.,I,3,5. Cf. ALIÇÃO II.I.2/ nota 44) que se relaciona ao "ser" e à "prudência no ser", torna-se possível reinterpretá-lo através da tese própria do materialismo sobre a primazia do ser, isto é, da matéria, acima da consciência e no duplo plano assinalado por Engels: ontológico (a matéria é o primário e a consciência o derivado) e gnoseológico (a consciência reflete o mundo exterior que existe independendo dela).

79) SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo/ "Filosofia da Praxis", Ed. Grijalbo, México DF, I980; p. 383.

80) WIMSATT W.K. & BEARDSLEY M./ "The Verbal Icon", U of Kentucky Press, Louisville, I954.

81) KOSÍK, Karel/ "Dialéctica de lo Concreto", Ed. Grijalbo, México DF, 1976; p. 136. No capítulo sobre a Metafísica de la Cultura, o pensador tcheco estabelece parâmetros: "A poesia não é uma realidade de ordem inferior à economia; é também uma realidade humana, embora de outro gênero e de forma diversa, com uma missão e um significado diversos. A economia não gera a poesia, nem direta nem indiretamente;é o homem que cria a Economia e a Poesia enquanto produtos da praxis humana".

82) KOSÍK, op.cit., p. 143.

II.3 A "coisa" roseana.

83) ROSSI, Annunziata/ "Un libro prohibido: 'El Nombre de la Rosa'." in Revista de la UNAM nº 45, México DF, enero de 1985; p.13.

84) BORGES, Jorge Luis/ Prólogo a la "Historia Universal de la Infamia", Alianza Ed., Madrid, 1975; p. 8. (Prol. à Iª Edição).

85) BARTHES, (entrevista para Stephen Heath), op.cit.,p.145.

86) RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir/"Guimarães Rosa en su Frontera" in Revista TEMAS, Montevideo, abril de 1965; p.5.

87) Rep.,VII, 531d: pámpoly érgon.

88) Fedro, 107b: kath'óson dynatón málist'andróopoo.

89) Purg.XXXI,124-6: Pensa, lettor, s'io mi maravigliava,
quando vedea la cosa in sé star queta,
e nel'idolo suo si trasmutava.

90) Rep.,I, 331e; 332b. Neste diálogo Platão visa definir a Justiça através de Simônides. Ele é um homem "sábio e divino" (sophòs gàr kaì theîos anéer); e ele se exprimiu de maneira "enigmatica e poética" (eenixato...poieetikóos).

91) HERÁCLITO, apud Plutarco, Contra Colotes, 20, I, 118c. Fragmento mencionado também por Plotino (Enn.,IV,8,I); nele, Heráclito endereça-se a si mesmo como se ele fosse o verdadeiro realizador do cumprimento do preceito délfico:"conhece-te a ti mesmo"

92) GOLDSCHMIDT, "Les Dialogues...", op.cit.,p.2. Grifo meu.

93) BARTHES, Roland/ "S/Z", Ed. 70, Lisboa, 1975; p. 12.

94) GOLDSCHMIDT, "Les Dialogues...", op. cit.,p.3.

95) POUND, "ABC...", op.cit.,p.40.

96) Idem, op.cit.,p. 45.

97) de ANDRADE, Mário/ "O Empalhador de Passarinhos"Liv.Martins São Paulo, s/d.; p. 162.

98) CAVALCANTI Proença, M./ "Roteiro do Macunaima", Ed. Civ.Bras., Rio, 1969; p. 27.

99) Íon, 534 a.

100) Idem, ibidem.

101) Cf. AO LEITOR/ nota 13.

102) MEDINA, Antônio/ "O Crátilo e a sedução do Logos", Folhetim (Folha de São Paulo), 16 de outubro de 1983; p. 9.

103) Cf. INTELECTURA (15.2).

.

da leitura

As on the night of the Apophanypes. (Finnegans Wake, 676) /Joyce

I04) GSV, 289.

I05) RIMBAUD, Arthur/ "Une Saison en Enfer" ("Faim") De Luigi Ed., Roma, 1945; p. 43.

I06) SARTRE, Jean-Paul/ "Qu'est-ce qu'écrire?" in "Situations II", Gallimard, Paris, 1948; p. 53.

I07) GSV, 116.

I08) GSV, 137.

I09) Enn., IV,8,1; op.cit.p.216. Como mencionado na nota 91,Plotino menciona vários fragmentos heraclitianos. Dentre eles, o de "mudando fica em repouso" (metabállon anapaúetai).

I10) Idem, ibidem. Émile Bréhier, o célebre tradutor neoplatônico, verte a frase de maneira interpretativa: "mais il a négligé d'éclaircir ses paroles". A enigmática frase poieesin ton lógon veio sugerir-me, no entanto, todo um método de composição que, de alguma maneira criptográfica, identifica o fazer roseano enquanto "poetização do logos".

I11) Cf. nota 91. Transliterada, a versão cursiva que Plotino dá da enigmática frase heraclitiana é: "óos déon íssos par'autoîs zeeteîn, hósper kaì autòs zeetéesas eîren".

I12) O trecho,transliterado do grego, fala da interpretação alegórica e do propósito ostensivo de a poesia ser obscura: "oîmai, kaì oi ap'ekeínou eenítonto perí te toútou perí te polloon. Too de pareen kai dia poieesin ou sapheî einai.

I13) Enn., IV, 8, 1. No tratado "Da Descida da Alma no Corpo".

I14) BAUDELAIRE, Charles/ OEUVRES "Pleyades", Gallimard, Paris,1954; p. IIII: "Para se penetrar a alma de um poeta, é preciso procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde na sua obra. A palavra denuncia qual é a sua obsessão". Apud FRIEDRICH,op. cit., p. 45.("O Cristianismo Arruinador").

I15) FRIEDRICH, op.cit., p.46.

I16) Idem, ibidem.

I17) Ibid.

I18) HERÁCLITO, apud Estobeu, Florilégio,V,8.

I19) Sofista, 234c.

I20) HERÁCLITO, apud Diógenes Laércio, IX,1.

I21) HEIDEGGER, "Lógos" (Conferências...) op.cit.,pp.III-23.

I22) HERÁCLITO, apud Diógenes Laércio, IX,7.

I23) JOYCE James/ "Finnegans Wake", The Viking Press, New York, 1973 (13th Ed.); p. 626. As on the night of the apophanypes.

I24) HERÁCLITO, apud Estobeu, Florilégio, I,174.

§

III.I

P Á R A M O

Estas Estórias, José Olympio,Rio,1969; pp.177-98.

1

PÁRAMO

— Ω —

"Não me surpreenderia, com efeito, fôsse verdade o que disse Eurípides: Quem sabe a vida é uma morte, e a morte uma vida?"

PLATÃO, *"Górgias"*.

Sei, irmãos, que todos já existimos, antes, neste ou em diferentes lugares, e que o que cumprimos agora, entre o primeiro chôro e o último suspiro, não seria mais que o equivalente de um dia comum, senão que ainda menos, ponto e instante efêmeros na cadeia movente: todo homem ressuscita ao primeiro dia.

Contudo, às vêzes sucede que morramos, de algum modo, espécie diversa de morte, imperfeita e temporária, no próprio decurso desta vida. Morremos, morre-se, outra palavra não haverá que defina tal estado, essa estação crucial. É um obscuro finar-se, continuando, um trespassamento que não põe têrmo natural à existência, mas em que a gente se sente o campo de operação profunda e desmanchadora, de íntima transmutação precedida de certa parada; sempre com uma destruição prévia, um dolorido esvaziamento; nós mesmos, então, nos estranhamos. Cada criatura é um rascunho, a ser retocado sem cessar, até à hora da liberação pelo arcano, a além do Lethes, o rio sem memória. Porém, todo verdadeiro grande passo adiante, no crescimento do espírito, exige o baque inteiro do ser, o apalpar imenso de perigos, um falecer no meio de trevas; a passagem. Mas, o que vem depois, é o renascido, um homem mais real e novo, segundo referem os antigos grimórios. Irmãos, acreditem-me.

Não a todos, talvez, assim aconteça. E, mesmo, sòmente a poucos; ou, quem sabe, só tenham noção disso os já mais velhos, os mais acordados. O que lhes vem é de repente, quase sem

2

aviso. Para alguns, entretanto, a crise se repete, conscientemente, mais de uma vez, ao longo do estágio terreno, exata regularidade, e como se obedecesse a um ciclo, no ritmo de prazos predeterminados — de sete em sete, de dez em dez anos. No demais, é aparentemente provocado, ou ao menos assinalado, por um fato externo qualquer: uma grave doença, uma dura perda, o deslocamento para lugar remoto, alguma inapelável condenação ao isolamento. Quebrantado e sòzinho, tornado todo vulnerável, sem poder recorrer a apôio algum visível, um se vê compelido a êsse caminho rápido demais, que é o sofrimento. Tenhamo-nos pena, irmãos, uns dos outros, reze-se o salmo *Miserere*. Todavia, ao remate da prova, segue-se a maior alegria. Como no de que, ao diante, vos darei notícia.

Aconteceu que um homem, ainda moço, ao cabo de uma viagem a êle imposta, vai em muitos anos, se viu chegado ao degrêdo em cidade estrangeira. Era uma cidade velha, colonial, de vetusta época, e triste, talvez a mais triste de tôdas, sempre chuvosa e adversa, em hirtas alturas, numa altiplanície na cordilheira, próxima às nuvens, castigada pelo inverno, uma das capitais mais elevadas do mundo. Lá, no hostil espaço, o ar era extenuado e raro, os sinos marcavam as horas no abismático, como falsas paradas do tempo, para abrir lástimas, e os discordiosos rumores humanos apenas realçavam o grande silêncio, um silêncio também morto, como se mesmo feito da matéria desmedida das montanhas. Por lá, rodeados de difusa névoa sombria, altas cinzas, andava um povo de cimérios. Iam, por calhes e vielas, de casas baixas, de um só pavimento, de telhados desiguais, com beirais sombrios, casas em negro e ocre, ou grandes solares, edifícios claustreados (claustrados), vivendas com varandal à frente, com adufas nas janelas, rexas, gradis de ferro, rótulas mouriscas, mirantes, balcões, e altos muros com portinholas, além dos quais se vislumbravam os pátios empedrados, ou, por lúgubres postigos, ou por alguma porta deixada aberta, entreviam-se corredores estreitos e escuros, crucifixos, móveis arcaicos. Tôda uma pátina sombria. Passavam homens abaçanados e agudos, em roupas escuras, soturnas fisionomias, e velhas de mantilhas negras, ou mulheres índias, descalças, com sombreiros, embiocadas em xales escuros (pañolones), caindo em franjas. E os arredores se povoavam, à guisa de ciprestes, de filas negras de eucaliptos, absurdos, com sua graveolência, com cheiro de sarcófago.

Ah, entre tudo, porém, e inobstante o hálito glacial com que ali me recebi, de começo não pude atinar a ver o transiente

3

rigor do que me aguardava, por meu clã-destino, na mal-entendida viagem, *in via*, e que era a absoluta cruz, a vida concluída, para além de tôda conversação humana, o regresso ao amargo. É que o meu íntimo ainda viera pujante, quente, rico de esperanças e alegrias.

Tanto cheguei...

Mas, o frio, que era insofrível. Aqui longínquo, tão só, tão alto, e me é dado sentir os pés frios do mundo. Não sou daqui, meu nome não é o meu, não tenho um amor, não tenho casa. Tenho um corpo?

Assustou-me, um tanto, sim, a cidade, antíbórea, cuja pobreza do ar exigiria, para respirar-se, uma acostumação hereditária. Nem sei dizer de sua vagueza, sua devoluta indescriptibilidade. Esta cidade é uma hipótese imaginária... Nela estarei prisioneiro, longamente, sob as pedras quase irreais e as nuvens que ensaiam esculturas efêmeras. *"En la cárcel de los Andes..."* — dizem-se os desalentados viajantes que aqui vêm ter, e os velhos diplomatas, aqui esquecidos. Os Andes são cinéreos, irradiam a mortal tristeza. Daqui, quando o céu está limpo e há visibilidade, nos dias de tempo mais claro, distinguem-se dois cimos vulcânicos, de uma alvura de catacumba, êsses quase alcançam o limite da região das neves perpétuas. E há, sobranceiros e invisíveis, os páramos — que são elevados pontos, os nevados e ventisqueiros da cordilheira, por onde têem de passar os caminhos de transmonte, que para aqui trazem, gelinvérnicos! Os páramos, de onde os ventos atravessam. Lá é um canil de ventos, nos zunimensos e lugubrúivos. De lá o frio desce, umidíssimo, para esta gente, estas ruas, estas casas. De lá, da desolação paramuna, vir-me-ia a morte. Não a morte final — equestre, ceifeira, ossosa, tão atardalhadora. Mas a outra, *aquela*.

Há sonhos premonitórios. Esta cidade eu já a avistara, já a tinha conhecido, de antigo, distante pesadêlo.

E, contudo, tinha de acontecer assim; agora, ouso que sei. Houve, antes, simples sinais, eu poderia tê-los decifrado: eram para me anunciar tudo, ou quase tudo; até, quem sabe, o prazo em algarismos. Não me achasse eu tão ofuscado pelas bulhas da vida, de engano a engano, entre passado e futuro — trevas e névoas — e o mundo, maquinal.

Mas eu vinha bem-andante, e ávido, aberto a tôdas as alegrias, querendo agarrar mais prazeres, horas de inteira terra,

4

Por que vim? Foi-me dado, ainda no último momento, dizer que não, recusar-me a êste pôsto. Perguntaram-me se eu queria. Ante a liberdade de escôlha, hesitei. Deixei que o rumo se consumasse, temi o desvio de linhas irremissíveis e secretas, sempre foi minha ânsia querer acumpliciar-me com o destino. E, hoje em dia, tenho a certeza: tôda liberdade é fícticia, nenhuma escôlha é permitida; já então, a mão secreta, a coisa interior que nos movimenta pelos caminhos árduos e certos, foi ela que me obrigou a aceitar. O mais-fundo de mim mesmo não tem pena de mim; e o mais-fundo de meus pensamentos nem entende as minhas palavras.

Vim, viajei de avião, durante dias, com tantas e forçadas interrupções, passando por seis países. Por sôbre a Cordilheira: muralhão de cinzas em eterno, terrível deserto soerguido. De lá, de tão em baixo, daquela lisa cacunda soturna, eu sentia subir no espaço um apêlo de negação, maldição telúrica, uma irradiação de mal e despondência; que começava a destruir a minha alegria. Ali, em antros absconsos, na dureza da pedra, no pêso de orgulho da terra, estarão situados os infernos — no "sono rancoroso dos minérios"?

Na penúltima parada, em outra capital, onde passei uma noite, eu tinha um conhecido, êle veio receber-me, convidou-me para jantar, acompanhou-me ao hotel. À hora de nos despedirmos, já estava êle à porta, e mudou súbito de idéia, voltou, desistiu de ir-se, subiu comigo ao quarto, quis fazer-me companhia. Que teria êle visto, em meu ar, meu rosto, meus olhos? — "Você não deve dormir, não precisa. Conversemos, até à hora de sair o avião, até à madrugada..." — assim êle me disse. Não quis beber, êle que apreciava tanto a bebida, e tinha fama nisso. Falava de coisas jocosas, como quem, por hábito e herança, tenta constantemente recalcar a possibilidade de dolorir íntimo, que sempre espreita a gente. Teria em si alarmes graves. — "Vamos fazer subir pão, manteiga e mel: cada colherinha de mel, diz-se, dá a substância de uma xávena de sangue"... — êle falou. Passamos aquelas tôlas horas a tomar café com leite, e a conversar lembranças sem cor, parvoices, anedotas. Tudo aquilo não seria igual a uma despedida vazia, a um velório?

O meu. Ali, à hora, eu não sabia, mas já beirava a impermanência. Como dum sonho — indemarcáveis bordas. Aquêle companheiro ficou para trás. Eu viajei mais.

E me é singular lembrar como, já na última escala, já na véspera de chegar ao ponto de meu destino indefinitivo, ali em uma cidade tôda desconhecida, já ante o fim — travei ainda

5

conversa cordial com um homem, também êsse desconfiou em meu aspecto algo de marcado por não olhar, não mãos. Êsse homem veio ver-me ao hotel, estávamos no bar, aceitou uma bebida. O que falava, soava-me como para algum outro, que não para mim. — *"¿Y qué?..."* Assustara-se. — *"Lo que sea, señor..."* O homem notara o que para mim ficaria despercebido. O que deve de ter durado fração de segundo. A terra tremera. Vi-lhe, no olhar, o espanto. Um mínimo terremoto. Mas um quadro ainda oscilava, pouquíssimo, na parede. — *"Lo ha sentido, Don...?"* A terra, sepultadora. O homem se despedia. — "Me alegro, mucho." Êsse homem era alto empregado nas Aduanas, as menções em meu passaporte haviam-no impressionado. Agora, sei, penso. Recordo-me do trecho de um clássico, em que se refere a um derradeiro ponto de passagem — pela que é a "alfândega das almas"...

Com que assim, agora aqui estou. Aqui, foi como se todo o meu passado, num instante, relance, me aguardasse; para deixar-me, de dolorosa vez. O que eram gravíssimas saudades. Recordo-me. A cidade era fria. Aqui, tão alto e tão em abismo, fêz-se-me noite. Cheguei. Era a velha cidade, para meu espírito atravessar, portas (partes) estranhas. Transido, despotenciado, prostrado por tudo, caí num estado tão deserto, como os corpos descem para o fundo chão. E tive de ficar conhecendo — oh, demais de perto! — o "homem com a semelhança de cadáver". Êsse, por certo eu estava obrigado a defrontar, por mal de pecados meus antigos, a tanto o destino inflexível me obrigava.

Três dias passei, porém, sem que o mal maior me vencesse. Apenas vivia. Foi na quarta manhã que Deus me aplicou o golpe-de-Job. Nessa manhã, acordei — asfixiava-me. Foi-me horror. Faltava-me o simples ar, um pêso imenso oprimia-me o peito. Eu estava sòzinho, a morte me atraíra até aqui — sem amor, sem amigos, sem o poder de um pensamento de fé que me amparasse. O ar me faltava, debatia-me em arquejos, queria ser eu, mal me conseguia perguntar, à amarga borda: há um centro de mim mesmo? Tudo era um pavor imenso de dissolver-me. Aquilo durou horas?

Quando alcancei o botão da campainha, a camareira me acudiu. Ela era velha e bondosa. Sorriu, tranquilizou-me, já assistira à mesma cena, com outros hóspedes, viajantes estrangeiros, não havia que temer, não havia perigo. Era o *soroche*, apenas, o mal-das-alturas. Chamaria o médico. E eu, reduzido a um desamparo de menino indefeso — meu quarto era no quinto

6

andar — perguntei: — "Será, se eu me mudar para o andar térreo, que melhoro?" Ela riu, comigo, tomou-me a mão. Essa mulher sabia rir com outrem, ela podia ajudar-me a morrer.

Chamou o médico, um doutor que ela dizia ser o melhor — clandestino e estrangeiro. Moço ainda, e triste, êle carregava longos sofrimentos. Era um médico judeu, muito louro, tivera de deixar sua terra, tinha mulher e filhos pequenos, mal viviam, quase na ínfima miséria. — "Aqui, pelo menos, a gente come, a gente espera, em todo o caso. Não é como nos Llanos..." Nos primeiros tempos, fôra tentar a vida num lugarejo perdido nas tórridas planuras, em penível desconfôrto, quase que só de mandioca e bananas se alimentavam. Lá, choravam. Longe, em sua pátria, era a guerra. Homens louros como êle, se destruíam, de grande, frio modo, se matavam. Ali, nos Llanos, índios de escuros olhos olhavam-no, tão longamente, tão afundadamente, tão misteriosamente — era como se o próprio sofrimento pudesse olhar-nos. Ao sair, apertamo-nos as mãos. Era uma maneira viril e digna de chorarmos, um e outro.

Não, eu não tinha nada grave, apenas o meu organismo necessitava de um período, mais ou menos longo, de adaptação à grande altitude. Nenhuma outra coisa estava em meu poder fazer. E êsse ia ser um tempo de depercecimento e consumpção, de m a r a s m o. Teria de viver em têrmos monótonos, totalidade de desgraça. Meus maiores inimigos, então, iriam ser a dispnéia e a insônia. Sob a melancolia — uma águia negra, enorme pássaro. Digo, sua sombra; de que? Como se a minha alma devesse mudar de faces, como se meu espírito fôsse um pobre ser crustáceo. Os remédios que me deram eram apenas para o corpo. E, mais, eu deveria obrigar-me, cada manhã, a caminhar a pé, pelo menos uma hora, êsse era o exercício de que carecia, o prêço para poder respirar um pouco melhor. Disseram-me, ainda, e logo o comprovei, que, nessas caminhadas, por vêzes sobrevir-me-ia automático chôro, ao qual não devia resistir, mas antes ativar-me a satisfazê-lo: era uma solução compensadora, mecanismo de escape. Um pranto imposto.

Sempre se deve entender que, com tanto, os dias se passaram. E nunca mais iria eu poder sair dali? Dessentia-me. Sentia-me incorpóreo, sem pêso nem sexo; ultraexistia. Sentia o absoluto da soledade. Todos os que eram meus, que tinham sido em outro tempo, tão recente, algum tanto meus — parentes, amigos, companheiros, conhecidos — haviam ficado alhures, imensamente em não, em nada, imensamente longes, eu os tinha perdidos. E tudo parecia para sempre, trans muito, atrás

7

através. Sei que era a morte — a morte incoativa - - um gênio imóvel e triste, com a tocha apagada voltada para baixo; e, na ampulheta, o vagaroso virar do tempo; e, eu, um menino triste, que a noite acariciava.

Soledade. E de que poderiam aliviar-me, momento que fôsse, qualquer um de entre os milhares de pessoas desta cidade, e, delas, as pouquíssimas com quem frequentarei, se não os sinto iguais a mim, pelas vidraças das horas? Passo por êles, falo-lhes, ouço-os, e nem uma fímbria de nossas almas se roça; tenta-me crer que nem tenham alma; ou a não terei eu? Ou será de outra espécie. Estarão ainda mais mortos que eu mesmo, ou é a minha morte que é mais profunda? Ah, são seres concretos demais, carnais demais, mas quase pétreos, entes silicosos. Sobremodo, assusta-me, porque é da minha raça, o *Homem com o aspecto de cadáver*. Êle, é o mais morto. Sua presença, obrigatória, repugna-me, com o horror dos horrores infaustos, como uma gelidez contagiante, como uma ameaça deletéria, espantosa. Tenho de sofrê-la, ai de mim, e é uma eternidade de torturas.

Por certo tempo, cumpro, tôdas as manhãs saio para caminhar. Procuro as ruas mais antigas, mais pobres, mais solitárias — onde, se acaso as lágrimas me acometerem, minha pessoa seja menos notada. A esta hora, os velhos sinos solenizam. Por vez, há procissões, desfilam confrarias, homens todo ocultos, embiocados em suas opas e capuzes, cuculados, seguindo enormes santos em andores absurdos. Gostaria de segui-los, no rumo que levam luz-me, para um fim de redempção, uma esperança de Purgatório. Porém, o chôro me vem, tenho de ocultar-me numa betesga, entre portas. Ora, ante uma casa, levei a mão para tocar a aldrava, uma aldrava em forma de grifo. Quem podia morar ali? Eu estava implorando socôrro. Toquei, toquei. Ali, descobri a unidade de lugar: aquela casa estava há milhões de anos desabitada, de antanho e ogano. Então, mais adiante, penetrei numa igreja, San Francisco ou San Diego, tôdas têm a mesma côr de pedra parda, só uma tôrre, assim o grande terremoto de há quase dois séculos as poupou. Entrei, na nave ampla. Dentro de uma igreja é que o silêncio é coisa quebrável: e se sacodem, como cordas, largas tosses longínquas. Sai, a pressa com que saí, eu me lembrava, na penumbra, do perfil sinistro dos campanários. Um morto teme as pessoas, as coisas. Lembro-me de que, faz poucos dias, um pobre moço estudante foi morto, quando passava despreocupadamente diante da catedral, por uma grande laje que se desprendeu e caiu, justo nos

8

milímetros daquele instante, da cinzeira da torre-mór, lá de cima; como nos versos de Bartrina — por que foi? Agora, eu ofegava mais, faltavam-me os pulmões, na fome espacial dos sufocados. A cidade era fria. Por onde me metera, que agora me acho perdido, sem saber de meus passos? Indaguei, de um passante. — *"Allí, no más..."* — me respondeu. — *"Allisito, no más, paisano..."* — quis acrescentar um outro. Êles se equivocaram, tinham entendido que eu quisesse saber onde ficava a *Plaza de Toros*. Eu caminhava, e me admirando de, a cada momento, ser mesmo eu, sempre eu, nesta vida tribulosa. O odor dos eucaliptos trouxe-me à lembrança o *Homem com o ar de cadáver* — ai de mim! — com êle tenho de encontrar-me, ainda hoje, e daqui a pouco, e nada poderei fazer para o evitar, meu fado é suportá-lo. A cidade, fria, fria, em úmidos ventos, dizem que êsses ares são puríssimos, os ventos que vêm dos páramos. Tôda esta cidade é um páramo. No portão grande de um convento, entrei, achei-me num pátio claustrado, uma freira de ar campesino, ainda moça, estava lá, com duas órfãs. Ela perguntou, chamou-me de *Su Señoria Ilustrísima*, se eu viera pelos doces, assim vendiam doces, caseiros, fabricados ali *manibus angelorum*. Embrulhou os doces, em fôlha de jornal. Estendi a mão, pareceu-me que num daqueles jornais eu devesse ler algo, descobrir algo para mim importante. — *"Ah, no, que eso no!"* — atalhou-me ela; a boa monja escondia de mim aquela parte do jornal, onde havia anúncios com figuras de mulheres, seduções da carne e do diabo. Eu não queria os doces, queria que ela me abençoasse, como se fôsse minha irmã ou mãe, ensinasse-me por que estreitos umbrais poder sair do solar do inferno, e de onde vem a serenidade? — uma fábula que sobrevive. Riu, tão pura, tão ingênua, quase tôla: — *"Qué chirriados son los estrangeros!..."* Daquele pátio, eu trouxe novo desalento, uma noção de imobilidade. E o *Homem com fluídos de cadáver* espera me, sempre; nunca deixará de haver? É o negrêgo dos eucaliptos, seu evocar de embalsamamentos, as partículas dêsse cheiro perseguem-me, como que formam pouco a pouco diante de meus olhos o quadro de Boecklin, "A Ilha dos Mortos": o fantasmagórico e estranhamente doloroso maciço de ciprestes, entre falésias tumulares, verticais calcàreamente, blocos quebrados, de fechantes rochedos, em sombra — para lá vai, lá aporta a canoa, com o obscuro remador assentado: mas, de costas, de pé, todo só o vulto, alto, envolto na túnica ou sudário branco — o que morreu, o que vai habitar a abstrusa mansão, para o nunca mais, neste mundo. Ah, penso que os mortos, todos êles, morrem porque quiseram morrer; ainda que sem razão mental, sem que o saibam. Mas, o *Homem*

9

com a presença de cadáver ignora isso: — "Eu não compreendo a vida do espírito. Sem corpo... Tudo filosofia mera..." — ainda ontem êle me disse. Êle é internamente horrendo, terrível como um canto de galo noôco da insônia; gelam-me os hálitos de sua alma. Algo nêle quer passar-se para mim; como poderei defender-me? Êle é o mais morto, sei; o mais, de todos. É o meu companheiro, aqui, por decreto do destino. Sei: êle, em alguma vida anterior, foi o meu assassino, assim ligou-se a mim. E, porcerto, aspira, para nós ambos, a uma outra morte, que sempre há mais outra: mais funda, mais espêssa, mais calcada, mais embebida de espaço e tempo. Para me esquecer, por um momento, daquele *Homem*, entrei numa casa, comprei um livro, um passar de matérias. Um livro, um só. Suponho seja de poesias. Será o *Livro*. Não posso ainda lê-lo. Se o lêsse, seria uma traição, seria para mim como se aderisse mais a tudo o que há aqui, como se me esquecesse ainda mais de tudo o que houve, antes, quando eu pensava que fôsse livre e feliz, em minha vida. Mas devo guardá-lo, bem, o Livro é um penhor, um refém. Nêle estou prisioneiro. E se, para me libertar, livrar-me do estado de Job, eu o desse ao *Homem frio como um cadáver?* Ah, não. Tudo o que fôsse, dar-lhe qualquer coisa, seria o perigo de contrair com êle novo laço; mesmo o Livro *que por enquanto ainda não deve ser lido*. O Livro que não posso ler, em puridade de verdade. E, de onde vem, que eu tenho de padecer, tão próximo, êste *Homem?* Por pecados meus, meus. Tudo o que não é graça, é culpa. Sei — há grandes crimes esquecidos, em cada um de nós, mais que milenarmente, em nosso, de cada um, passado sem tempo. Maior é o meu cansaço. Caminho para o lugar a que tenho de chamar, tristemente, de "minha casa". Lá, uma carta me espera, há uma carta para mim. Vi, pela letra, no pequeno envelope: essa carta era da mulher que me amava, tão longe deixada, tão fortemente. Temi abri-la, meu coração se balançava, pequenino, se dependurava. Que o espírito não me abandone! Pensei em guardá-la, fechada também, por infinitos dias, metida dentro do *Livro*. Temia-a, temia aquêle amor agônico, soubesse que ela poderia malfadar-me. A carta dizia o que era para maior sofrer de todos, desespêro prolongado. Depois, havia nela o *trêcho*: "... tem horas, penso em você, como em alguém, muito querido, mas que já morreu..." Devo ter sorrido tôda a dor. E não duvidei, senão que aceitava. Naquelas linhas, estava tôda a verdade. Está. Aquilo eu pinto em vazio. Em que mundos me escondo, agora neste instante? Prendem-me ainda, e tão sòmente, as resistências da insônia. Ah, não ter um

10

sentir de amor, que vá conosco, na hora da passagem! De novo, é um quadro de Boecklin que meus olhos relembram, sua maestra melancolia — o *"Vita somnium breve"* —: duas crianças nuas que brincam, assentadas na relva, à beira de uma sepultura.

* * *

Há as horas medonhas da noite. Já disse que a insônia me persegue. Isto é, às vêzes durmo. O mais, é um desaver, pausa pós pausa. A confirmação do meu traspasso, num gêlo êrmo, no pesadêlo despovoado. Nêle, em cuja insubstância, sinto e apalpo apenas os meus ossos, que me hão de devorar. As noites são cruelmente frias, mas o pêso dos cobertores me oprime e sufoca. Só o mais profundo sopor é um bem, consegue defender-me de mim, de tudo. Mas ocorre-me, mais que mais, aquêle outro estado, que não é de viva vigília, nem de dormir, nem mesmo o de transição comum — mas é como se o meu espírito se soubesse a um tempo em diversos mundos, perpassando-se igualmente em planos entre si apartadissimos. É então que o querer se apaga, fico sendo sòmente pantalha branca sob lívida luz mortiça, em que o ódio e o mal vêm suscitar suas visões infra-reais. Exposto a remotos sortilégios, já aguardo o surgir, ante mim, de outras figuras, algumas delas entrevistas em meus passeios de durante o dia, pelas ruas velhas da cidade. São fantasmas, soturnos transeuntes, vultos enxergados através de robustas rexas de ferro das ventanas, moradores dessas casas de balcões salientes sôbre as calhes, desbotados e carcomidos. Como sempre, por extranatural mudança, êles se corporizam agora transportados a outra era, recuados tanto, antiquissimos, na passadidade, formas relíquias. Assim é que os percebe o meu entendimento deformado, julga-os presentes: ou serei eu a perfazer de novo, por prodígio de impressão sensível ou estranhifício de ilusionário, as mesmas ruas, na capital do Novo Reino, dos Ouvidores, dos Vice-Reis.

Assombram-me. Trazem-me o ódio. Baixei a um mundo de ódio. Quem me fêz atentar nisso foi uma mulher, já velha, uma índia. Ela viajava, num banco adiante do meu, num dêsses grandes bondes daqui, que são belos e confortáveis, de um vermelho sem tisne, e com telhadilho prateado. Esse tranvia ia muito longe, até aos confins da cidade — aonde ainda não

11

sei se é o Norte ou se o Sul. Sei que, de repente, ela se ofendeu, com qualquer observação do condutor, fôsse a respeito de trôco, fôsse acêrca de algo em suas maneiras, simples coisa em que só ela podia ver um agravo. A mulher ripostou, primeiro, rixatriz, imediatamente. Daí, encolheu-se, tôda tremia. Ela cheirava os volumes da afronta, mastigava-a. Vi-a vibrar os olhos, teve um rir hienino. Era uma criatura abaçanada, rugosa, megeresca, uma índia de olhos fundos. Daí, começou a bramar suas maldições e invectivas. Estava lívida de lógica, tinha em si a energia dos sêres perversos, irremissiva. Clamava, vociferoz, com sua voz fora de foco, vilezas e imprecações, e fórmulas execratórias, jamais cessaria. Durou quase hora, tanto tempo que a viagem, tão longa. Ninguém ousava olhá-la, ela era a bôca de um canal por onde mais ódio se introduzia no mundo. Doem-se os loucos, apavoram-se. Até que ela desceu, desapareceu, ia já com longa sombra. Aquela mulher estará eternamente bramindo. Doo-me.

Aqui, faz muitos anos, sabe-se que uma outra mulher, por misteriosa maldade, conservou uma mocinha emparedada, na escuridão, em um cubículo de sua casa, depois de mutilá-la de muitas maneiras, vagarosa e atrozmente. Dava-lhe, por um postigo, migalhas de comida, que prèviamente emporcalhava, e, para beber, um mínimo de água, poluída. Não tivera motivo algum para isso. E, contudo, quando, ao cabo de mêses, descobriram aquilo, por acaso, e libertaram a vítima — restos, apenas, do que fôra uma criatura humana, retirados da treva, de um monturo de vermes e excrementos próprios —, o ódio da outra aumentara, ainda.

Ouço-os — crás! crás! — os indistinguíveis corvos. A gorda sombra imaginária, — transpõe uma esquina, em sotaina, sob a chuvinha, sob imenso guarda-chuva. Era um padre. Era pequeno, baixote, e, em sua loucura, dera para usar apenas objetos de tamanho enorme. Em sua cama caberiam bem dez pessoas. Seus sapatões. Seus copos. Por certo, êle praticaria a goécia, comunicava-se com o antro dos que não puderam ser homens. Êsse padre gritava: — *Y olé y olé!* Fantasmagourava. Seus passos não faziam rumor. O que em minha idéia se fingia: os que lhe vinham em seguida — o confessor, de lábios finos; a viúva dos maleficios; o cavaleiro, equiparado; o frade, moço, que não pôde se esquecer da mulher amada, e por isso condenaram-no, perpétuo, à treva do *in-pace*, num aljube; os homens que recolhem os corpos mortos das rainhas e princesas, no *podridero* do Escorial; o farricôco de capuz. Pinto aquêle da 12ª

12

lâmina do Taro: o homem enforcado — o sacrifício, voluntário, gerador de fôrças. Êsse, é o que me representa.

É, mesmo, nessas horas, o "Homem com alguma coisa de cadáver", dêle não consigo libertar-me, nunca, de sua livúsia, quando que. Com grave respeito, vestido à antiga. Confundo-o com o vulto daquele duro hidalgo, que era todo *hombria mala* e orgulho. Êsse, que, uma vez, porque a jovem espôsa tardou alguns minutos para atender a seu chamado, tomou por vilta, nunca mais, nunca mais dirigiu a ela uma só palavra, nesta vida. Ela era uma bela mulher, e boa, e amável. Decerto, muitas horas, êle gostaria de poder não ter havido tudo aquilo, e poder voltar ao menos a fitá-la; mas não podia, não podia mais, não podia.

Com outra espécie de ódio, que não o do orgulho, mas o da inveja, contam que, em outro país, mas também nas alturas cinéreas da Cordilheira, viveu, longos anos, um mendigo estranho, o qual nunca deixava de carregar consigo um bastão e uma caveira. Tomavam-no por um penitente. Porém, quando morreu, encontraram dentro da caveira um papel, com sua confissão: êle matara outro homem, cuja era a dita caveira, matara-o a pauladas, com o bastão; e carregava os dois objetos, a fim de manter sempre vivo aquêle ódio — que era o que lhe dava fôrças, para viver.

O do ódio — um mundo desconhecido. O mundo que você não pode conceber. Todos se castigam. É terrível estar morto, como às vêzes sei que estou — de outra maneira. Com essa falta de alma. Respiro mal; o frio me desfaz. É como na prisão de um espêlho. Num espêlho em que meus olhos soçobraram. O espêlho, tão cislúcido, sòmente. Um espêlho abaixo de zero.

*
* *

Descontando-os, dia de dia, eu levava adiante, só em sofrimento, minha história interna, a experiência misteriosa, o passivo abstrair-me, no ritmo de ser e te-ser. Não tive nenhum auxílio, nada podia. Um morto não pode nada, para o se-mesmo-ser. Em desconto de meus pecados. Nem uma imploração.

Gélido tiritando-me, e com o fôlego a falhar-me, e tão pequeno e alienado e morto, sem integridade nenhuma, eu temia ainda mais o meu destino cósmico, o pêso de tudo o que nesta vida ainda está por vir, outras adversidades. Um morto teme sempre. Teme o morrer mais, no infinito Nada. Que podia eu?

13

Pouco a pouco, um dia, pude. Apliquei meu coração a isso, vislumbrei entre névoas, em altura longínqua profunda, a minha estrêla-da-guarda. Ah, revê-la. Lembrou-me algo de maior, imensamente mor — o que podia valer-me. Como surge a esperança? Um ponto, um átimo, um momento. Face a mim, eu. Aquele ponto, agarrei-me, era um mínimo glóbulo de vida, uma promessa imensa. Agarrei-me a êle, que me permitia algum trabalho da consciência. Sofria, de contrair os músculos. Esta esperança me retorna, agora, mais vêzes, em certos momentos. E quando me esforço por reunir as células enigmáticas, confiar de que possa, algum dia, conseguir-me a desassombração, levantar o meu destêrro. Sofro, mas espero. Antes de experiência, profundamente anímica. Tenho de tresmudar-me. Sofro as asas.

Sem embargo, já sei que tudo é exigido de mim, se bem que nada de mim dependa. A penitência, o jejum, a entrega ao não-pensar — são o único caminho. As necessidades do retôrno a zero. Quando eu recomeçar, a partir de lá, esperar-me-á o milagre? Pois "o dom dos milagres segue de perto a prática das austeridades".

Sentado, eu, a despeito de tudo, ou de pé, imóvel, durante longos momentos, os braços erguidos em cruz, eu me impunha desesperadamente aquilo. A mim mesmo, e ao que não sei, eu pedia socôrro. Eu esperava, eu confiava. Eu precisava, primeiro que tudo, de exilar para um total esquecimento aquêle que um destino anterior convertera em meu lúgubre e inseparável irmão, em castigo talvez de algum infame crime nosso, mancomum: eu tinha de esquecer-me do "Homem com o todo de cadáver". Então, êle desapareceria, para sempre, da minha existência. Eu lutava.

Ah, com a minha melhora, leve, descubro, também, que os outros mòrtos não perdoam ao morto que recomeça a voltar à vida.

Eu saira de casa, do meu tugúrio. E ia, pela rua, menos opresso, menos triste, algum calor em mim se manifestava. E eis que, quebradamente, um homem, que ia à minha frente, voltou-se, encarou-me, fitou-me de frecha, malquerente, com olhos que me perspicavam. O ódio, contra mim, inchou nêle; amaldiçoou-me, por exercício de lábios e emissão pupilar. Súbito, êsse ódio fuzilou, enorme, enorme. Poderia matar-me. Queria, isto é, reter-me, indefeso, nas profundezas da morte, recalcar-me mais e mais, na morte. Algo em mim resistiu, porém, sem afã, sem esfôrço, resisti, e eu mesmo senti que era o muito mais forte, no cruzar de olhares. O homem abaixou o seu, submetido, e foi-se, era um sandeu, sem existir, sem nome.

14

*
* *

Não mais longe daqui que três horas de automóvel, há lugares aprazíveis e quentes, *tierra templada*, onde é limpa a luz, um sol, os verdes, e a gente pode ter outra ilusão de vida. Desce-se a montanha por coleantes estradas, numa paisagem de estranhas belezas; o país é áspero e belo, em sua natureza, contam-no como no mundo o que possua mais maravilhosos colibris, orquídeas e esmeraldas. E há minas de sal, salinas como absurdos alvos hipogeus. Não posso ir até lá, naqueles lugares em vales amenos, onde há hotéis modernos, com piscinas, e recantos onde zunem as libélulas. O médico me desaconselha: com as idas e vindas, eu só poderia piorar. E o "Homem que é um cadáver" convidou-me, correto e amigo. Não. Essa paisagem, êsses atrativos e chamativos recantos, não são para mim, seriam a minha perda; para meu bem, defendem-me dêles muralhas de espinhos. Mal me consentem chegar até à célebre cachoeira, tão alta, o salto: com névoas sutis, azuis e brancas, e um íris: ali, muitas pessoas vão dispor bruscamente de seu desespêro, pelo suicídio.

Aqui, à margem da estrada, um boi de carga está amarrado a árvore, modorra, sob as môscas, aguenta no lombo sacos empilhados. Olho, a Oeste, a savana, a lhanura, extensa, fugindo da Cordilheira; seu céu coberto, sua estendida tristeza. Tenho o temor de ver montanhas, o dever de escalá-las me atormenta. Alguma coisa estará por lá, a além, de. Aqui, uma saudade sem memória, o carácter-mor de meus sonhos. A saudade que a gente nem sabe que tem. Sei, mesmo em mim, que houve uma anterioridade, e que a há, porvindoura. Sei que haverá o amor. Que já houve. A alegria proibida, a melodia expulsa. Só êste é o grande suplício: ainda não ser. E sofro, aqui, morto entre os mortos, neste frio, neste não respirar, nesta cidade, em mim, ai, em mim: faz meses.

Melhoro, se me imponho sacrifícios, sofrimentos voluntários, e medito. Acendo uma vela. Que a esperança não me abandone, com um mínimo de alegria interior. Que a morte não me enlouqueça mais; ah, ninguém sabe quão terrível é a loucura dos mortos. Mortos — isto é — os que ainda dormem.

Tudo são perigos, mesmo o que semelha necessário consôlo. Mesmo o viso de amor que fácil nos procura e rodeia, seus enfeitiçamentos, os amores falsos, tentando levar-nos por seus caminhos perdidos. Houve uma mulher, a francesa, ela se apiedou de mim, era viúva, amara imensamente seu marido, em

15

anos de viuvez jamais o esquecera, fôra-lhe entusiasmadamente fiel. E, agora, queria dar-se a mim, sacrificar-me tôda a sua fidelidade, de tantos anos. Tremi, por nós ambos. Insensatos pares, que se possuem, nas alcovas destas casas... Quem me defenderia de tudo, quem para deter-nos? E, também, a russa, tão bonita, de lisos cabelos pretos, de rosto e fino queixo, ela tinha a cabeça triangular de uma serpente, levantou os olhos do livro que estava lendo, uns olhos enormes, parecia-me que girassem, chamando-me, exigindo-me. Por longos caminhos, que não eram o meu, eu teria de ir, levado por alguma daquelas duas mulheres. Salvou-me a lembrança, horrível, dêle — do "Homem com o frio de cadáver", para isso serviu-me. Eu *não poderia* entregar-me a nenhuma presença de amor, enquanto persistisse unido a mim aquêle ser, em meu fadário. Humildemente rogo e peço, que, por alguma operação encoberta, dessas que se dão sem cessar no interior da gente, êsse Homem se desligue de meu destino!

Depois, fazia luar, fazia uma canção na noite, aventurei-me a sair aquela hora, pela primeira vez, ignorei o temor de que bandidos me assaltassem, esqueci-me o frio. Andei. Tudo era um labirinto, na velha parte da cidade, nuvens tapavam a cimeira da tôrre, a grande igreja fechada, sonhava eu em meio à insônia? Ia, por plazas e plazuelas, as nuvens escuras consumiram o luar, a cidade se fazia mais estreita e antiga. Aqui, outrora, recolhiam-se as damas, à luz de lanternas conduzidas por criadas. Quem riu, riso tão belo, e de quem essa voz, bela e rouca voz de mulher, antes, muito tempo, como posso lembrar-me, como posso salvar a minha alma?! Numa era extinta, nos ciclos do tempo, ela dormirá, talvez, a essa hora, em seu solar, dos Leguía, dos Condemar ou mansão dos Izázaga, não descerrará a janela para escutar-me, não mais, por detrás das gelosias, das reixas de ferro do ventanal, como as de Córdoba ou Sevilha. E, todavia, não estivesse eu adormecido e morto, e poderia lembrar-me, no infinito, no passado, no futuro... Assim estremeço, no fundo da alma, recordando apenas uma canção, que algum dia ouvi:

"...*Hear how*
a Lady of Spain
did love
an Englishman..."

Ainda não despertei para achar a verdadeira lembrança. Por isso erro? Por isso morro? Sua visão me foge, nem há mais luar, apenas sonho: êste é o meu aviso.

16

Pois quem?

Pois quando?

Ela, seu porte, indesconhecivelmente, seu tamanho real, todo donaire, tôda marmôr e ivôr, a plenitude de seus cabelos. Sei que, a implacável sorte, separou-nos, uma vez, dobrei o cunhal daquela Casa, ela estava ao portão grande. Enrolo-me na capa. Minha alma soluçava, esperava-me o inferno; e eu disse:

— Oh, Doña Clara, dádme vuestro adiós...

Continuava uma música. Ela, vestida de prêto, ao lado de outro, perto do altar, ornada de açucenas brancas, como uma santa de retábulo, bela, sussurradora. Eu olhava-a, minha alma, como se olhasse a verdadeira vida. Aquilo ia suceder mais tarde — no tempo *t*. Por que a perdi? Eu pedira:

— Oh, Doña Clara, dádme vuestro adiós...

Ah, ai, mil vêzes, de mim, ela se fôra com outro, eu nem sabia que a amava, tanto, tanto, parecia-me antes odiá-la. Iria casar-se com o outro, tranquila, com o véu de rendas, entre flôres de laranjeira, cravinas e papoulas, oh, entre zlavellinas, amapolas e azahares. Tudo é êrro? Eu pedira:

— Oh, Doña Clara, dádme vuestro adiós...

O mistério separou-nos. Por quanto tempo? E — existe mesmo o tempo? Desvairados, hirtos, pesados no êrro: ela, orgulho e ambição, eu, orgulho e luxúria. Esperava-me ao portal.

— Adeus..., — ela me disse.

— A Deus!... — a ela respondi.

De nada me lembro, no profundo passado, estou morto, morto, morto. Durmo. Se algum dia eu ressuscitar, será outra vez por seu amor, para reparar a oportunidade perdida. Se não, será na eternidade: tôdas as vidas. Mas, do fundo do abismo, poderei ao menos soluçar, gemer uma prece, uma que diga tôdas as fôrças do meu ser, desde sempre, desde menino, em saudação e apêlo: *Evanira!*...

*
* * *

E era um dia a mais, outro dia, vago e vago, como os dias são necessários. Vinha-me — e eu tinha de ser seu escravo. Qual o número dessa manhã, na sequência milenar?

Em saindo, enganou-me tonto devaneio: o de que eu pudesse andar assim adiante, sempre, sem rumo nem têrmo, e nunca precisasse de voltar àquela casa, àquele quarto, a esta tristeza e meu frio, ah, nunca mais voltar a nenhuma parte. Trazia um livro, era o Livro de poemas, ainda não aberto, e que ainda

17

não ia ler, tomara-o comigo apenas para que outros não o achassem, ninguém o percorresse, antes de mim, na minha ausência. Sobretudo, que "alguém" não viesse a avistá-lo sequer, o em quem não devo pensar, jamais. Animou-me a idéia, fugaz, de que esquecer-me dêsse alguém já me estava sendo, aos poucos, possível: com isso, começo a criar entre nós dois a eterna distância, a que aspiro.

Porém, nesse dia, muito mais custoso era o meu trabalho de respirar, pesava-me a sufocação, e para minorá-la eu teria de caminhar mais depressa, e levar mais longe o forçoso passeio. Vazio de qualquer pensamento, pois assim me recusava à percepção do que se refrata em mim, cerrava-me um tanto à consciência de viver e não viver; que é a dos mortos. Havia o frio matinal, sob um pouco de sol. Havia vultos. Indo andando meu caminho, eu mais e mais ansiava, na asmância, a contados tresfôlegos.

E deu um momento em que pensei que não pudesse aguentar mais, estreitava-me em madeira e metal a dispnéia, chegava a asfixia, tudo era a necessidade de um fim e o mêdo e a mágoa, eu ia findar ali, no afastamento de todo amor, eu era um resto de coisa palpitante e errada, um alento de vontade de vida encerrado num animal pendurado da atmosfera, obrigado a absorver e expelir o ar, a cada instante, e efêmeramente, o ar que era dôr. O pior, o pior, era que o pior nunca chegava. Contraíam-me o coração, num ponto negro. Nenhum sonho! Sim, para o que servem os sonhos, sei. Alguém se lembraria ainda de mim, neste mundo? E os que conheci e quis bem, meus amigos? Alguém iria saber que eu terminava assim, desamparado, misérrimo?

Foram minutos que duraram, se sei; muitos, possivelmente, na terrível turpitude. Eu, já empurrado, compelido, ia ao mais fundo, ao mais negro, ao mais não haver. De repente. De repente, chorei. Comecei a chorar.

Logo sendo, conforme o médico me avisara, e eu mesmo sabia, a isso já estava acostumado. O que era um chôro automático, involuntário,[1] qual mecanismo compensador, a fim de restabelecer a capacidade respiratória, o equilíbrio da função. Assim terminavam as crises de ânsia, era como se o organismo por si se rebelasse, para um pouco de paz, do modo que lhe seria permitido; eu via, eu mesmo, para o que é que as lágrimas servem. Fôsse qual fôsse o sentir, ou mesmo sob nenhum sentimento,

[1] *automático, involuntário*. À margem do original datilografado está a palavra *espontâneo*, para substituir um dêsses adjetivos ou para completá-los.

18

salteava-me, livre, independente, aquêle pranto, falso, como imitado, de um títere. Contentei-me chorando. Deixava-me consolabundo, desopresso.

Dessa vez, porém, êle sobreviera demasiado cedo, antes que eu o previsse ou esperasse, expunha-me assim ao desar, em via pública central, todos iam-me estranhar, eu assim num procedimento desatinado, a fazer irrisão. O escândalo, aquêle pranto era movimentoso, entrecortado de soluços e ruidosos haustos, corrido a bagas, como punhos, num movimento e som, sem intermissão. Eu mesmo não conseguia (não estaria em mim) contê-lo. Tampouco de onde me encontrava, não poderia voltar o passo. Atormentei-me.

E então, sem detença, fazendo o que só estava ao meu alcance, apressei-me de lá, em busca de lugar desfrequentado. Naquela cidade, as ruas se chamavam *carreras* ou *calles*: desci pela Calle 14, cosia-me muito às paredes das casas ou aos muros. Arfava, gemia, sem moto próprio, molhavam-se-me as faces, arquejava, pragas acudiam-me à bôca, também, por minha ineptitude, quase corria. Pessoas, por ali, surpresas me olhassem. Só nesse de-repente notei: tinham-me virado fantasma.

E eu tinha de chorar, sempre. Agora, achava-me em rua mais tranquila, inalcançado, talvez o mundo me desse tréguas. Entretanto, não. Alguns passantes surgiam, detinham-se para olhar-me, apontavam-me a outros. —"Uxte!"... —"Conque estás allá?"... —"Quien es? Quien es?" — pareceu-me ouvir.

Entreparei.

Vinha, de lá, um bando de gente, pelo meio da rua, gente do povo. Sucedeu neste comenos.

Era um entêrro.

Valessem-me no meu desazo. Os quatro homens, à frente, carregavam o ataúde. Homens, mulheres e meninos, seguiam-nos, de perto. E não seriam mais que umas vinte pessoas. Gente pobre e simples, os homens com os sombreros de jipijapa, os escuros ponchos ou ruanas protegiam-lhes à frente e às costas os bustos. As mulheres vestidas com trajes de lanilha preta ou côr-de-café, carmelita, ou curtas saias de indiana, com chapéus de palha também, ou de féltro preto, chapéus de homens. Vinham de algum bairro pobre.

Sim, meu coração saudou-os. Passavam. Eram como num capricho de Goya. E nem soube bem como atinei com o bem-a-propósito: ato-contínuo, avancei, bandeei-me a êles.

Isto é, entrei a fazer parte do cortejo, vim também, bem pelo meio da rua, se bem que um pouquinho mais distanciado.

19

Onde estaria melhor, mais adequado, que ali, pudesse pois chorar largamente, crise inconclusa, incorporado ao trânsito triste?

E vim, o mais atrás, após todos. Como um cachorro.

*
* *

O trecho todo, vou.

Os legítimos acompanhantes não parecem ter-me notado, nem sabem de mim, vão com as frontes abaixadas. Compreenderiam meu embuste? Choro. Sigo.

Sei-me agora sob resguardo, permitir-me-ão chorar, no trajeto funebreiro, eu inclusivamente, pelo menos olhar-me-ão com caridade de olhos. Vamos pela Carrera 13, vamos para o cemitério. Livre para chorar, ilimitadamente, soluços e lágrimas que nem sei por que e para quem são. Caminho com sonambúlica sequência, assim vou, inte, iente e eúnte. Quem será o morto, que ajudo a levar?

O morto, ou a morta. O caixão é pequeno, vi bem, deve ser de adolescente, pobre ou feliz criatura, que tão pouco ficou por aqui.. Donzela ou mancebo. É um caixão claro. Os outros seguem-no em silêncio, não há rezas nem lamentações. Devo guardar certa distância, não posso misturar-me a êles, pode ser que me interroguem. Que direito tenho de me unir aos donos do luto? E, se o corpo fôr o de uma mocinha, uma donzela — de belos cabelos em que breve dará umidade e musgo? Como explicar minha presença aqui, com sentido pranto, que não o de um cristão ou um demente?

Pasmem-se outros, que me vêem passar. Minhas roupas são diferentes, meu modo, meu aspecto, saberão que sou estrangeiro, de classe diversa, de outra situação social. Vou sem chapéu, e trago comigo um livro.

Deu-me de vir, e claro, é apenas o que sei. E que, agora, choro por mim, por mim que estou morto, por todos os mortos e insepultos. Mas, pouco a pouco, choro também por êste ou esta, desconhecido, por certo tão jovem, e *in termino*, e que a tão longo longe conduzimos.

É imensa, a marcha.

Temo a chegada.

*
* *

20

Sùbitamente, porém, desperto, ou é como se despertasse: chegamos ao cemitério. Jamais viera eu até aqui. Estamos ante o Cemitério Central, seu portão calmo. Aqui se processa grave capítulo da experiência misteriosa.

A entrada, vi que quase não chorava mais. Pensei: agora, lúcido, o que eu precisava era de separar-me daquela gente, ligeiro, safar-me, *insalutato hospite*, esconder-me dêles.

Felizmente, aquela cidade de tumbas e estátuas, as filas de catacumbas e quadras de jazigos, era um labirinto, mais mar largo. Com voltas e dobras, tortuosamente, consigo entranhar-me, pelo meio dêle, esquivei-me, esgueirei-me, escusamente, rápido, quase aflito. Vim longe.

Subtrair-me a de que me vejam, comigo não queiram falar. Feição tão confusa. Feitios complicados. Ali não poderiam acertar com alguém.

Agora, sim, sinto-me tranquilo, aqui, sòzinho, onde os outros, os acompanhantes daquele entêrro, nunca me encontrarão, retirado. Êles hão de estar bem distante dêste recanto, no outro extremo do campo-santo, todos ocupados em lágrimas, neste momento confiam à funda cova da terra o caixãozinho singelo — com aquela ou aquêle que permanecera tão pouco tempo no mundo em que padecemos.

O lugar aonde eu viera esconder-me, meu transfúgio, era um ponto fechado entre lápides e ciprestes, quase um ninho, só o exigido espaço, folhagem e pedra mausoléia, em luz obliqua, em suma paz. Tudo ali perdera o sentido externo e humano, nem mesmo podia eu ler os nomes nos tituleiros,[1] com as letras meio gastadas do uso do tempo. Nenhuma voz, nenhum som. Sim eu me recolhera a um asilo em sagrado, passava-se em mim um alivio, de nirvana, um gôsto de fim.

Eu podia ficar, entreconsciente, milhões de épocas, séculos, no relento claustral daquele secesso, ai mais me sentisse, existisse e almejasse. Um sossêgo infinito, retrazido pela memória. Ah, escapar ao dia de amanhã, que já vem chegando por detrás de mim! — e amenamente voltar para o inexistente... Parei. Por um tempo, tempo, esperei. Quanto?

Eu pensava. Ali, naquele lugar, apenas ali, eu poderia ler, imperturbado dos homens, dos mortos todos, o Livro: O que eu, talvez por um sério pressentimento, tão fielmente e bem trouxera comigo. Abri-lo, enfim, lê-lo, e render-me, e requiescer. Lembrei-me, e ri: aquêle livro, uma moça me vendera, custara-me

[1] *tituleiros*. À margem do original datilografado está a palavra *lousas*, para possível substituição.

21

setenta centavos. Tão longe agora de mim, a cidade hostil e soturna, ao curso dos dias, aos bronzes de altos sinos.

Mas, não. O repentino mêdo me tolheu, em sinistra agouraria. Eu não ia ler, não poderia ler o Livro. Morresse eu ali, na paz traiçoeira; e tudo ficaria incompleto, sem sentido. Não tinha direito a ler aquêle Livro: ainda não tinha. Amedrontavam-me, na morte, não o ter de perder o que eu possuía e era, ou fôra, essas esfumaduras. Não pelo presente, ou o passado. O que eu temia, era perder o meu futuro: o possível de coisas ainda por vir, no avante viver, o que talvez longe adiante me aguardava. A vida está tôda no futuro.

E pensei: eu ia sair, logo, fugir também dali; mas, lá, deixaria o Livro. Abandoná-lo-ia, sacrificando-o, a não sei que Poderes, — a algum juiz irrecursivo, e era então como se deixasse algo de mim, que deveria ser entregue, pago, restituído. Naquele livro, haveria algo de resgatável. Pensei, e fiz. A um canto discreto, à sombra de um cipreste, e de uma lousa, larguei-o, sotoposto. O silêncio era meu, e lúcido. Aguardei ainda uns minutos, trastempo que tentava ouvir e ver o que não havia. Parecia-me estar sòzinho e antigo ali, na grande necrópole.

Afinal, de lá me vim.

*
* *

Caminhei, cauteloso, e contudo apressado; quase ao acaso; não sei como acertei com o portão; ia sair.

Nisso, porém, dei com um homem, que vinha em direitura a mim. E assustei-me: aquêle era um dos que ajudavam a trazer o entêrro de havia pouco. Era um homem alto, magro, moço, tinha o ar lhano e decidido. Sua ruana, velha, era de um baetão azul muito escuro, e conservava-se descoberto, tendo na mão o velho sombreiro de jipa. Que explicação iria êle exigir de mim, no indagar ou dizer?

Parou, à minha frente. Decerto, agora, hesitava, prêso de súbito acanhamento. Eu não me atrevia a encará-lo. Por fim:

— "Señor, a usted se le ha perdido esto..."

Disse. Sorria-me, um sorriso ingênuamente amistoso. E, o que êle me estendia, era um livro, o Livro.

Estarreci-me. Como fôra êsse pobre homem encontrar o Livro, e porque me encontrava agora, para restituí-lo? Ter-me-ia seguido, desde o comêço, até ao meu esconderijo, tão longe, num recanto sombrio entre as tumbas? De que poderes ou providência estava êle sendo o instrumento? Qual o sentido de todos êsses acontecimentos, assim encadeados?

22

Fitávamo-nos.

E, então, como se só a custo pudesse proferir a pergunta, com que tentava aproximar-nos, e ao mesmo tempo procurava o inteligível daquela situação, êle, mansa e nostàlgicamente, proferiu, baixara os olhos:

— "Entonces... perdimos nuestro Pancho..."

E tornava a mirar-me. Esperaria uma resposta que viesse do coração. Seu tremer de voz era[1] demasiado sincero. Mas, eu, não pude. Aprovei com um sim simples.

O homem não se movera. E, agora, eu sabia que o nosso morto era um rapazinho, e que se chamara Pancho. Que sabia eu? Porém, tinha de falar alguma coisa.

— "Andará ya en el cielo..." — eu disse.

O homem me olhava, eternamente. Olhou-me com mais escura substância. Respondeu-me:

— "Quien sabe?..."

Estávamos tão perto e tão longe um do outro, e eu não podia mais suportá-lo. Estouvada e ansiadamente, despedi-me.

Voltava, a tardos passos. Agora, a despeito de tudo, eu tinha o livro. Abri-o, li, ao acaso:

„[2] "
..."

Eu voltava, para tudo. A cidade hostil, em sua pauta glacial. O mundo. Voltava, para o que nem sabia se era a vida ou se era a morte. Ao sofrimento, sempre. Até ao momento derradeiro, que não além dêle, quem sabe?

[1] Variante: *fôra*.

[2] Há no original um espaço, para citação, que o Autor não chegou a preencher.

.IV

intelectura

O voi ch'avete li'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto'l velame de li versi strani. (Inf.,IX,61-3)

Elli givan dinanzi, e io soletto
di retro, e ascoltava i lor sermoni,
ch'a poetar mi davano intelletto. (Purg.,XXII,127-9)

O luce etterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi! (Par.,XXXIII,124-6) /Dante

NOTA NOTÁVEL:

Quanto mais interpretações tenha um conto, melhor. Com efeito, até hoje, e da forma mais borgesiana possível, não se sabe ainda a qual dos gêneros pertence o Mundo, se ao fantástico ou ao realista.

Como foi insinuado já, o "conto crítico" roseano transcende essas genéricas determinações, sem dúvida categóricas. Nele, insisto, as suas felizes miscelâneas apontam só no sentido inequívoco de uma idéia fixa: a de não poder haver, no escrito, nenhuma palavra inútil, não-significante. É assim que se equaciona, neste fazer, toda a história literária de cada palavra, enquanto estiver carregada de sentido no mais alto grau.

Para o Autor mineiro, mesmo não tendo sido possível raspar tudo aquilo que poderia ser raspado, tal projeto pormenorizado de requintada elaboração palimpséstica viria mostrar, singelamente, senão o discurso explícito, ao menos o recurso implícito das suas montagens. Premissa quintessencial.

Em recente depoimento, Jorge Luis Borges comentou: "Diria que todos os meus livros, e isso o pode dizer, quem sabe, qualquer escritor, são rascunhos de um único livro ao qual talvez não se chegue nunca." I

Ninguém duvida que na Bíblia, em Dante, Descartes ou Plotino há admirável poesia. E nem todos conhecem o aramaico ou o grego, o italiano trecentista ou o francês do Século XVII. Isto quer dizer que acreditamos nas traduções. A tradução (e nela vem se inserir, com pertinência, o processo de composição roseano), seria absurdo negá-lo, situa-se, pois, como um gênero lícito.

Permito-me, então, justamente, colocar, face a João Guimarães Rosa, uma inusitada leitura intelectual e empática da sua obra. Inteligação capaz de compreender -através deste excepcional instrumento de mera mediação metódica: PÁRAMO- que o grande conjunto do seu trabalho literário apresenta-se como a infinita versão de um único texto; e que essa escritura, mesmo inacabada, insinua as formas de um poema monumental cujas intuições e demonstrações aqui se sequem.

Outrossim, se o propósito mallarmeano do mundo visa a existência de um Livro, as 993 fichas, aqui coligidas para a interpretação do "conto crítico", ensejam, em essência, o mundo-livro roseano.

Assim, os números maiores relacionar-se-ão às 22 páginas que compendiam PÁRAMO, nas suas primeiras edições (Estas Estórias, José Olympio Editora, Rio, 1969 e 1976; pp. 177-198). Cada um deles será reiterado, como característica do código, e seguido por um outro, mediante ponto. Este último, por sua vez, remeterá à sentença, módulo lexiacal ou palavra, segundo a própria seqüência do texto.

[1]/ In "Semana Cultural" organizada pelo jornal argentino La Nación, Buenos Aires, abril de 1985. Reproduzido pelo Jornal da Tarde em 10 de agosto de 1985. (Caderno de Programaçao e Leitura, p.I).

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

JGR - João Guimarães Rosa

S - Sagarana (Liv. José Olympio Ed., Rio, 1964.) Iª edição: 1946.

MM - Manuelzão e Miguilim (Liv. José Olympio Ed., Rio, 1972); 5ª.

UP - No Urubùquaquá, no Pinhém (Liv. José Olympio Ed., Rio, 1978); 6ª.

NS - Noites do Sertão (Liv. José Olympio Ed., Rio, 1979); 6ª.

A Iª edição destes 3 vols. independentes foi publicada em 1956 sob o subtítulo de Corpo de Baile.

GSV - Grande Sertão: Veredas (Liv. José Olympio Ed., Rio, 1974); 9ª. Iª edição: 1956. VM é a versão primeira: Veredas Mortas.

PE - Primeiras Estórias (Liv. José Olympio Ed., Rio, 1972); 6ª. Iª edição: 1962.

EE - Estas Estórias (Liv. José Olympio Ed., Rio, 1976); 2ª. Iª ed.: 1967.

T - Tutaméia -Terceiras Estórias- (Liv. José Olympio Ed., Rio, 1979) 5ª. Iª edição: 1967.

AP - Ave, Palavra (Liv. José Olympio Ed., Rio, 1978); 2ª. Iª ed.: 1970.

Platão (Diálogos).

Górg. - Górgias

Crát. - Crátilo

Rep. - República

Tim. - Timeu

Teet. - Teeteto

Apol. - Apologia

Cárm. - Cármides

Men. - Menão

Fed. - Fedão

- Fedro
- Banquete
- Leis
- Íon
- Alcibíades

Bíblia Sacra

Deut. - Deuteronômio

Es. - Esdras

Jó - Job

Salmos

Eccles. - Eclesiastes

Eclo. - Eclesiástico

Is.- Isaías
Ezq.- Ezequiel
Dan.- Daniel
Mt.- Evangelho segundo São Mateus
Mc.- Evangelho segundo São Marcos
Lc.- Evangelho segundo São Lucas
João - Evangelho segundo São João
Atos - Atos dos Apóstolos
Epístolas de São Paulo
Rom.- Aos Romanos
ICor.- Aos Coríntios (Iª)
IICor.- Aos Coríntios (2ª)
Gál.- Aos Gálatas
Ef.- Aos Efésios
Fil.- Aos Filipenses
Col.- Aos Colossenses
Tess.- Aos Tessalonicenses
Heb.- Aos Hebreus
Apoc.- Apocalipse

Plotino
Enn.- Enéadas

Virgílio
Aen.- Enéida

Dante (A Divina Comédia)
Inf.- Inferno
Purg.- Purgatório
Par.- Paraíso

Descartes
Med.- Meditações Metafísicas

Cervantes
DQ - Dom Quixote

§

1

I.I - Ω -

Ômega, a última e simbólica letra do alfabeto grego, agindo aqui como subtítulo, foi o leve sinal, ou pista insinuada por J GR, que encaminhou esta leitura no seu sentido predominantemente criptográfico. Finalidade e fim ao mesmo tempo, trata-se, de fato, daquela palavra-chave característica do conhecido versículo que abre e fecha o Livro do Apocalipse.

Sob a forma de uma epístola endereçada às Igrejas da Ásia Menor, o apóstolo João Evangelista escreve, no fim da vida, a Revelação, Misterioso Livro considerado como o mais difícil de se entender dessa enigmática antologia poética que é a Bíblia. São João fez do seu Livro uma mensagem de reconforto, além de um manifesto contra o paganismo, querendo predizer a vitória de Deus, embora esta se realize no sofrimento e na morte. Um recurso difundido poeticamente entre os judeus e, sem dúvida, exemplificado já no Livro de Daniel, tal gênero literário é conhecido como apocalíptico, uma vez que, sob linguagem sibilina, apresenta ao leitor uma série de visões ou revelações simbólicas, as quais englobam um significado oculto.

Quando o momento está próximo, para a Revelação, João ouve Jesus dizer:

(Apoc., XXII, I3) Eu sou o alfa e o ômega, o primeiro e o último, o começo e o fim.

Acontecimentos e profecias pertencendo ao passado são, assim, "reinterpretados" em função do presente e da sua consumação final. Eis a série de argumentos que aduz, munificentemente, o processo de composição roseano aqui pesquisado. Nessa grande releitura, Rosa, recriando o passado literário, estaria, por um lado, À PROCURA sempre original de um incerto Deus Absconditus. Este não é só quem dá o sentido ao texto, mas é o criador da "sua" vida, ao ficar antes da história e no final dela, sendo, portanto, começo (alfa) e fim (ômega), concomitantemente.

Por outro lado, nesse método de escritura há a origem reveladora de um ACHADO: a viagem iniciática, nesse âmbito e parâmetro, guiada sempre pelo amor platônico. Sem dúvida, uma descoberta do processo escritural gerando-se sob a leitura. Como diria Dante Alighieri, após seguir, imperceptivelmente, no encalço de Beatrice, que, por essa divina região de Commedia o conduz; como real objeto de trabalho de todo o amor dantiano, ela é, por conseguinte, uma iniciação e uma finalidade:

(Par., XXVI, I7-8) Alfa e O è di quanta scrittura
mi legge Amore o lievemente o forte".

Em PÁRAMO, o mito escatológico se apresenta de maneira similar a'O Recado do Morro (UP,5-70) sob os motivos unificadores ou temas comuns da ressurreição, da imortalidade da alma, do fim do mundo na traição ou das profecias do final da salvação. Emfim, da crença numa vida depois da morte. O teor dominante deste último item foi destacado por JGR na forma do epígrafe que a seguir interpretamos.

Na 3ª edição de EE (Nova Fronteira, Rio, 1985) este importante criptograma,à guisa de subtítulo,- Ω -, foi omitido.

I.2

"Não me surpreenderia,com efeito, fosse verdade o que disse Eurípides: Quem sabe a vida é uma morte, e a morte uma vida?"

PLATÃO, "Górgias".

Dois capítulos antes do local onde aparece esta citação (vide Górgias,XLV),Cálicles irrita-se com a fala alegórica de Sócrates: "Sim. Haja paciência divina. O senhor só fala em sapateiros, pisoadores, ora de cozinheiros, ora de médicos, como se aqui se estivesse tratando deles."(Platon, Oeuvres/ traduites par A. Bashen, Garnier Frères, Paris, s/d.;p.274). Nesse diálogo platônico, a discussão gira em torno dos políticos hábeis e enérgicos, os quais teriam direito de tudo possuir e de em todos mandarem, pelo simples fato de serem mais felizes. Segundo o argumento de Cálicles, por terem mais paixões a satisfazer.

No capítulo XLVII, Sócrates se serve duma alegoria (tomada de empréstimo da tragédia de Empédocles Phryxus) e ameaça Cálicles de trazer à tona outras alegorias que mudariam sua opinião,já que este acredita na Retórica,como sendo a arma mais poderosa. Para nossa leitura interpretativa roseana, interessa frisar não só a linguagem comparativa laivada de alusões, que invariavelmente remete à ALEGORIA, mas,também, sublinhar que o elemento fulcral que marca esse argumento socrático é o jogo segundo o qual,"por uma mera alusão de nome, chamam de tonel esta parte da alma". Eis,pois,a "outra-coisa", aquela "sobre-coisa",como a denomina JGR, que se destaca metodologicamente na escolha do fragmento do Górgias. Intencional e estrategicamente, ele virá desenvolver PÁRAMO.

A seguir, veja-se o raciocínio inteiro de Sócrates, o qual inclui nas referências, tanto o sábio pitagórico Filolau,como o siciliano Empédocles. A comparação oscila, hermeneuticamente,através do intraduzível trocadilho da língua grega entre o "tonel"(píthos) e "o que é fácil de persuasão"(pithanós):
Sócrates diz:
"Mas, também, seria uma vida terrível aquela da qual falas.Não me surpreenderia, com efeito, fosse verdade o que disse Eurípides: Quem sabe a vida é uma morte, e a morte uma vida? Talvez estejamos mortos realmente,nós,como ouvira dizer a um sábio, o qual concebeu que a nossa vida atual é uma morte,nosso corpo uma tumba,e que esta parte da alma,onde residem as paixoes,é duma natureza que cede à persuasão. Muda de um sentimento a outro. É um homem de sensibilidade, siciliano talvez ou italiano, hábil na explicação das fábulas, por uma mera alusão de nome, teria chamado de tonel esta parte da alma, por causa da facilidade com que são persuadidos e acreditam todos aqueles,insensatos dos profanos,que não têm sido iniciados. Ele comparava essa parte da alma destes insensatos (na qual re

sidem as paixões, sendo que ela é intemperante e incapaz de segurar alguma coisa) com um tonel furado, pela sua insaciável avidez (...)". O grifo é de JGR e está sob a citação.

Agora bem, um original antecedente pré-socrático possível deste pensamento athanásico seria o conhecido fragmento heraclitiano (apud Hipólito,"Refutação" IX,10):

Heráclito: "Imortais mortais, mortais imortais, vivendo a morte daqueles, morrendo a vida daqueles."

JGR tinha em mira constante esse oximoresco dilema metafísico. Cônscio do seu potencial, levou-o, nos termos já esboçados de linguagem, a uma enorme equação criativa: PÁRAMO. Na sua importante entrevista com GÜnther Lorenz (coligida in "Fortuna Crítica"/Guimarães Rosa, Civilização Brasileira/INL, Rio, 1983; p.68), o escritor mineiro não deixa dúvidas a respeito:

"A vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras (...)".

No alvo mistério da sua página final, este "conto crítico" roseano exemplifica, amplificando-o à perfeição, um desses paradoxais entraves: o inefável (cf.22.22).

I.3 Sei, irmãos,

Em carta a Curt Meyer-Clason (IEB/USP, Correspondência com os Tradutores), João Guimarães Rosa enfatizou a importância que haveria na frase de abertura ou palavras iniciais:

"Como numa composição musical, têm de apresentar, de golpe, temas e motivos, e o tom dominante com os seus sub-tons (...). (Estas) Não dão margem para transbordamentos ou manobras laterais. Nelas nada foi deixado ao acaso."

Sei, a palavra inicial (iniciática diria eu), remete-nos aos temas apocalípticos do Saber Divino que controla as obras e angústias humanas, das quais está cônscio:

(Apoc.,II,2) Scio opera tua ...
(Apoc.,II,9) Scio tribulationem tuam...
(Apoc.,II,13) Scio ubi habitas...

Como se fosse sugerido pelo diálogo do Górgias, uma alma semelhante ao tonel sem fundo dos não-iniciados é totalmente incapaz de conceber o amor,nos termos platônicos. N'O Banquete,210 (Oeuvres, op.cit.,pp.172-3) essa alegoria de iniciação é bem mais evidente:

"É bem possível (...) que tenhas acesso a este grau de iniciação na doutrina do amor; não sei, todavia, se poderás atingir o grau superior, o da Revelação, que é o fim a que chegarão todos os que praticam a boa via. Não sei se ela está ao teu alcance."

O tom dominante, em PÁRAMO, teria sido induzido a Rosa pelas epístolas paulinas que tanto apreciava ele. A palavra-chave irmãos é aquela usada profusamente pelo apóstolo para se endereçar à sua fraterna grei de ouvintes. Eis a forma de apóstrofe comumente empregada por São Paulo:

(Fil.,I,12) Faço questão, irmãos, que saibais...
(Gál.,I,11) Declaro-vos, irmãos, que o evangelho pregado por mim não tem nada de humano. Não o recebi nem o aprendi de homem algum,mas mediante uma Revelação de Jesus Cristo...

Voltando ao - Ω - do subtítulo, é oportuno frisar aqui a forma como João Evangelista refere a sua visão de Patmos, a qual pedira-lhe: "O que vês, escreve-o num Livro". Dois versículos antes desse pedido, o apóstolo apresenta-se nestes termos: (Apoc.,I,9) Eu, João, irmão vosso,...

A idéia de recorso desta palavra-tema (Sei) será destacada ao longo desta viagem iniciática de conhecimento e, fundamentalmente, a partir da palavra-fecho do texto (quem sabe?).

I.4 que todos já existimos, antes, neste ou em diferentes lugares, e o que cumprimos agora, entre o primeiro chôro e o último suspiro,

Um grifo roseano é assaz significativo a respeito (Dialogues of Plato, Cardinal Ed., New York, 1952; introduction p.x): "A contribuição prima de Platão é dupla. Na sua teoria das idéias, ele anuncia a crença num mundo de realidade que existe além da percepção dos sentidos e que se torna inteligível somente para as almas purificadas. O logro dessa visão de realidade é o propósito específico do filósofo e é a maior alegria do homem. Ligado estreitamente à teoria das idéias encontra-se o outro pólo do pensamento de Platão: a crença de que a alma existe antes do nascimento e sobrevive à morte do corpo".

Em PÁRAMO, o fragmento não só é importante enquanto problema sobre a imortalidade da alma que, vez por vez, ressuscita; interessa, mais ainda, pelo fato de citar, já, vários Leitwörte que virão a ser ritmicamente essenciais para esse compassado acontecer do texto. A saber, a ultra-existência além-de percepções e sentidos, o inteligível daquela situação, a visão que foge dessa realidade específica e um dos temas reincidentes que mais constam neste "conto crítico" roseano: a maior alegria que se segue...

I.5 não seria mais que o equivalente de um dia comum, senão que ainda menos, ponto e instante efêmeros na cadeia movente:

Para Plotino, o grande discípulo platônico, a alma é muitas coisas; ela é todas as coisas, as coisas superiores e as inferiores, pois se espalha por todos os domínios da vida (Plotin, Ennéades/ Tomes I,II,III et IV/ "Les Belles Lettres" P.U.F., Paris, 1924-28). Para os efeitos deste estudo a fonte neo-platônica irá abreviada (Enn.,III,4,3;p.66):
"Pela nossa parte totalmente inteligível, conservamo-nos lá,em cima; porém, pela parte que tem o nível último, estamos encadeados às coisas de aqui embaixo".

Isto traduz a "escolha do lá embaixo" da qual fala Platão. Ou seja, aquela vontade ou disposição da alma, no seu conjunto e na sua totalidade.

Segundo a forma de "sonhar" de cada alma, ora descarnada no mundo espiritual, ora assumindo a sua posição presente, suas relações com o corpo serão tanto hostis quanto amigáveis. Atitudes estas que divergem só na aparência, posto que a "evasão não pode durar muito, e a associação com o corpo a cada instante corre o risco de se tornar muito íntima". Victor Goldschmidt (no capítulo"Alma e Corpo"da sua Religião de Platão , Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1963; p.76) frisa o caráter de distanciamento essencial entre embas,mesmo que se possa falhar duplamente no empreendimento. Segundo ele, a alma "pode se evadir do corpo e, sem esperar que o Deus, do qual ela é propriedade,

venha libertá-la, rompe suas cadeias, pensando assim reencontrar a felicidade da contemplação pura".

Em certa medida, o conceito da cadeia movente encontra-se ligado à idéia da Máquina do Mundo.

I.6 : todo homem ressuscita ao primeiro dia.

A resurrectio. Um ressurgimento espiritual que significa uma vida nova. Assim, a palavra "ressurreição" vincula-se ao conceito religioso da renovação, tema que será retomado por JGR no parágrafo seguinte (I.21). O Autor, contudo, estabelece uma estreita relação entre esse renascimento interior e o despertar universal, sempre re-animado.

I.7 Contudo, às vezes sucede que morramos, de algum modo, espécie diversa de morte, imperfeita e temporária, no próprio decurso desta vida.

Mais uma vez, a morte é vida e vice-versa. Trata-se, aqui, nesta espécie diversa de morte, da condenação eterna da alma. Ela é imperfeita e temporária porque não é a Primeira Morte, aquela que dispersa o mundo psíquico do somático; ao invés disso, haveria uma outra separação, aquela que desvincula a alma da inteligência. Isso implica na referência apocalíptica de uma Segunda Morte. Motivo temático reelaborado por Guimarães Rosa noutros momentos do texto (Cf., 3.36 e 9.11)

Riobaldo, o poeta-jagunço do Grande Sertão: Veredas (GSV,445) pensou a temporalidade vital nesses mesmos termos:
"Tempo que me mediu. Tempo? (...) Tempo é a vida da morte: imperfeição".

Nesse sentido, haverá sempre para JGR a convicção de que toda perfeição é atemporal. Trilhando, de maneira acendrada, a ucronia, o "conto crítico" roseano teria como alvo purificador a imagem obsessiva do feitio perfeito.

I.8 Morremos, morre-se, outra palavra não haverá que defina tal estado, essa estação crucial.

Um paciente "estado de Job". Um sertão ou páramo empíreo, um ermo espiritual ou "estado tão deserto", como JGR definirá ao longo deste texto, outra coisa não é a experiência de jornada pelo espírito onde circunvaga PÁRAMO.

Como já foi dito n'A LIÇÃO, esta Erfahrung transcendental supera as coordenadas razoáveis duma narração. De fato, bergsonianamente, não se pode confundir o tempo com a continuidade das nossas vidas. Referida como imperfeita e temporária, como ponto e instante efêmeros, essa Morte coloca o problema da idéia de tempo (Cf. "Durée et Simultanéité") onde "a coisa" tanto como o "estado" são meras instantâneas tomadas, artificialmente, ora na transição, ora na duração (durée) mesma. Tudo isso implica numa Memória, não pessoal, mas interior.

Estes dados prévios facilitarão o entendimento do texto referente, quer à "história interna" (I2.29), quer à "alegria interior" (I4.42). Ou seja, tendo-se em vista a inusitada perspectiva desse imemorial tempo detido no bojo do texto: o tempo t.

Por outra parte, o qualificativo crucial antecipa, concomitantemente, os temas cruz e crise, os quais se desenrolarão pouco depois, segundo a precisa estratégia poética de Rosa.

I.9 É um obscuro finar-se, continuando,

A idéia dessa morte como continuum mobile assinala-se através duma palavra-chave. O obscuro; um dos pólos dialéticos nos quais oscilará toda a experiência do texto: o kryphaíon reunindo em si o lado críptico de abismo, desolação, angústia, deserto, etc. (Cf. A LIÇÃO, II.3.3; pp.60-1). Esse Leitwort do texto será inserido por JGR, com acuidade, para quase-substantivar certas situações que definem o aspecto "oculto" deste claro-escuro espiritual.

I.10 um trespassamento que não põe têrmo natural à existência,

Trespassamento (trespasse), o termo cunhado por JGR evoluirá, significativamente, numa ampla variedade de possíveis, mas apontando, com firmeza, para uma certa e pessoana "hora da passagem". A idéia de morte ou desfalecimento através-do-sofrimento (traspassar) encontra-se amalgamada por Rosa, como se verá logo, ao sentido transgressor de ofender e pecar, existente no anglicismo trespass.

Citações bíblicas do termo, aludindo à ressurreição, são numerosas. Cf. (Zac., XII, 10) ou (Jó, XIX, 26):

(João, XIX, 37) E diz em outra parte a Escritura: "Olharão para aquele que transpassaram".

Referindo-se ao Culto Espiritual d'A Religião de Platão (op. cit., p.106) Victor Goldschmidt acredita que, nos estritos parâmetros desse sistema de pensamento,

"nada de irreparável pode acontecer à alma; o drama vivido na Cidade platônica não comporta peripécias trágicas, nem mesmo desenlace, pois a morte não lhe põe um termo".

I.11 mas em que a gente se sente o campo de operação profunda e desmanchadora, de íntima transmutação precedida de certa parada;

O texto roseano coloca-se na necessidade a priori de se saber "tresmudado". Isto é, de obrigatoriamente ser entendido "antes de experiência profundamente anímica" (13,19). Sob o paradoxal signo intermitente de destruição-construtiva, PÁRAMO inicia-se nesse mesmo campo operacional da experiência, da Erfahrung esboçada nas diversas versões de "logos" (Cf. A LIÇÃO, II, 3, 4; p. 61). Profundo age, pois, aqui, como um índice de identidade poética através do texto inteiro. De profundis clamavi.

A íntima transmutação dessa memória, que não é pessoal mas interior, será anunciada a seguir pelo Autor com um nítido sinal de parada: o baque inteiro do ser (I.19).

I.12 sempre com uma destruição prévia,

Neste estado específico, Deus aplica no protagonista de PÁRAMO o lamentável "golpe-de-Job" (5.28). Quer dizer, imprime nele uma destruição prévia, já que

(Jó, XII, 14) O que Ele destrói, não será reconstruído; se aprisionar um homem, ninguém haverá que o solte.

I.13 um dolorido esvaziamento;

Veja-se, neste exemplo, o alto grau de condensação das "células enigmáticas" roseanas. Neste caso, JGR resume, no seu módulo mínimo, aquela idéia inoculada no âmago da 6ª Meditação metafísico-cartesiana (Descartes, Oeuvres Choisies/ Garnier Frères Ed., Paris, s/d; p.136). Nela, a existência divina, que o filósofo

racionalista francês se obstina em demonstrar, é a hipótese de corrente entre opiniões falsas e verdadeiras. Cogita ele que :
"Os sentimentos de fome, de dor etc., não são senão certas maneiras confusas de pensar, as quais provêm e dependem, quer da união, quer da fusão do espírito e do corpo".

E, como do corpo procede uma grande diversidade de percepções dos sentidos, há, também, outras coisas naturais que parecem ter sido introduzidas no espírito por um certo hábito. Assim sendo, continua Descartes, com facilidade, pode acontecer que ambas contenham "falsidade"; por exemplo:
"A opinião que tenho de que todo espaço, no qual não haja nada mexendo ou fazendo impressão sobre meus sentidos, esteja vazio". (Grifos meus.)

Embora haja a suprema bondade de Deus, cartesianamente se está perante um dolorido esvaziamento da natureza humana. Uma vez que esta se compõe de corpo e de espírito, as mais das vezes, tal natureza só pode aspirar a ser enganosa e falsa. O sentido "alético" de verdade roseana, deve ser entendido aqui como algo que se endereça, preferencialmente, mais no sentido de uma plenitude,do que de uma certeza.

I.I4 nós mesmos, então, nos estranhamos.

JGR reitera o tom fraternal do apóstrofe do início. O sujeito da ação (acentuado pelo fato do protagonista ser anônimo) é coletivo; um grupo intelectual, uma irmandade religiosa, a seita clandestina, enfim, a nação bíblica.

Do EU ao NÓS, há toda uma relação de comunidade, toda uma inter-ação agindo sobre o objeto físico e social. No caso roseano:o texto. Nessa passagem do singular ao plural participante haveria o crítico fenômeno do "estranhamento" (ostranienie, que tanto preocupou os formalistas russos).É a própria transferência que se processa no fato privado da escrita que se transforma, de maneira sutil, na condição pública da leitura.

I.I5 Cada criatura é um rascunho, a ser retocado sem cessar,

O corpo é proposto à alma como uma matéria que ele a deve modelar,incessantemente, à sua própria semelhança, logo após que ela tiver imitado as formas. No seu capítulo"Sobre O Belo"(Enn., I,6,9; p.105) Plotino concebe o "olho interior" como o elemento propício para essa purificadora memória interna e não pessoal.A alma superior, que se volta sobre si mesma, tem que agir como o escultor que retira, risca, pole e limpa o mármore, até resgatar nele as linhas essenciais. Nesse trecho, sublinhado por JGR, o mestre neo-platônico diz:
"Assim como ele (o escultor) retira o supérfluo, ergue o que for oblíquo, limpa o que estiver sombrio para o deixar brilhante,assim, não deixes tu de esculpir a tua própria estátua".

Nessa mesma idéia ôntica de plasticidade insere-se, também, este pensamento do Pe. Sertillanges (Devoirs, Ed. Aubier/Montagne, Paris, I936; pp.6-7) anotado por JGR:
"O ser que nós recebemos ao nascer não é definitivo; ele é embrionário, plástico".

Para se mostrar o uso polivalente que destes módulos-temáticos fazia Guimarães Rosa, pode-se mencionar a desabusada fala de Riobaldo (GSV,20). Neste exemplo, JGR destaca o pólo afirmativo do verdadeiro e do importante encaixando-os no contexto do belo /bonito:

"O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas -mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam."

I.16 até a hora da liberação pelo arcano,

Se "desde o despertar, (a alma) não pode ver bem os objetos brilhantes", pergunta-se Plotino no fragmento acima indicado (Enn.,I,6,9; p.105), "como é possível que a alma boa veja tal beleza?" A resposta neo-platônica é simples: "até o resplandor divino da virtude se manifestar, até se ver a temperança assentada no trono sagrado." A criatura seria,pois, tudo aquilo que quer se redimir.

É no diálogo do Fedão onde Platão postulou no "além" o cumprimento do perfeito conhecimento, em cuja pesquisa vêem-se as almas reduzidas à prisão corpórea. Unicamente a alma separada do corpo,e liberta das servidões da Caverna, verá as Formas face a face. O filósofo deverá assumir essas servidões e, assim como não lhe é permitido anteciper, pela morte voluntária, a sua liberação, assim também ele não deverá antecipar nem crer advinda a iniciação.

Numa outra perspectiva intertextual, eis aqui a "hora da passagem",anunciada de maneira paradisíaca por Dante. Uma alta proclamação apocalíptica, cuja Revelação gritante remeterá ao Alfa e Ômega de toda Escritura, na hora em que for exteriorizada a voz do Veraz Autor:
(Par.,XXVI,44) L'alto preconio che grida l'arcano.

Na 3ª edição de EE (Nova Fronteira, Rio, 1985; p.219) há a errata libertação por liberação.

I.17 a além do Lethes, o rio sem memória.

Num trecho das Enéadas destacado por Rosa com dois riscos à margem pode ler-se este problema que Plotino engloba como "Das Dificuldades Relativas à Alma" (Enn.,IV,3,26;p.95):
"Devido à alma se lembrar quando está só, a natureza movente e fluída do corpo deve ser a causa do esquecimento; e é dessa forma que se interpreta o rio Lethes. Com tal maneira de ser, a memória bem que pertence à alma".

Com efeito, para Marcilio Ficino, o tradutor e comentarista d'O Banquete platônico, não há dúvida de que a alma pode se converter em Deus, sempre e quando alcançar "aquele estado" de auto-satisfação (Ficino, "Commentaire sur le Banquet de Platon" /"Les Belles Lettres" P.U.F., Paris, 1956; p.173):
"Aristófanes disse claramente que, por esse orgulho, a alma,que tinha nascido íntegra, foi cortada. Isso quer dizer que, a partir daí, as duas luzes que possuía, quando se servia de uma,negligenciava a outra. Dessa forma, ficou mergulhada no abismo do corpo como no rio Lethes (República, X,621) e foi se esquecendo momentaneamente de si mesma ao ser levada pelos sentidos e o desejo carnal,como se fosse por esbirros ou um tirano".

Já na Commedia, a visão de conjunto desse projeto de experiência espiritual, em três etapas, não poderia deixar de enfatizar aquele símbolo de purificação per acqua. No preâmbulo do Paradiso, Beatrice questiona Dante pedindo-lhe uma resposta, uma vez que "as memórias tristes,nele, não foram ainda enfraquecidas pelas águas (letais)". Com efeito, antes, ela tinha frisado o fato dele se achar além do rio:

(Purg.,XXXI,I) "O tu che sei di là dal fiume sacro."

Na sua passagem (iniciática) pelo Inferno (Inf.,XIV,136-8) Dante lhe antecipa a Virgílio a sua visão purgatorial do Lethes, "que verá, mas fora desse abismo, lá onde as almas vão se lavar, quando a culpa perdida é removida..." Sacro rio.

O Lethes, com seu fardo de pecados coligidos, cava os seus meandros, das praias da Ilha purgatorial até os próprios pés de Setã. Como para Dante, interessa neste ítem o significado alegórico das águas. Do Lethes, o antiquíssimo rio do Olvido, o poeta florentino fez um símbolo de absolvição, de remoção do pecado; enfim, de completa restauração do castigo. Lethes seria, assim, o esquecimento dos erros cometidos no passado ou com o próximo. Lète, disse Dante, é aquele
(Purg.,XXVIII,128) che toglie altrui memoria del peccato.

"-Um rio e seu além-". Essa imagem letal do esquecimento já vinha sendo meditada como "gota de essência" num texto,afinal suprimido,das Primeiras Estórias ("Ex-Marca"); consultado no IEB/USP, nos estudos originais roseanos (Pasta 7, OR-3).

Para se estabelecer a noção de "verdade" roseana ou alétheia enquanto programático esforço crítico de não-esquecimento,vide A LIÇÃO (II,I,4; pp.42-4).

I.18 Porém, todo verdadeiro grande passo adiante, no crescimento do espírito,

Por oposição dialética ao Lethes, JGR introduz aqui a sua idéia de verdade alética. Pensamento vasculhado com certa ênfase n'A LIÇÃO deste estudo, ora como conceito de alétheia ora como roseana consciência, ou talvez convicção, metafísica da língua. Esse grande passo além é simbólico.Porém, ele não é ficcional, como sustenta a 3ª Meditação metafísica do Cartesium (op.cit.,p.107). Segundo o pensador francês, para o recurso metódico deste raciocínio, a idéia de Deus, não foi recebida pelos sentidos, nem lhe fora oferecida contra sua expectativa, uma vez que, sem dúvida, diz Descartes,
"ela não é também um puro produto ou ficção do meu espírito, pois não está no meu poder fazer diminuir ou crescer, ali,coisa alguma."

I.19 exige o baque inteiro do ser,

Eis a "hora da passagem", o grande passo adiante de "íntima transmutação" na verdade espiritual, a qual é precedida por um nítido sinal de parada (I.II): o baque total do querer ser... A onomatopéia duma grande queda. Corporal. JGR se serve dela e a incorpora, ambivalentemente, quer no sentido de súbito contratempo, quer como voz indicial deste instante inteiro.

Num dos seus quase-prefácios (Sobre a Escova e a Dúvida,T,153), Rosa capta do termo um som específico. Aquele, transmissor de celestial engenho, aproveitado neoplatônicamente pelo demônio que nos recebeu em partilha:
"Donde -ô- outro baque: demoningenhado veículo,(...)"

I.20 o apalpar imenso de perigos, um falecer no meio de trevas; a passagem.

A periculosidade deve-se à morte imperfeita e transitória: a passagem. Esse "falecer" no abismo que tem tintes iluministas. No meio de trevas, essa "morte incoativa" traz à tona os riscos

circunstanciais do sapere aude, da enorme ousadia que representa toda "viagem" de iniciação ou conhecimento.

O "apalpar", aqui, estaria conotando aquelas sensoriais "maneiras confusas de pensar". Com efeito, a margem de imprevisto, que separa uma iniciativa tomada do seu conseqüente resultado desejado, seria um dos grandes "perigos" bergsonianos que a natureza desenvolve como mera função fabuladora. E, segundo escreve André Cresson na sua biografia de Henri Bergson (P.U.F., Paris, 1950), haveria, em tal função, um conjunto generoso "de representações formadas pela inteligência para, por via dalgumas convicções, ela se certificar contra certos perigos do conhecimento."

Veja-se, a seguir, a ênfase que JGR dará ao aspecto crítico, através do advérbio "conscientemente" (2.2).

I.2I Mas, o que vem depois, é o renascido, um homem mais real e novo,

Esta sucinta "fórmula" roseana sugere, dentre outros, o problema da quixotesca renovação interior, segundo a perspectiva unamuniana (Unamuno, Miguel de/ Vida de Don Quijote y Sancho, Espasa-Calpe, Bs.As., 1939; p.29) em página anotada por Rosa.

Mas, concomitantemente também, o módulo roseano insinua causas e efeitos da platônica Alegoria da Caverna (Rep.,VIII,5I7 d), quando, englobados no caminho dialético, os indivíduos se tornam para as sendas batidas, as quais são percebidas como uma ofuscação diante da obscuridade ou mesmo, também, como um despertar após um sonho profundo. Tema, este último, que PÁRAMO desenvolverá programaticamente.

Noutro trecho de Platão, próximo ao epígrafe deste "conto crítico" (Górg.,48I c), o filósofo mostra como se produz uma real inversão dos valores, levando-nos a apreciar radicalmente o mundo aceito e vivido, até então, em favor duma realidade nova e "realmente real".

Dentro da perspectiva da tradição latina, há uma linha significativa que foi modelo para poetas posteriores. Na Écloga IV de Virgílio: iam nova progenies caelo dimittitur alto (e agora um novo homem descendia do alto). Alegoricamente, trata-se da Fé, segundo traduziu Dante, "sem a qual fazer bem não basta".

Toda a passagem virgiliana é susceptível à interpreteção cristã; notadamente a progênie. Dante acreditava que o poeta Estácio foi real e "secularmente convertido" ao atingir a metade da sua Thebaida. Um dado que menciona no círculo purgatorial dos esbanjadores:

(Purg.,XXII,70-2) quando dicesti: 'Secol si rinova;
torna giustizia e primo tempo umano
e progenie scende da ciel nova'.

Justa renovação do mundo sugerida pelo "renascido" e anunciada pela vinda de Cristo. Numa outra referência intertextual possível, pode pensar-se no apóstolo preferido de JGR, São Paulo:

(Ef.,IV,24) "Para revesti-los do homem novo, criado à imagem de Deus(...)"

Dante Alighieri quase conclui sua longa jornada purgatorial, no ritmo desta sonora e aliterante terzina:

(Purg.,XXXIII,I42-3) Io ritornai da la santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinovellate di novella fronda.

Por outras palavras, estamos perante a iminência de um novo conhecimento. Um dos profetas teria dito:

(Is.,XI,1-2) Um renovo sairá do tronco de Jessé
e um rebento brotará de suas raízes.
Sobre ele repousará o Espírito do Senhor,
Espírito de sabedoria e entendimento.

Isto é, voltando-nos sobre os termos escatológicos esboçados sutilmente pelo -G- roseano, seria oportuno redimensionar alguns versículos apocalípticos, no conciso contexto de PÁRAMO:

(Apoc.,XXI,5) Então, o que está assentado no trono disse:
"Eis que eu renovo todas as coisas".

Sim. Felizes aqueles que participarem da primeira ressurreição, os justos. É sobre eles que a Segunda Morte não exerce poder:

(Apoc.,XX,4) Eles viverão uma vida nova e reinarão
com Cristo por mil anos.

I.22 segundo referem os antigos grimórios.

A Caça à Lua (AP,150) é um desses textos metalinguísticos roseanos, onde o Autor postula a necessidade do resgate, sempre renovador, do texto. Este, relembrado "sob pena de MAIS um pouco de morte". JGR acredita que,só assim, "AS COISAS SÃO MAIS BELAS. Talvez, e muito antigamente, de um LIVRO DE ENCANTOS, almado grimório?"

A magia negra desses volumes é tratada, com maior precisão,por Rosa na sua Correspondência (Bizzarri,Edoardo/J.Guimarães Rosa, I.C.I-8./T.A. Queiróz Ed.,São Paulo, 1981;p.42. Carta de Rio, 18.XI.63). Num dos itens da sua "propedêutica" sobre O Recado do Morro o Autor explica ao seu tradutor italiano:

"grimo" : (palavra) de uma feiúra sério-cômica, parecendo com as figuras dos velhos livros de estórias; feio careteante, de rosto enrugado, rugoso. (Cf. em it., grimoso= vecchio grinzoso.) Em inglês: grim= carrancudo, severo, feio, horrendo, sombrio. Em alemão: grimm= furioso, sanhoso. Em dinamarquês: grimme= feio. Em português: grima= raiva, ódio; grimaça= careta. Eu quis captar o quid universal deste radical.

I.23 Irmãos, acreditem-me.

Como já foi indicado (I.3), a reincidência deste apelo coletivo reproduz, com fidelidade, o clima apostólico-epistolar com o qual JGR pretende encaminhar as primeiras sentenças do texto. Irmãos é uma palavra-chave de apoio, característica do uso paulino para escorar, com ela, um discurso de tipo participativo. Ela é leitwort de epístolas como a primeira aos Coríntios: "Rogo-vos, irmãos (...); Eu, irmãos (...); Não quero que ignoreis, irmãos (...); Eu vos felicito, irmãos (...); Vejamos agora, irmãos (...),etc. (ICor.,I,10;III,1;X,1;XI,2;XIV,6).

A ação do verbo aponta para um "ato de fé". O singular Sei inicial pede uma colaboração que o transforme e pluralize.Exemplo:

(IICor.,V,1) Sabemos,com efeito, que quando for destruída esta tenda em que vivemos na terra,temos no céu uma casa feita por Deus, uma habitação eterna que não foi feita por mãos humanas.

I.24 Não a todos, talvez, assim aconteça. E, mesmo, sòmente a poucos;

Apenas a poucos, "eleitos" ou "iniciados", é dado atingir a Revelação. Guimarães Rosa usará advérbios (pouco a pouco, tampouco, tão pouco) para fazer figura com as presenças implícitas de fixas alusões apocalípticas. Segundo uma confissão a Bizzarri (op. cit., p.52), o autor de Dão-lalalão (NS, 5-79), neste texto, estaria insinuando a "projeção" escatológica através dum equus albus, naquele "cavalo branco" chamado Apouco (=Apocalipse).

I.25 ou, quem sabe,

Nestes prolegômenos de PÁRAMO, quase imperceptivelmente, JGR desdobra a palavra essencial que apresenta e conclui toda esta experiência de conhecimento espiritual. Através dela, desenvolve-se aquela infinita idéia de circularidade que nunca sai do mesmo ponto, e quando chega a sair é visando sua transformação, de ponto de partida admirativo em ponto final interrogativo (cf. 22.29).

Quem sabe (habilmente inoculado por Rosa na sua versão do epígrafe) permite emblematizar uma identidade de conhecimento, de fio a pavio, dando assim uma visão total de recorso vico-joyceano. Isto materializa, de maneira textual, a temática roseana de revelação e/ou reencarnação.

Por outra parte, ¡Quién Sabe! é um dos poemas reunidos em Serenidad, livro póstumo de Amado Nervo, poeta e diplomata mexicano de certa difusão nas primeiras décadas do século. O exemplar faz parte da biblioteca-espólio roseana do IEB/USP (Biblioteca Nueva, Madrid, 1927; p.204). Um trecho do poema calha, com precisão, neste momento do estudo, uma vez que resume idéias de PÁRAMO, ora por termos existido antes, ora pela vida ser retocada sem cessar:

> (...) Eso de existencias anteriores, gusta
> a muchos. A mí me gusta... ¡Y me asusta
> por lo inenarrable, por la atroz fatiga
> de ir viviendo vidas sin cesar, amiga!
>
> ¡Qué horror en el dogma brahmánico cabe!
> Mas después de todo, quién sabe... quién sabe...

I.26 só tenhem noção disso os já mais velhos, os mais acordados.

"Não se deve agir nem falar como os que dormem"
disse o obscuro Heráclito (apud Marco Aurélio, IV, 46)..

A alma mortal "adormecida" é fonte vítima de esquecimento. Porém, há escolhidos, poucos, que superam os avatares do conhecimento. Mas, segundo Platão (Fedão, 76),

"...depois do nascimento, aqueles de quem dizemos que se instruem, nada mais fazem do que recordar-se; e, neste caso, a instrução seria uma reminiscência".

Lembre-se, também, em Cara-de-Bronze (UP, 7I-I27), como o primeiro a receber essa "instrução, sob a forma de memória" é o enigmático Velho Jéia. Na busca desse quid ou "quem essencial das coisas", JGR reforçaria essa imagem platônica com a bergsoniana alusão à metafísica da matéria (Cf. Matière et Memoire).

I.27 O que lhes vem é de repente, quase sem aviso.

De repente é uma dessas poéticas expressões impregnadas de substrato intertextual a que JGR tanto privilegia. Ela anuncia simplesmente o "recado", o "aviso", a Revelação. Acontece que a iluminação é súbita, de golpe.

Como leitwort roseano, "de repente" matizará certos instantes críticos do texto. Na obra de João Guimarães Rosa, entendida como um todo, a expressão alude, seja à alegoria platônica da Caverna, seja ao emblema cristão da nova progenies. Vejamos:

"Tudo saia, de repente, de cavernas. Toda luz doía."
(Buriti, NS,236)

"Fui indo, De repente, de repente, tomei em mim o gole de um pensamento -estralo de ouro: pedrinha de ouro. E conheci o que é socorro"(...) "E dar tudo a Deus, que de repente vem, com novas coisas mais altas".
(GSV,II9)

Ou bem, este outro caso onde JGR reelabora, no ideal da cadeia movente (I.5), "o equivalente de um dia comum":

"De repente, estava separando suas roupas, em idéia já viajava (...) De repente, então, foi um dia. Todos os dias são de repente."
(Buriti, NS,235 e 241)

§

2

2.I Para alguns, entretanto, a crise se repete,

Ao estabelecer as diferenças entre as consciências acordada e a dormida, Henri Bergson constata que, quando as ações deixam de ser espontâneas e viram automáticas, a consciência se retira.

Num trecho riscado por Guimarães Rosa (Bergson,Henri/L'Énergie Spirituelle, Lib. Félix Alcan, Paris, I938;pp.II-2), pode-se ler:
"Por outra parte, quais são os momentos onde a nossa consciência atinge mais vivacidade? Não são eles os momentos de crise, onde nós hesitamos entre dois ou mais partidos a tomar, onde sentimos que nosso futuro será o que nós faremos dele? As variações de intensidade da nossa consciência parecem corresponder à soma, mais ou menos considerável, de escolhas ou, se se quer, de criação que distribuímos sobre a nossa conduta. Tudo isso leva a acreditar que assim age a consciência em geral. E se consciência significa memória e antecipação, é que consciência é sinônimo de escolha". (Marcado por JGR com um risco à margem, até a segunda interrogação.)

A crise interior aponta para o problema desse "estado de duração" e "simultaneidade" bergsonianas já referido (I.8); problemática onde a memória é uma diretriz de criatividade e/ou escolhas,não pessoais mas interiores.

O tema da consciência, por inteiro, será destacado por JGR, a seguir, através do uso adverbial, que nele tanto se destaca.

2.2 conscientemente,

Para enfatizar a abertura do texto com o Scio, fratres, nada melhor do que pôr em marcha este momento de "consciência cósmica" por um advérbio de conhecimento. Pois essa constante procura se fará evidente,com o desabrochar do texto, pelo emprego roseano de outros casos essenciais como "entusiasmadamente" ou "humildemente".Aqui, aliás, estaria frisando-se a introdução daquele momento de cartesiana disponibilidade inicial da consciência,para se livrar das certezas comuns. (Cf.,Iª Med.)

A diretriz de criatividade,acima exposta, foi retomada por Martin Heidegger. Para ele, só há "consciência" enquanto existe a possibilidade da fala e, portanto, de se criar a linguagem.Para JGR, segundo mostrou-se no seu "fazer religante" (II.3.2;pp.54-8) haveria uma clara consciência da materialidade da linguagem, que é, concomitantemente, consciência do mundo e de si próprio.

Ao conceito de Bergson, visando a escolha, Rosa viria colocar U

ma leitura mais heideggeriana, que projetasse o texto num lugar estratégico de produção onde fala e linguagem seriam o mesmo que consciência. Afinal, o espírito humano é consciência, e ela significa, primordialmente, memória. Isto é, necessidade de ir, contra a correnteza, além do Lethes.

2.3 mais de uma vez, ao longo do estágio terreno, exata regularidade, e como se obedecesse a um ciclo, no ritmo de prazos predeterminados -de sete em sete, de dez em dez anos.

Deidades pitagóricas são os números 4, 7 e 10...

"O prazo em algarismos" (3.41) assinala, na Doutrina dos Ciclos, o rítmico Aviso. Neste caso, acentuando a Casa do sistema decimal e a perfeição circunscrita no número sete. A conjetura de que a existência humana é uma quantia constante, invariável, exprime-se no sentido de uma história universal da eternidade. Eternas coisas que já rondaram o pensamento estóico e pitagórico; a ciência de Deus, não podendo segurar coisas infinitas, precisa dos ciclos rotativos para se familiarizar com o processo que desencadeara. Em certa medida, a eterna repetição é uma predestinação; uma simples predeterminação.

A luz que vai perdendo-se em calor; o universo, minuto a minuto, consumindo-se até virar invisível, são, ambos, predestinadas imagens do fogo. Aquela incertidão final que, sob a interpretação teológica de Clemente de Alexandria ("Tapeçarias", V, 105), foi muito bem condensada num fragmento heraclitiano.

Heráclito: "Este mundo (kósmos, arranjo, ordem), o mesmo de todos os (seres), nenhum Deus, nenhum homem o fez, mas era, é e será um fogo sempre vivo, acendendo-se em medidas e apagando-se em medidas."

2.4 No demais, é aparentemente provocado, ou ao menos assinalado, por um fato externo qualquer: uma grave doença, uma dura perda, o deslocamento para lugar remoto, alguma inapelável condenação ao isolamento.

Eis o momento preciso em que JGR, mesmo obscurecendo-a com fatos corriqueiros, introduz a situação textual que fará deslanchar a experiência espiritual do protagonista.

Contudo, esse fato qualquer coloca-se no limiar, queira-se ou não, das situações limites: a quase-morte, a separação afetiva, o exílio involuntário e aquela Ilha que vem incrustada na "condenação ao isolamento": Patmos. Uma pequena ilha rochosa e semi-árida, no mar Egeu, não muito distante da Ásia Menor onde, nos primórdios do Cristianismo, eram banidos os criminosos civis ou políticos daquela Região.

Segundo a tradição, o apóstolo João foi conduzido para lá, no ano 95 d.C., e liberado ano e meio depois. Nesse isolamento, o Evangelista presencia a Revelação que será transcrita nos versículos do Apocalipse.

2.5 Quebrantado e sòzinho, tornado todo vulnerável, sem poder recorrer a apoio algum visível,

O estalo, a quebra, o abatimento arrasador caindo a prumo na desolação do iniciado. Nosso personagem, quebrantado e sòzinho, está, por agora, sujeito à caverna-prisão do mundo das coisas visíveis. De repente, vê-se impelido a um caminho ascendente e inte-

ligível, sem poder recorrer a apoio algum visível. Essa "estação crucial" que, segundo Rosa, apresenta-se como "um estado tão deserto".

Esse é o delírio do amor platônico (Timeu,7I):
"A prova de que Deus concedeu aos homens a adivinhação para suprir a sua ignorância é que ninguém, no estado normal, consegue adivinhar com inspiração e verdade; mas,apenas no sono, ali, quando a força do entendimento está presa ou desviada por alguma desordem orgânica, senão, mesmo, por influição divina".

Só no sono, ou seja, apenas num estado que se irmana com a morte, haverá o aviso, o apelo delirante do platonismo.

2.6 um se vê compelido a êsse caminho rápido demais,que é o sofrimento.

Um é, neste caso, um coletivo-singular (uno, nosotros= a gente). JGR fez dele uma pronominação, por via castelhana, que viria ser o sujeito daquela prova espiritual "en la Cárcel de los Andes", Quer dizer, na caverna-prisão. Funciona aqui, textualmente,como mais uma retomada do tonus fraternal do "nós mesmos"(I.I4).

É provável, pelo fato de assinalar várias palavras-chave do texto, que a fonte intertextual deste módulo roseano provenha do Apocalipse, mais uma vez, quando São João ouve na Revelação:
(Apoc.,II,I0) Nada temas ante o que hás de sofrer. Por estes dias o demônio vai lançar alguns de vós na prisão, para pôr-vos à prova. Tereis tribulações durante dez dias. Sê fiel até a morte e eu te darei a coroa da vida.

Fidelidade decimal...Quem vencer essa prova aprisionadora não será afetado pela Segunda Morte. A coroa da vida é, pois, "a maior alegria", ou seja, uma felicidade e toda prova.

Nicolás Berdjaev, outro dos pensadores valorados por JGR na sua biblioteça, concebia a ressurreição como um reino de liberdade, o qual só seria atingido "pelo sofrimento, a cruz e a morte".

Esse caminho rápido demais, lembra a rimbaudiana "Estação no Inferno". No capítulo Nuit de l'Enfer, o jovem poeta exclama:
"É a vida ainda! Mais tarde, as delícias da condenação eterna serão mais profundas. Um crime rápido (un crime vite),até cair no nada, pela lei humana..."

A idéia de crime mancomum, como castigo da condição humana,é re elaborada por Rosa noutros momentos de PÁRAMO.

2.7 Tenhamo-nos pena, irmãos, uns dos outros,

De volta, Rosa acentua o apóstrofe à germanor ou fraternidade universal (cf.I.3 e I.23).

2.8 reze-se o salmo Miserere.

Numa das Lamentações de Jó pode-se ler:
(Jó,XXXVI,I5) Mas Deus salvará ao pobre pela sua miséria, e Êle o instrui pelo sofrimento

A miséria, enquanto coisa sacra, foi belamente transcrita pelo Rei Davi no Salmo 50, conhecido como Miserere. É o quarto dos

salmos penitenciais e pede, fundamentalmente, a purificação e a íntima sabedoria. Ele é tão significativo na História Literária que Dante o empregou duas vezes, em árduos momentos de sua jornada iniciática: 1º) no deserto abissal enorme, lá onde o sol se cala perante o longo silêncio infernal, quando Dante grita para um vulto ou realidade e a resposta que sente é a do seu mestre, Virgílio, que dele apiedou-se:

(Inf.,I,64-6) Quando vidi costui nel gran diserto,
"Miserere di me", gridai a lui
"qual che tu sii, od ombra od omo certo!";

IIº) quando o poeta florentino e Virgílio, andarilhos se purificando ao longo da travessia no costão do Monte purgatorial, têm um encontro casual com as gentes "negligentes", aquelas que entoam o salmo como se fossem coros alternados:

(Purg.,V,22-4) E'ntanto per la costa di traverso
venivan genti innanzi a noi un poco,
cantando 'Miserere' a verso a verso.

2.9 Todavia, ao remate da prova,

Eis o sentido purificador da "hora da provação", tal como foi sentido, sofregamente, por Jó:

(Jó,XXIII,IO) Mas Ele conhece o meu caminho e se me pôs à prova, dela sairei puro como o ouro.

Retomando os termos escatológicos, sugeridos pelo subtítulo de PÁRAMO, é necessário destacar este versículo:

(Apoc.,III,IO) Porquanto guardaste a palavra da minha perseverança, também eu te guardarei da hora da provação que há de vir sobre o mundo inteiro, para pôr à prova os que habitam sobre a terra.

A mesma palavra de consciência arquivada nas epístolas paulinas:

(IICor.,XIII,3) Isso porque buscais uma prova de que é Cristo que fala em mim.

2.IO segue-se a maior alegria.

Está-se perante uma das palavras-chave roseanas. Ela encontra-se sempre luzindo no pólo post-tenebras... A obsessão verbal de JGR fica a descoberto no que se pode ilustrar destes exemplos.

Há um trecho do Fedro (XXIII, Oeuvres,op.cit.,p.244) que Rosa grifou e riscou à margem com um signo admirativo:
"De nosso lado, temos, bem opostamente, a demonstração de,pela nossa maior alegria (notre plus grande félicité), esta espécie de delírio ter-nos sido dado.A nossa demonstraçao não irá persuadir os hábeis (sofistas)."

A prova demonstrativa da fala divina segue-se neste tom apostolar:

(Atos,XX,35) e lembrar-se das palavras do Senhor Jesus, porquanto Ele mesmo disse: É maior felicidade dar que receber!

Afinal, a maior alegria apocalíptica é essa: a vitória de Cristo sob as feras:

(Apoc.,XIX,4) Então, os vinte e quatro anciãos e os quatro Seres vivos prostraram-se e adoraram a Deus que se assenta no trono, dizendo:
'Amém! Aleluia!

Na obra inteira de João Guimarães Rosa, essa palavra-chave se converte numa, sempre renovada, constante. É oportuno lembrar, aqui, quando O Grivo grita, no final de Cara-de-Bronze (UP,I27): "p'ra a alegria, amigos". E o vaqueiro Tadeu responde: "Aleluia de alegria. Ou, seja."

Falando sobre o assunto, o poeta Pedro Xisto escreveu, no seu ensaio "À Busca da Poesia" (Fortuna Crítica -a partir daqui abreviado FC, op.cit., p.I38-9; nota I39), o seu depoimento face a esta afirmação roseana: "Alegria é a palavra mais bela que existe." (De uma carta do Autor ao comentariata contando de como e quanto vinha trabalhando em Corpo de Baile), continua Xisto: "Tem o-seu-quê de comovente, essa gratuita e disponível 'Alegria' de um possuído pelo demonismo da Forma, como J.G.R."

Já Diadorim, o lembrável das compridas pestanas, aquele através do qual o Altíssimo falava, é assim definido por Riobaldo: (GSV,I07) "Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria."

A cartesiana Meditação sobre a Existência de Deus conclui com um inegável tom neo-platônico que admira a "incomparável beleza desta imensa luz", seja a "contemplação da majestade divina", seja a "soberana felicidade de outra vida". Descartes arremata o seu pensamento (3ª Med., op.cit., p.I08) mencionando aquilo "que nos faz desfrutar da maior alegria (jouir du plus grand contentement) de que formos capazes de sentir na vida."

Più letizie (mais alegrias) é, por sua vez, uma daquelas fórmulas que identificam, de longe, o fazer dantiano. Com efeito, perante o resplandor salvador de Beatrice, o poeta a põe em dúvida dizendo "Che cosa è questa?", acreditando, ao invés, que se encontrava sob algum véu misterioso, alegórico talvez, já que "una melodia dolce correva per l'aere luminoso". Desse jeito, rodeado daquelas inefáveis delícias, Dante sente-se suspenso e desejante. I.é., (Purg., XXIX,33) e disioso ancora a più letizie.

2.I1 Como no de que, ao diante, vos darei notícia.

O ítem será exemplo válido para mostrar como a seqüência de idéias, no "conto crítico" roseano, vem se permeando mais pelo intertexto do que por uma ilação "narrativa", stricto sensu.

Neste breve proêmio de apresentação, JGR segue, ao pé da letra, aquele modelo dantiano com o qual se conclui o canto quinto do Paradiso, e apresenta-se o seguinte. Per più letizia, ou seja, pelo incremento de luminosidade paradisíaca, nas almas, manifesta-se o sinal da sua alegria. Nascendo assim, bem fechada, esta é capaz de satisfazer Dante num santo raio luminoso que lhe responde, dando notícia do que se seguirá adiante:

(Par., V,I36-9)

per più letizia sì mi si nascose
dentro al suo raggio la figura santa;
e così chiusa chiusa mi rispuose
nel modo che'l seguente canto canta.

2.I2 Aconteceu que um homem, ainda moço, ao cabo de uma viagem a ele imposta,

O longo parágrafo se inicia sob forma parabólica. Contudo, é oportuno acentuar, também, o caráter preponderantemente alegórico do texto, pelo conjunto evocativo que esboçam os seus elementos. Por oposição à narrativa convencional, estes delineiam outras realidades de ordem superior.

Sendo assim, o emblema "viagem" deverá ser entendido como sinônimo de "iniciação". Lembre-se, na obra roseana, a viagem iniciática do Grivo à procura da poesia, ou seja, "do quem das coisas..." Nela existem duas referências essenciais.

Numa, o velho Jéia, "que chegou -era um moço espigo, seriozado, macambuz", segundo souberam depois os vaqueiros. Noutra, o jovem Grivo, boiadeiro, "Homem moço que o mundo produziu e botou aqui" (Cara-de-Bronze,UP,84), por sua vez um escolhido para a viagem, viria reiterar a experiência existencial do agora velho com quem fala "palavras de voz".

Nesse desolado surgimento, este jovem-homem que protagonizará PÁRAMO, quebrantado e sozinho, lembra, vagamente, o "sozim no nariz de todos", epíteto do Cara-de-Bronze. Indo além, o vaqueiro Tadeu cogita (UP,79):
"A verdade que diga, acho que ele é o homem mais sozinho neste mundo... É ele, e Deus-".

A juventude destas solitárias personagens roseanas é um índice transcendental: "O amor é jovem e também tenro", comenta Platão n'O Banquete (Dialogues, op.cit.,p.196) em linha grifada por Rosa. É só um poeta como Homero poderia ter descrito a sua viçosa frescura:

> "Seus pés são tenros, para marcar pegadas,
> Não no chão, mas na cabeça dos homens."

A travessia, pois, destes "viajores" como Pedro Orósio d'O Recado do Morro"(UP,5-70) encontra-se bastante próxima do Eros que, segundo Plotino, é uma palavra derivada de hórasis ('visão' reveladora). Orósio, como outros protagonistas de "contos críticos" roseanos, possui essa aptidão a ser decifrada, amiúde, através duma"viagem".

Portanto, o homem, ainda moço, deste texto, não seria a exceção de iniciáticos empreendimentos. Em Mito e Realidade (Ed. Perspectiva, São Paulo, 1972;pp.174-5), Mircéa Eliade explica:
"Começamos hoje a compreender que o que se denomina iniciação coexiste com a condição humana; que toda existência é composta de uma série de 'provas', 'mortes' e 'ressurreições', sejam quais forem os termos de que se serve a linguagem moderna para traduzir essas experiências originalmente religiosas".

2.13 vai em muitos anos, se viu chegado ao degrêdo em cidade estrangeira.

Dentre outros, para povos que se julgam "eleitos", como por exemplo na tradição judeu-cristã, haveria sempre um arcano conhecimento, o qual nunca fica ao alcance de estranhos. Isto é, de estrangeiros. Veja-se este caso:

(Jó,XV,17-9) Elifaz responde às inflamadas palavras de Jó: Ouve-me; vou instruir-te: eu te contarei o que vi, aquilo que os sábios ensinam, aquilo que seus pais não lhes ocultaram (aos quais sòmente foi dada esta terra, e no meio dos quais não tinha penetrado nenhum estrangeiro).

2.14 Era uma cidade velha, colonial, de vetusta época,

Concomitantemente, a cidade velha é, para JGR, Bogotá e, também, a castigada Babilônia apocalíptica, ou, por momentos, a eterna Jerusalém celeste. A leitura de PÁRAMO será bem menos desconcertante se, desde o começo dela, for aceito o amplo simbolismo das

suas imagens. Estas são concebidas numa linguagem poética, intencionalmente figurada e misteriosa, a qual visa provocar uma atenção mais viva no leitor.

A Colônia a que se refere Rosa, como será visto depois, é a que foi chamada de Nova Granada. Um Vice-Reino criado em 1718, independente de Lima e que inclui o atual território da Colômbia.

2.15 e triste, talvez a mais triste de tôdas, sempre chuvosa e adversa,

Semelhante a "vetusta", "velha", "antiga" etc, triste é mais uma palavra-chave que JGR encaixará, como já foi dito (I.9), no pólo negativo que, à maneira baudelaireana, denuncia a obsessão espiritual do Autor.

Aqui, a palavra adversa é fundamental para se entender o sujeito real desta emblemática roseana: o hostis antiquus, o demônio. Guimarães Rosa segue, com minucioso detalhe, o modelo dantiano. Nele, o círculo menor dos cerchetti do Baixo Inferno é o 9º e último. Ali se acha o ponto, ou seja, o centro de todo o universo material; ali é onde l'antico avversaro Lúcifer (Ditis) fica sediado:

(Inf.,XI,64-5) Onde nel cerchio minore, ov'è 'l punto
de l'universo in su che Dite siede.

O texto roseano, pois, estaria nos introduzindo na cidade do fogo (la città roggia) açoitada pelos ventos(cf.3.30-1). É ali que a chuva (la pioggia) se abate sobre aqueles (avaros e pródigos) que se encontram com ásperos linguajares. É lá

(Inf.,XI,71-2) che mena il vento e che batte la pioggia,
e che s'incontran con sì aspre lingue.

Doravante, os signos roseanos "irradiam a mortal tristeza"(3.25).

2.16 em hirtas alturas,

Retesado, imóvel, áspero, este termo tem para Rosa, mais uma função inoculadora intertextual do que a de aparente arcaísmo perturbador. Erto foi usado insistentemente por Dante, na Commedia, sempre para singularizar o estreito e "absconso" dos escolhos do abismo infernal:

(Inf.,XIX,131) soave per lo scoglio sconcio ed erto
(Inf.,XXIV,61...3) su per lo scoglio (...) stretto ed erto.

2.17 numa altiplanície na cordilheira, próxima às nuvens.

Sob o contágio hispânico do altiplano, Rosa permite-se a criação deste híbrido (planalto + planície) neológico. O tom castelhano propicia, quase à maneira costumbrista, a introdução de um tema ambíguo que tem como ponto de partida concreto a cordilheira andina. O que não impede o texto de se voltar sobre situações de profundo sentido bíblico; neste caso, a alegoria da tentação de Jesus, conduzido até Jeruselém ao ponto mais alto do templo, próximo às nuvens:

(Lc.,IV,5) O demônio levou-o em seguida a um alto
monte e mostrou-lhe num só momento todos
os reinos da terra (...)

Riobaldo esclarece, mais ainda, o sentido eterno do enigma roseano (GSV,296):

"Aquele desgraçado lugar devia de estar lá acolá, no plão alto do campo, em seu sempre."

2.18 castigada pelo inverno, uma das capitais mais elevadas do mundo.

Perto das nuvens, esta cidade encontra-se Às Margens da Alegria (PE,5). Quer dizer, "Esta cidade ia ser a mais levantada do mundo". De fato,"estes elevados pontos" (3.29) da cordilheira lembram, em muito, o "Aire Nuestro" do poeta espanhol Jorge Guillén. Especialmente, num poema chamado Capital del Invierno (Cántico, 1928); nele, vivazes nervuras do interior assumem, como um Deus Absconditus, as figuras de uma extrema cidade onde

> (...) El dios más inminente necesita
> Simple otra vez el mundo.
>
> Lo elemental afronta a lo profundo.
> El invierno los cita.

O frio "castigo" invernal é, simplesmente, a punição infernal (cf. 3,9).Goethe, em conversa com Eckermann (30/março/1831; Conversations de Goethe avec Eckermann, Gallimard, Paris,1948; p.349), lhe confessa que o demoníaco "numa cidade tão prosaica como Berlin, não teria ocasião de se manifestar". Daí, a escolha de Auerbach. O trecho da conversa,riscado por JGR,viria se completar, e talvez explicar a ctônica localização bogotana de PÁRAMO, quando o autor de Ave,Palavra comenta:
"Demais, foi Keyserling mesmo quem escreveu, da Cidade Maravilhosa: 'O ambiente de Rio de Janeiro é um puro afrodisíaco...'"
Na procura do oscilante jogo textual de que se vale, ora o divino, ora o satânico, Rosa teve de recorrer ao outro pólo complementar e que ele mesmo define naquele texto (Terrae Vis,AP,207):
"E note-se que, contra quaisquer aparências, todo o chão da América, de Norte a Sul, funciona, a rigor,como anafrodisíaco."

Local propício para o ascetismo da experiência espiritual.

2.19 Lá, no hostil espaço,

Lá, no Scheol, está a morada dos mortos, o habitat do Inimigo Ancestral ou hostis antiquus. Biblicamente falando:

(Lc.,X,18-9)

> Jesus disse-lhes: 'Vi Satanás cair do céu como um relâmpago. Eis que vos dei poder para pisar serpentes, escorpiões e todo o poder do inimigo'.

No hostil espaço, haveria pois um contraponto demoníaco que transcende o adjetivo até substantivar o O, o Outro: Lúcifer.Em conceito platônico (Rep.IV,443 d 6), que teria grande influência no posterior pensamento cristão, a Cidade Ideal deste universo filosófico deverá se unificar na "concórdia e unanimidade", até se tornar, "como a alma totalmente harmonizada, amiga de si mesma". A hostilidade espacial roseana opõe-se ao ideal, idílico. O seu amor poético, portanto, será áspero e profundo.

2.20 o ar era extenuado e raro,

Entre vírgulas, Rosa coloca um dos seus módulos temáticos. Este, em certa medida, reproduz aqueles aliterantes endecassílabos que o escritor brasileiro tão de perto apreciou, sublinhando-os, na sua pormenorizada leitura da Commedia:

o-ar era extenuado e-raro

A frase pode ter sido sugerida, a partir da própria versão rosena do texto francês de Descartes. Ela aparece riscada,acima, no seu exemplar das Oeuvres Choisies (2ª Med.,op.cit.,p.83).Segundo

o mestre racionalista, a alma, ou "matureza do espírito humano, nega ser um ar extenuado e raro (un air délié et pénétrant) espalhado pelos membros; como um vento, um sopro, um vapor."

Veja-se assim, aqui, em destaque de pontuação, uma alegoria rarefeita da expeiência anímica.

2.21 os sinos marcavam as horas no abismático, como falsas paradas do tempo, para abrir lástimas,

Abismático seria um neologismo introduzido, no português, roseanamente, por via unamuniana (Vida de Don Quijote...,op.cit.,p.19) "No conoce la abismática poesía del fanatismo."

Para o poeta-jagunço Riobaldo, por sua vez, a dimensão abissal se abre como símbolo ascensional (GSV,451): "Subi os abismos..." A dúvida cartesiana da origem é, antes de mais nada, uma pergunta no ar e no tempo. Esta, desenvolvendo-se na temporalidade que o pensamento durar (2º Med.) e sendo pontuada pelas suas verdadeiras e "falsas paradas". Num outro texto de Rosa (Ao Pantanal, AP,145), há o questionamento: "De que abismos nascemos,viemos?"

Uma assimilada precisão no uso da linguagem leva JGR à escolha minuciosa desses poucos verbos que frisam o simbolismo das "ações". Para o lastimoso suspense deste texto, abrir será fundamental para mostrar-se o mundo da experiência espiritual e/ou iniciática, através da sua metáfora mais abrangente, ou seja,sempre na iminência de assemelhar-se a um Livro que será aberto.

O "doído abismo",lastimável, é o encontrado por Dante no vestíbulo infernal

(Inf.,IV,8) de la valle d'abisso dolorosa.

Lá, o poeta florentino e o seu mestre mantuano de Poesia penetram, às apalpadelas, naquele "cego mundo" cingido no insondável,

(Inf.,IV,24) nel primo cerchio che'l abisso cigne.

Linhas acima deste ítem (2.6) fomos informados,pelo Autor, sobre "um caminho rápido demais, que é o sofrimento". Essa mínima pista envereda-nos na verdade simbólica desta bela metáfora roseana: as horas no abismático, isto é, no oco profundo da imensidão semiótica, do averno escritural e do seu nada de signos,sempre mutante, atemporal:

(Apoc.,II,10) Nihil horum timeas quae passurus es.

Poéticas "horas do nada" perdidas na maior parte das versões deste instante apocalíptico e cuja literalidade extraviou um farto potencial de "matéria vertente". Sim, nesse aberto sorvedouro espacial que sonda a falsa voragem temporal -banalizado prosaicamente pelo "nada temas o que hás de sofrer"-, Guimarães Rosa descobre a materialidade da sua função de poeta-tradutor; como foi dalguma maneira equacionada na introdução,AO LEITOR, deste estudo.

Altos sinos dobrarão no final de PÁRAMO(cf.21.3). Na 3ª Edição de EE (Nova Fronteira,220) existe a errata com por como.

2.22 e os discordiosos rumores humanos apenas realçavam o grande silêncio, um silêncio também morto,

Como em PÁRAMO, a situação inicial de Pedro Páramo (FCE,México DF, 1955; p.15) dá-se num lugarejo vago e sem ruídos: Comala. Ali,escreve Juán Rulfo,está-se sobre as brasas do Inferno:
"Y si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aun no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía lle

na de ruidos y de voces. De voces, sí. Y aqui donde el aire era escaso se oían mejor. Se quedaban dentro de uno,pesadas."

O trecho do romancista mexicano, o qual integra a biblioteca-espólio de JCR, interessaria, também, pela íntima relação existente entre esta penúltima sentença e o ar era extenuado e raro (2.20), já referido.

Por outra parte, o sentido criptográfico de hostil e triste,em certa medida oposto ao divino silêncio, cunhado por Rosa através do neologismo discordiosos, reproduz, em vários aspectos e detalhes, toda uma mística.É a tônica dramática dum poema de J. Guillén (Las Cuatro Calles, "Antologia de Aire Nuestro",Losada, Bs.As.,1976;pp.48-53), escrito no final da década de '20:

Bajo tanto accidente
Discorde, torvo, triste,
Continua el rumor sonando bajo el cielo.

O silêncio era hostil, mas quase perfeito; outro rumor humano não haverá, nessas profundas redes de metáforas roseanas, que venha anunciar o advento de assuntos apocalípticos:

(Apoc.,VIII,1) Quando abriu o sétimo selo, fez-se silêncio no céu; quase por meia hora.

Afinal, como explica de maneira tão simples Riobaldo (GSV,38): "Ficar calado é que é falar nos mortos..."

2.23 como se mesmo feito da matéria desmedida das montanhas.

O homem-moço,e personagem anônimo, é um iniciado que encaminha-se à Revelação apocalíptica. Ao se pôr na direção da incomensurável matéria concreta das montanhas, na cordilheira dos Andes, supera, atingindo-a, uma outra etapa que age como símbolo ascensional. Ela é também "lugar", ou seja, local de hierofania. A silhueta esquemática da montanha,enquanto triângulo, contém uma figura indeformável e, portanto, perfeita.

2.24 Por lá, rodeados de difusa névoa sombria,

"Serra, serra, serrania", a montanha (óros) é a matéria real onde condensar-se-á uma das "visões" (hórasis) roseanas, presenciadas, dentre outros, por Pédro Orósio n'O Recado do Morro (UP,58-9).Aquela"revelação" ou "aviso" tinha por assunto uma viagem feita, "cruzmente", e, num dado momento, ouve-se o berro estremecedor dum dos vários dementes, Florião. Ele: "Gritou: Viva Deus... Viva Deus, é o fim do mundo! -e ainda espripipipou mais, enevoado..."

No processo de composição e montagem roseanas, névoa é um desses sinais indispensáveis para se trazer à luz o já interpretado pré-texto das suas palavras-situações (Cf. II,5,3;pp. 88-9) Alighieri a emprega visando descrever a alta densidade abissal de la valle do Inferno. Tão enevoada e sombria que, mesmo querendo-se deitar o olhar a fundo, o poeta não distinguia nada:

(Inf.,IV,10-2) Oscura e profunda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discernea alcuna cosa.

2.25 altas cinzas, andava um povo de cimérios.

"O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas" (...) "Sim! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de ser

vir ao homem e vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem.", declara JGR na sua célebre entrevista ao crítico alemão Lorenz (F.C.op.cit.,pp.83-4).

Contudo,a idéia básica do compósito altas cinzas, sem sombra de dúvida, foi fornecida a Rosa pela conhecidíssima passagem homérica, a qual menciona esse obscuro povo habitante do Ponto Euxino (a atual Criméia): os cimérios. Nela,e segundo a versão ovidiana do fato (Met.,XIII,408), Ilion ardebat...Hoje, é frase feita e lugar-comum das nossas línguas dizer: Ardia Tróia..!

Dante, como antes o fizera o seu mestre na Eneida, relata o acontecimento, ora no Hades
(Inf.,I,75) Poi che'l superbo Ilïón fu combusto;
ora no Monte do Purgatório
(Purg.,XII,6I) Vedeva Troia in cenere e in caverne.

Agora bem, voltando às origens, lembrem-se os fatos comunicados por Ulisses ao espectro de Aquiles, naquela obscura cidade cimério (Odiséia,XI,496). Aqui, para as altas cinzas de JGR serem compreendidas, será preciso considerar a versão literal para o inglês de Buckley, interpretação que J.L.Borges interroga como um dos tantos destinos de um único texto clássico (Las Versiones Homéricas, Discusión, EMECÉ, Bs.As.,1976;p.I09): "Depois de termos saqueado a alta cidade de Príamo (...)"

Ou, ainda, a de George Chapman, de I6I4;
"Despovoada Tróia, a alta (...)"

Incluindo-se a roseana, qual destas muitas versões é fiel materialmente a Homero? Borges diria, concomitantemente, que nenhuma e que todas,

2.26 Iam, por calhes e vielas,

A situação infernal,que se segue, parece encaminhada por esse texto que,em marginália dantiana, Guimarães Rosa chamou de "um livro particular": a Eneida:
(Aen.,VI,268-9) Ibant obscuri sola sub nocte per umbram
perque domos Ditis vacuas et inania regna.

(I.é.,"Iam, obscuramente, sob a noite solitária entre as trevas, através dos vazios muros do Demônio e seu fantasmal reino.)

Com efeito, secreti celant calles (Aen.,VI,443) teria sido o ponto de partida para este tema virgiliano que percorre o Inferno do discípulo florentino. Lo stretto calle (Inf.,XVIII,I00) assinala,aqui,esses "corredores estreitos e escuros"(2.32) através dos quais, Dante e Virgílio completam, per ogne calle,(Inf., I,I8) a sua tortuosa jornada pela abissal"valle infernale". Entre o muro terrenal e os martírios, vai-se indo por uma daquelas secretas passagens (ou calhes) que ligam os vários círculos...
(Inf.,X,I-2) Ora sen va per un secreto calle,
tra'l muro de la terra e li martìri.

Outrossim, a sugestão do hispanismo calles (ruas) calha perfeitamente ao clima andino do texto.

2.27 de casas baixas, de um só pavimento, de telhados desiguais, com beirais sombrios, casas em negro e azul,

Tristes...domos (Aen.,VI,534), se continuarmos com a terminologia virgiliana, tão inoculada no Inferno da Commedia.Esse fundo

paul nojento que grande fedor exala e, singelamente, o contorno cue cinge"la città dolente" (Inf.,IX,32) e, por conseguinte, às suas dolente case! (Inf.,VIII,I20)

Nessas tristes...casas, os adjetivos roseanos("baixas", "desiguais", "sombrios", "negro") funcionam para, em oposição à perfeição luminosa das alturas, quase substantivar o temível hostis antiquus (cf. 2,I5).

2.28 ou grandes solares, edifícios claustreados (claustrados),

A variante, aparentemente, assinala um índice regional de fala castelhana, como a seguir (pañolones), ou bem uma dúvida do Autor. Porém, na cláusula fechada no próprio claustro do parêntese, no entanto, parece haver uma mera chamada que vem frisar o motivo alegórico. Neste caso, a platônica imagem, retomada depois,do corpo humano enquanto claustro ou prisão.(Cf.,dentre outros diálogos de Platão, Crátilo, 400 e).

Além do mais, como contraponto, existe um belo emblema dantiano do Pré-Paraíso. Nele, a "companhia" triunfal que circunda o Grifo na Revelação, segundo Dante, é vista fazendo a forma de um cerco, em torno da "biforme fera":
(Purg.XXXII,97) In cerchio le facevan di sé claustro.

Poeticamente falando, portanto, a imagem claustral incide, neste caso, no sentido de páteo inferior e descoberto; ou seja, de sítio "revelado".

2.29 vivendas com varandal à frente, com adufas nas janelas, rexas, gradis de ferro, rótulas mouriscas, mirantes, balcões,

Para mergulhar no ambiente colonial dessa "cidade", o texto roseano se portunholiza: varandal (o gradeamento das sacadas); rexas, (reixas ou rejas, i.e., gradis de ferro). Tais detalhes têm, ainda, o ar árabe de rótulas mouriscas, dos mirantes e adufas (gelosias ou anteparos que isolam, nas janelas, o espaço interior do externo).Um toque arquitetônico que deve ter-se preservado até a época da experiência bogotana de João Guimarães Rosa, nos '40.

2.30 e altos muros com portinholas,

(Apoc.,XXI,I2) Et habebant murum magnum, et altum, habentem portas duodecim (...)

Jerusalém, a Cidade Santa que descia do céu, de junto de Deus, "tinha grande e alta muralha com doze portas, guardada por doze anjos." Segundo a Bíblia, o Palácio da Sabedoria fica rodeado por sete muralhas ou "provas" que representam as quatro verdades morais (prudência, temperança, força e justiça) além das três virtudes intelectuais (entendimento, conhecimento e sabedoria). Dante foi incapaz de esquecer estes pormenores na sua visão infernal, ao sopé do Nobre Castelo:
(Inf.,IV,I06-7) Venimmo al piè d'un nobile castello,
sette volte cerchiato d'alte mura.

Antes de penetrar no Purgatório, o poeta dá sua última olhadela no Inferno:
(Inf.,XXXII,I8) e 'o mirava ancora a l'alto muro.

2.3I além dos quais se vislumbravam os pátios empedrados, ou, por lú gubres postigos, ou por alguma porta deixada aberta,

Aberta (cf.2.2I). Ao longo do texto, o adjetivo substancial roseano estabelecerá, numa profusa retícula de vases communicants, numa íntima recirculação sanguínea de textos que restituem a unidade -perdida ou olvidada- existente entre a vigília e o sonho, uma equilibrada dialética complementar de aberto/fechado, de coberto/descoberto, de oculto/revelado. Aliás, sendo a revelação fulcral deste texto, os arcanos termos lapidares da Mensagem serão trazidos à luz, por JGR, valendo-se da mais sutil das insinuações.Essa mínima abertura,para o acesso divino,foi-nos posta a descoberto, disse Dante, pela "boa-mensagem" evangélica:

(Purg.,XXII,I54) quanto per lo Vangelio v'è aperto.

O resto são meras imagens "lapidares" daquela iniciática obscuridade a ser aberta.

2.32 entreviam-se corredores estreitos e escuros, crucifixos, móveis arcaicos. Toda uma pátina sombria,

A ação oculta do imperceptível tempo roseano transforma, gradualmente, suas imagens à luz poética da repetição. Eis aqui, pois,uma retomada certeira dos calles infernais, do arcaico inimigo,do crucifisso cristão.

Depois da crucifixão, Cristo desceu aos Infernos -arrebentando as portas que, desde então, permaneceram abertas.

(Mt.,VII,I4) Estreita, porém, é a porta e apertado o caminho da vida e raros são os que o encontram.

Como já se viu (2.26) calles aludem e definem os "corredores estreitos e escuros" que ligam, internamente, os sucessivos círculos infernais, segundo a descrição dantiana. Sombria (cf.2.27).

2.33 Passavam homens abaçanados e agudos, em roupas escuras, soturnas fisionomias, e velhas de mantilhas negras, ou mulheres índias, descalços, com sombreiros, embiocadas em xales escuros (pañolones) caindo em franjas.

Descartes, pelo potencial de julgar que reside no seu humano espírito, hesita em acreditar tratar-se de homens aquilo que, desde a janela, vê-se passar. Aquilo que é conhecido só pela visão dos olhos e não pela inspeção do espírito. E o filósofo se pergunta: "E, todavia, o que é que eu vejo desde esta janela, senão chapéus e mantos, os quais poderiam cobrir máquinas artificiais que não se movessem senão por molas?" (2ª Med.,op.cit.,p.88).

O escritor mineiro, como se verá através de diversos casos posteriores, estaria valendo-se desta citação cartesiana para tipificá-la com certa parafernália. Tralhas e elementos de uso dos índios bogotáes do planalto andino. Assim, o aspecto sombrio enfatizado nos ítens anteriores viria concretizar-se, no texto, pelo aproveitamento que do hispanismo sombreros (chapéus) fez Rosa.

2.34 E os arredores se povoavam, à guisa de ciprestes, de filas negras de eucaliptos, absurdos, com sua graveolência, com cheiro de sarcófago.

Na noite de 7 de abril de I300, Dante Alighieri recupera os sentidos no Bosque Escuro do Pecado. Isto é, na selva selvaggia infernal. Ali, uma das incessantes lutas que empreende é contra o cheiro, as emanações pútridas e sulfurosas que caracterizam o Inferno.

A preferência roseana do eucalipto pelo cipreste convencional dos campos-santos obedece a razões significativamente etimológicas. Provindo da mesma raiz grega que Apocalipse, o eucalipto (o bem-coberto) oferece toda uma potencialização do campo semântico. Numa palavra, da polissemia tão procurada pelo projeto roseano do "conto crítico".

Assim, PÁRAMO sublinhará o aspecto "abscôndito" dessas palavras-chave, por exemplo em "homens todo ocultos" (7.30). Portanto, as "filas negras de eucaliptos" introduzem as partículas do tema desse quase insuportável cheiro forte (grave olor, em castelhano). Além do mais, elas se destacam, aqui, através do neologismo roseano graveolência e serão recuperadas numa reminiscência criativa de outro momento do texto, quando JGR cita a alegoria pictórica de Arnold Boecklin, "A Ilha dos Mortos" (8.34).

2.35 Ah, entre tudo, porém, e inobstante

O Autor corrompeu, neste módulo, fecundamente o seu texto. E não só de fórmulas de sintaxe hispânica, mas, também, daqueles contágios múltiplos abeberados das diversas versões, portuguesas, da Escritura. Estas inoculando sempre, e de maneira subreptícia, o Deus Absconditus que satura PÁRAMO na sua totalidade:

(Deut., I,31-2)

> E no deserto, onde viste que o Senhor, teu Deus, te conduziu, como um homem leva seu filhinho, por todo o caminho por vós palmilhado, até que chegásseis a esse lugar. Vós, porém, não obstante tudo isso, não confiastes no Senhor, vosso Deus. (Grifo meu).

Como se pode observar, João Guimarães Rosa, um possuído da forma verbal, reelaborou o nihil obstat, neste caso, não só enquanto inobstante. A forma castelhana do porém (no obstante) foi também manipulada pelo próprio Riobaldo: "nãostante" (GSV, 384).

2.36 o hálito glacial com que ali me recebi,

O frio insofrível (3.8) será um tema infernal que JGR desenvolverá a continuação. Aqui, ele é apresentado

(Inf., III,78)

> su la trista riviera d'Acheronte,

Aquele rio tenebroso do vestíbulo do Hades, dentro do qual processam-se lágrimas, trevas, tremor de dentes, fogo, ardor intolerável. Enfim, baforadas de frio glacial.

Aquele clima inóspito de "difusa névoa sombria", de "pátina sombria", de "beirais sombrios" conduzira-me, no exemplar roseano de "Serenidad", até um poema, da parte conhecida como Penumbra, e que Amado Nervo intitulou "Arcanidad" (op.cit., p.207)

> (...) Cuando me asomo a mí como a un cristal
> diáfano, sí, mas insondable, siento
> en rededor un sutil vaho de enigma,
> un glacial calosfrío de misterio ...

Eis o "hálito glacial", um arrepiante calafrio, um bafo (vaho) de insondável enigma que permite à alma da personagem de PÁRAMO, auto-satisfeita na iniciação que lhe concede olhar-se face a face (me assomo a mim, ou seja, miro-me mirar), se "receber" a si própria.

2.37 de começo não pude atinar a ver o transiente rigor do que me aguardava,

Esmorecido de frio, inteiriçado de dor, o rigoroso aniquilamento do corpo aguarda o protagonista desta "viagem" transicional e, no entanto, transcendental.

O começo da Iniciação é imperceptível, transiente. Ou, como já disse JGR (I.5), ele se insinua como o particípio ativo dum inglório, transido e sem fé, momento de dúvida e fraqueza, "ponto e instante efêmeros" encadeados ao nosso mundo maquinal.

§

3

3.1 por meu clã-destino,

O termo amalgamado por JGR sugere, na sua tríplice aliança, que as visões de São João eram, especificamente, para encorajar a Igreja Primitiva que começava então a sofrer a perseguição do Império Romano. A Igreja de Cristo, que tivera um auspicioso início, precisava se tornar clandestina. Sua grei, isto é, o seu clã, assumiria o destino dessa luta, obrigada a se reunir em lugares exclusos ou de difícil acesso em Roma -"de uma alvura de catacumba", segundo Rosa-; com isto, dando aparência de o Cristianismo estar praticamente extinto.

Eis o destino, que é naturalmente encoberto. Em outras palavras, quando nosso autor vem nos revelar "um brasileiro" propositalmente extraviado: "Ia-se, ao grande léu, como os tantos outros de sua abstrata raça, em íntimo intimados a seguir derrota, ignorantes de seu clandestino." (Homem, intentada viagem, AP, 185)

3.2 na mal-entendida viagem, in via, e que era a absoluta cruz, a vida concluída,

Voltemos, mais uma vez, às coincidências achadas no volume Serenidad do poeta e diplomata mexicano Amado Nervo. O livro não tem marginália de Rosa, embora, como mostramos, tenha sido um dos referentes temáticos para o feitio deste texto. Um dos poemas coligidos na Iª parte chama-se, sonoramente:

VIA, VERITAS ET VITA

(...) aunque nada sepamos del destino
la noche a no temerlo nos convida.
Su alfabeto de luz, claro y divino,
nos dice: " Ven a mí: soy el Camino,
la verdad y la vida.

Aquela via da viagem no absoluto da fé cristã, na qual, tanto JGR como Nervo, mergulharam textualmente. O mesmo tema percorre conhecidos trechos da Commedia. Numa das suas ocorrências, para disfarçar no caso, Beatrice "radiando com um sorriso" fala para Dante sobre a prole humana, a qual, após Adão, jaz por muitos séculos "in grande erroro". Porém, mesmo tendo sido banida do Paraíso, a natureza humana é "sincera e buona", ainda que desviada "da via de verdade e de sua vida."

(Par., VII, 37-9) ma per sé stessa fu ella sbandita
di paradiso, però che si torse
di via di verità e da sua vita.

No texto antes mencionado,Rosa escreve: "(...) Só -a licença a berta, a abstância e percorrência, o girogirar, o vagar a ver. Sempre a outros ultras, perléguas: itivo e latitudinario, para ginoso, na mal-entendida viagem, todo através-de." (AP,I86).

3.3 e que era a absoluta cruz,

Dante continua a nos dizer sobre a pena que a cruz significa, caso ela se meça pela "natureza assumida", ou seja, pela pecaminosa espécie humana que, aqui, Cristo tomou:

(Par.,VII,40-I) La pena dunque che la croce porse
s' a la natura assunta si misura.

Em termos evangélicos, fala-se da Renúncia absoluta:

(Mt.,XVI,24) Em seguida Jesus disse aos seus discípulos:"Se alguém quiser vir após mim,renuncie-se a si mesmo, tome sua cruz e siga-me."

No seu exemplar d'O Novo Testamento de Nosso Senhor Jesus Cristo, Lisboa, I932, JGR grifa vários versículos, e escreve ao pé da p.I7 contendo o capítulo IX do Evangélho de Mateus:Segue-me!

3.4 para além de toda conversação humana,

Dante e sua Revelação, na pessoa de Beatrice, encontram-se ascendendo de esfera em esfera celeste, até atingir aquela parte do Empíreo onde o mundo é mais vivo. Ali, ela vai se transformando, cada vez com maior beleza, cercada de um silêncio que é "lò suo tacere";o inefável de seu calar,calor além do humano.

(Par.,V,85-9) Così Beatrice a me com'io scrivo;
poi si rivolse tutta disïante
a quella parte ove 'l mundo è più vivo.
Lo suo tacere e 'l transmutar sembiante
puoser silenzio al mio cupido ingegno.

3.5 o regresso ao amargo.

Quando o 3º Anjo da Revelação tocou a sua trombeta,caiu do céu uma grande estrela:

(Apoc.,VIII,II) O nome da estrela era Absinto, e a terça parte das águas tornou-se em abismo, e muitos homens morreram das águas porque se tornaram amargas.

O amargor humano como eterno retorno. A amarga imagem que aparece em outros escritos bíblicos, os quais, também, inspiraram algumas terzinas de Dante. Vejamos:

(Eccles.,VII,26) Eu descobri que a mulher é coisa mais amarga que a morte (...)

(Inf.,I,I7) Tant' è amara che poco è più morte.

(Eclo.,XLI,I) O' morte, como tua lembrança é amarga.

Cacciaguida,um dos seus ancestrais que Dante encontra no Paraíso, é bastante enfático com o filho-poeta sobre "esse mundo amargo sem fim", ao qual há só uma possibilidade de não voltar: Beatrice revelada.

(Par.,XVII,II2-4) Giù per lo mondo sanza fine amaro,
e per lo monte del cui bel cacume
li occhi de la mia donna mi levaro.

3.6 É que meu íntimo ainda viera pujante, quente, rico de esperanças e alegrias.

Este motivo roseano sobre o trabalho interior, terá outros arranjos (14.41-42), com seus elementos sempre se permutando. O material desta condensada dança alegórica de JGR, aponta para aquela situação paradisíaca onde Dante vê "mais de mil anjos festeiros, cada qual diverso de fulgor e arte." Cada ser angélico, por seu grau de brilho e ministério, faz grupo ilustrativo. O intertexto de viera pujante (per igual modo allentava la fiamma) e esperanças ("O donna in cui la mia speranza vige") acontecem nesse mesmo Canto, linhas acima (11.129 e 79). Eis a terzina que engloba a idéia de quente (avessi, i.é., ardesse ao dizer), riqueza (divizia) e alegria (letizia):

(Par., XXXI, 134-6) (...) una belezze, che letizia
era ne li occhi a tutti li altri santi;
e s'io avessi in dir tanta divizia (...)

Dante fica abismado quando Beatrice manifesta desejo de deixá-lo, os olhos faiscando cheios de amor, a chamejar "nel caldo d'amore" do divino. Li smeraldi, são os olhos dela para o poeta, uma vez que o verde é a cor da esperança, "de l'etterna letizia". Tão acesamente o fita, que ele enxerga "esplendores mil", e era como se cada um deles viesse na sua direção, com rica sombra cheia de alegria, provinda do fulgor que dela emana:

(Par., V, 107) vedeasi l'ombra piena di letizia

3.7 Tanto cheguei...

(Eccles., II, 13) Cheguei a conclusão de que a sabedoria leva vantagem sobre a loucura, como a luz leva vantagem sobre as trevas.

3.8 Mas, o frio, que era insofrível.

Sonoro exemplo da precisão do ouvido poético de JGR. Difícil será achar um outro adjetivo que substantive tanto o FRIO como insOFRÍvel, cuja metátese o condensa concretamente.

3.9 Aqui longínquo, tão só, tão alto, e me é dado sentir os pés frios do mundo.

O anônimo informante do texto, homem-humano, encontra-se numa "das capitais mais elevadas do mundo" (2.18), Bogotá... Mas, ao mesmo tempo, esta história não acontece no tempo, porém, na eternidade. E o Aqui longínquo fixa-se em outros parâmetros que não os do espaço. A ação está se passando "sempre" entre textos. Ela se desenvolve aqui, no Vestíbulo do Inferno, onde os ignavos correm nús e choram, ferroados por vespas e mutucas "su la trista riviera d'Acheronte". No seu exemplar da Commedia JGR escreve "frio e calor no Inferno" (op.cit., p.24) apontando-o com uma seta à margem desta linha:

(Inf., III, 87) ne' la tenebre etterne, in caldo e 'n gelo

Com efeito, é precisamente no centro da terra, no último dos cercos infernais, que se encontra o Cocito. Um rio congelado onde os penitentes, enterrados até a cintura ou cabeça, sofrem as mazelas da temperatura. A cena descrita por Dante, desenvolve-se sensorialmente pelas extremidades inferiores: os pés frios do mundo. Lá, "sotto 'l freddo cielo", o poeta

vai sofrendo, quer as inclemências do frio (volsimi a' piedi, l. 4I), quer o terror de tropeçar sobre cabeças. (forte percos si 'l pie, l. 78). É o Cocito, pois, aquele rio infernal em cujo centro transitam os frios corações da traição, sendo,por tanto, seu símbolo o gelo. Um lago que, no dizer dantiano, pelo gelido da superfície, tinha aparência de vidro espelhante e não de água:

(Inf.,XXXII,23-4) e sotto i piedi un lago che per gelo
avea di vetro e non d' acqua sembiante.

3.I0 Não sou daqui,

(Apoc.,II,5) Lembra-te,pois, donde caíste. Arrepende-te e retorna às tuas primeiras obras.

3.II meu nome não é o meu,

Na mensagem à Igreja de Pérgamo, a oficializada, São João diz: "et teneS nomem meum".

(Apoc.,II,I3) (...) Mas tu te apegas firmemente ao meu nome e não renegaste a minha fé(...)

3.I2 não tenho um amor,

(Apoc.,II,4) Mas tenho contra ti que arrefeceste o teu primeiro amor.

3.I3 não tenho casa.

Neste versículo encontra-se a palavra inaugural do texto,aquele SCIO intransferível, através do qual os Evangelhos acreditam ester cônscios da Verba Arcana.

(Apoc.,II,I3) Sei onde habitas; aí se acha o trono de Satanás.(...)

3.I4 Tenho um corpo?

No seu firme propósito de demonstrar a existência de Deus, René Descartes analisa, numa das suas Meditações Metafísicas,os atributos da alma:

"Os primeiros,são me nutrir e caminhar; mas, se for verdade que não tenho corpo, é verdade também que não posso me nutrir nem caminhar. Um outro atributo é o de sentir, mas, também, não se pode sentir sem corpo. Além disso, pensei sentir, antes,tantas coisas durante o sono que, ao acordar, reconheci de fato, não ter sentido nada." (2ª Med.,op.cit.,pp.82-3).

3.I5 Assustou-me, um tanto, sim, a cidade,

...la città c'ha nome Dite, disse Dante. Ditis ou Plutão, o habitante da cidade infernal. E para nos tracejar "os dados do lugar", ninguém melhor do que Riobaldo, quem assim expressa o seu susto(GSV,3I7):

"Medo? Bananeira treme de todo lado. Mas eu tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras. (...) Eu não ia temer. O que estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim! Quem é que era o Demo, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira?"

3.I6 antibórea,

Transcrição fiel de JGR do termo arquitetônico usado por Vitrúvio, referente às construções expostas ao gélido vento do norte. Aqui, de qualquer forma, teria imitado um modelo caro a Dante. O de se valer de latinismos virgilianos para preparar o que Rosa chamava sub-para-citação: "li splendore antelucani", é o dado que permite compreender a alusão que se processa a seguir, (Cf., Sabedoria,XI,23) "Tamquam gutta roris antelucani" (Como gota de orvalho, descendo de madrugada).E, neste caso, JGR prepara-nos uma série, ou melhor, lufada de imagens, todas elas eventualmente jogadas pelo vento.

3.I7 cuja pobreza do ar exigiria,

JGR retoma a idéia anterior sobre "o ar extenuado e raro" (2.20). Um leitmotiv que acrescenta, aqui, o simbolismo da paupéria "ebionita". Além do mais, sobre a natureza da pobreza evangélica, o Novo Testamento inteiro é rico em exemplos.

Querendo ver em diacronia a obra roseana, as passagens intermitentes de livro a livro nos conduzem, neste momento, As Margens da Alegria (PE,4): "A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão: a mágica monotonia, os diluídos ares."

Voltando ao sentido de herança ebionita a que nos remete JGR, sentido que desenvolverá no final desta oração, cabe lembrar o poeta espanhol Jorge Guillén na sua "Antologia de Aire Nuestro",precisamente em Aquel Instante (op.cit.,86) onde o ar é o signo rarefeito da graça divina:

> (...) Era un aire ya nuestro
> Del hombre, de unos hombres,
> Aire con una gracia irrepetible.

3.I8 para respirar-se,

Sem dúvida nenhuma, nosso autor leu nos volumes da sua biblioteca, aquela certeza existencial de Søren Kierkegaard, por meio da qual o filósofo dinamarquês concebe que é só através do sofrimento que o religioso "começa a respirar". (Introduction à Kierkegaard par Régis Jolivet, Éditions Fontanelle, Paris, I946; p.I63. Sublinhada por JGR.) Essa insofrível respiração tem suas inequívocas origens na aspiração divina. Aquela atitude espiritual que (como disse Soror Juana no seu Primero Sueño, I692. Cf. I8.4):

> a la Causa Primera siempre aspira.

Igualmente, para Dante, lo motor primo é fator culminante voltado para a Verdade transformadora e spira spirito novo.

3.I9 uma acostumação hereditária. Nem sei dizer de sua vagueza, sua devoluta indescriptibilidade.

Muita coisa há,que parece ter-me sido ensinada pela Natureza, medita Descartes, "embora, na verdade, nem sequer as tenha aprendido, mesmo que elas fossem se introduzindo no meu espírito, por um certo costume que tenho em julgar,sem muita consideração, as coisas. Assim, sucede com facilidade que elas venham conter alguma falsidade como, por exemplo, a opinião que guardo sobre todo espaço. Espaço no qual não haja nada que se mexa e faça impressão nos meus sentidos, até eu acreditar que esteja vazio". (6ª Med.,op.cit.,I36. Grifo meu.)..

3.20 Esta cidade é uma hipótese imaginária...

Qual verdade ou quimera transita na proposição de um mundo sob a forma imaginária, ficcional? Eis a cidade hipotética, Ideal em termos platônicos; local propício para os efeitos do Poema e réplica perfeita que circunscreve "aux splendides villes" da Estação no Inferno rimbaudiana. Aquela mesma Nova Hibernia joyceana, sua "Dear Dirty Dublin", pela qual, de uma cidade real se passa, imperceptivelmente, a uma Cidade de Signos.

Nesta outra ultrapassagem, pela qual JGR transcende Bogotá, veremos retroceder, vade retro, a cidade no tempo e no espaço. Até vir confundir os séculos, as civilizações, seja para se cobrir de "trevas e névoas", seja para se povoar de espelhos e espectros, como se a criação (a literária inclusive) entrasse na sua Revelação:

(Apoc.,XXII,14) et per portas intrent in civitatem.

Para Jorge Guillén, o ar só será nosso, Por de Pronto (op.cit.,93):

> Si consigue ser hombre esta fugaz
> Figura:
> Meta ya suficiente
> Aun sin apoyo de celeste hipótesis.

JGR, como se pode notar, fez conjetura dessa premissa além da sincronia de um livro ou conto específico. Bastem estes exemplos: "O céu só safira", onde, "no páramo empíreo", o nosso homem " aleluiasse", (Dorandina, PE, 137); "Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária. E digo-lhe que nessa operação fazia reais progressos." (O Espelho, PE, 75).

3.21 Nela estarei prisioneiro, longamente, sob as pedras quase irreais

A frase roseana nos coloca, agora, naqueles "antros absconsos" (4.18) in petris montium, pois

(Apoc.,VI,15) (...) tanto escravos como livres, esconderam-se nas cavernas e grutas das montenhas.

Versículo da Revelação que nos remete à execução dos decretos do Livro sobre o mundo todo. Antecedente temático que Rosa retomará, ritmicamente, no instante em que a Voz-textual confessa: "Nele (o Livro) estou prisioneiro" (9.20).

A vida literal é-nos colocada como prisão textual por JGR, numa nítida alusão, também, à Alegoria da Caverna. Pois, no seu exemplar anotado de Platão, (Dialogues, Rep., op.cit., 360), JGR grifa a importância de primeiro ver o céu para depois raciocinar sobre ele: "E quando lembrou de sua velha habitação, e da sabedoria da caverna e dos seus prisioneiros seguidores, não achou que devia se felicitar pela mudança tendo piedade deles?" Em nota à margem, Rosa traduz: M% -a sabedoria das sombras na caverna.

Sem dúvida, o momento crucial onde confluem, interserindo-se, os elementos emblemáticos deste texto na alegoria da caverna. Iniciático percurso da "história interna", através do qual pode ser atingido o mais alto grau de sabedoria:

"A caverna-prisão é o mundo das coisas visíveis; a luz do fogo que ali existe é o Sol, e não me terás compreendido mal, se interpretares a subida para o mundo lá de cima e a contemplação das coisas que ali se encontram, com a ascensão da alma para a região inteligível."(Rep.,VII/514 et seq.)

3.22 e as nuvens que ensaiam esculturas efêmeras.

A cor branca e as nuvens são, sob o signo purificador da fé, antecipações da presença divina:

(Apoc.,I,7) Eis que vem com as nuvens.

Contudo, é precisamente numa das Lamentações de Jó que JGR dá ensejo, de maneira mais plástica, à recriação alusiva:

(Jó,XXXVII,18) Saberás, como ele,estender as nuvens e torná-las sólidas, como um espelho de metal fundido?

Esta sentença, morfologicamente falando, é complementar da "criatura a ser retocada sem cessar" (I,15)..., Nela, JGR introduz a imagem platônica do "trabalho escultórico" que descobre a alma boa. Rosa a sobrepõe à idéia de nuvem com a que se veste o Anjo Forte, o portador do Livro apocalíptico. Ele desce dos céus, pois Deus sempre está cercado de nuvens:

(Apoc.,X,I) Et vidi alium Angelum fortem descendentem de coelo amictum nube (...).

Num outro trecho de sua autoria, coincidentemente chamado Os Cimos (PE,169), JGR retoma esta frase modelar: "Tinha de tornar e abrir demais os olhos, às nuvens que ensaiam esculturas efêmeras." Referindo-se à interrelação alma/corpo,Victor Goldschmidt, na sua interpretação d'A Religião de Platão (op. cit.,p.72)e comentando especificamente o Hípias Maior, diz: "Talvez a lendária feiúra de seu mestre (Sócrates) tenha levado Platão a duvidar da bondade de tudo o que nos parece belo e libertar a divindade das imagens esculpidas,à qual a tinham ligado poetas e escultores, fundando o valor sobre a aparência."

De qualquer forma, o valor dialético de PÁRAMO oscila, como um diálogo aberto, entre a sua hipótese imaginária e a realidade experimental como a que, a seguir, mostramos.

3.23 "En la cárcel de los Andes..."

Com essa citação de caráter hispânico, a estratégia textual roseana nos reconduz ao remoto referente utópico-geográfico, mais ou menos real: Bogotá. A vida diplomática nesta capital, "uma das mais altas do mundo", teria levado Rosa a lê-la dantescamente, nel doloroso carcere (Inf.XXXIII,56) de um frio insofrível. Assim, a idéia de Inferno como uma prisão,percorre esse Canto todo que é o primeiro terço da Commedia.

Há, nele, uma situação memorável, quando Dante encontra nas profundezas do 6º Círculo o pai do poeta e amigo Guido Cavalcanti. O velho, nesse virgiliano carcere cieco, obceca-se em lhe perguntar pelo filho,intrigado por ele não acompanhar o poeta florentino...

Como já foi dito, em (3.21), o spirito incarcerato (Inf.,XIII, 87), que é o fôco omnisciente deste texto roseano, acha-se "sob as pedras", quebradas, quase irreais, no fio do precipício que liga com o 7º Círculo infernal, onde se encontra o mais chocante exemplo de descrença:

(Inf.,XI,I-2) In su l'estremità d'un alta ripa
che facevan gran pietre rotte in cerchio.

As forças telúricas se fizeram sentir na consciência escritural de Rosa. Num outro texto magnetizado pelo sintomático nome de Terrae Vis (AP,206), JGR nos relata uma operação da sua realidade experimental. Vivência que, no entanto, só podia provir do imaginário de um leitor excepcional: "Juro que não se tratava de sugestão visual, mas de uma energia invariável, penetrante e direta, paralisadora de qualquer alegria. Por isso, não me espantou ouvir, tempos depois, este slogan repetidíssimo: "En la cárcel de los Andes..!"

3.24 diplomatas, aqui esquecidos. Os Andes são cinéreos,

Com o desdobramento poético da frase de página anterior, "altas cinzas, andava um povo de cimérios", JGR estaria tecendo, assim, o jogo paronomástico cimérios/cinéreos numa mais ampla rede de equivalências metafóricas. Retícula vital, na qual, seria preciso identificar um dos pequenos biografemas do autor. Nele, JGR recria a sua "visão" da própria experiência diplomática de dois anos, à sombra dessa cinzenta paisagem andina. Em carta ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri (25.II.64), Rosa mesmo chama estas experiências de Bobagens Biográficas:

"Em 1942, foi removido para a Embaixada do Brasil em Bogotá (Colômbia), como Segundo Secretário."

Nessa maneira peculiar de se referir a ele mesmo na terceira pessoa, como o Rosa, vem acrescentar ali um dado que denota a sensação de esquecimento. Fato quiçá ocorrido à sua volta, em 1948, como Secretário Geral da Delegação do Brasil à IX Conferência Interamericana, realizada então, durante os infaustos dias em que eclode o histórico "bogotazo". Dessas viagens, o nosso autor relembra que:
"vgando sobre os Andes, a uma altura entre 4 e 5 mil metros, não deixei de interceptar a torva soturna emissão daquelas lombadas cinéreas (...)".(Terrae Vis, AP,206).

3.25 irradiam a mortal tristeza.

(Mc.,XVI,34) Disse-lhes: "A minha alma está numa tristeza mortal; ficai aqui e vigiai."

Riobaldo não podia deixar de inocular o seu relato com esta evangélica fórmula ultra-sucinta:

"Mas, se você algum dia deixar de vir junto, como juro o seguinte: hei de ter a tristeza mortal..." (GSV,34).

3.26 Daqui, quando o céu está limpo e há visibilidade, nos dias de tempo mais claro,

Em oposição ao lá infernal, o aqui do texto roseano, entre outras coisas, alude "l'alto monte" do Purgatório. Neste lugar, há visibilidade para os arrependidos de última hora. Na Entrada purgatorial, Dante escuta um derradeiro condenado, o

qual, se não tivesse seguido o caminho errado da fuga, talvez ainda estivesse nos de lá, onde se "respira":

(Purg.,V,9I) ancor sarei di lá dove si spira.

O antecedente teológico desta idéia fortemente enraizada no pensamento cristão, se remonta, entre outras origens, mais uma vez,ao conceito platônico da caverna. Quando o céu está limpo surge a possibilidade,visível,de a alma se afastar do mundo contingente. Sem ter antes trabalhado sobre o movimento anímico integral advindo do "olho interior", essa alma é incapaz de enfrentar a contemplação "da parte mais brilhante do ser, que é o que chamamos idéia do bem".(Rep.,VII). O brilho da limpeza celeste,frente à mortal tristeza sob as pedras, vem nos colocar uma oposição topo-teológica: aqui/lá. Com ela, JGR equaciona toda uma ação axiológica que subjaz entre luz e trevas:

(João I, 4-5) Nele havia vida e a vida era a luz dos homens. A luz resplandece nas trevas e as trevas não a compreenderam.

Estas mesmas palavras são fecho do citado Commento de Pico della Mirandola (la luce luceva nele tenebre e le tenebre non la comprendevano). Palavras pegantes que vão se grudando ao longo deste texto e cujo tema é "limpa a luz" (I4.3). No módulo (3.3I), a informação referente à visibilidade será ampliada sob outras luzes.

3.27 distinguem-se dois cimos vulcânicos, de uma alvura de catacumba, esses quase alcançam o limite da região das neves perpétuas.

Nas redondezas de Bogotá, umas cem milhas ao poente,localizam-se, confrontantos, duas das maiores altitudes dos Andes colombianos: O Nevado del Tolima (5,700 mts.) e o Nevado del Ruiz (5,678 mts.).

Como foi esboçado no ítem (3.I),o Cristianismo não era uma seita de religião judaica com o reconhecimento legal do Império Romano. Portanto, era um culto ilegal, clandestino e até subversivo, pois respeitava um rei superior a César. É nas galerias subterrâneas que se congregam os primeiros cristãos. Essa situação inicial -iniciática para muitos pelo escasso contato com o mundo exterior,vivendo secretos hipogéus que batizaram de catacumbas-seria o ponto de partida para uma meditação aprofundada sobre a origem combativa deste movimento religioso,que sacode o Ocidente durante os séculos da Era de Peixes. Textualmente, ela se manifesta à curiosidade leitora de JGR quando, num livro de Nicolás Berdyaev (Spirit and Reality, London, I946; p.I09), sublinha isto no seu exemplar: "Ele (o Estado Burguês, entre outros) transformou a Cristandade numa instituição conservadora e visível".

Insinuando-se com título kierkegaardiano, "Le Conflit avec l'Église Établie" viria estabelecer para Rosa o momento em que "há visibilidade". Por outra parte, são duas frases feitas, o elemento medular desta sentença: a perpetuidade da neve e a branquidão dos hipogéus romanos. Com elas, a ambientação simbólica fica sugerida, bíblicamente:

(Apoc.,XIX,I4) Et exercitus qui sunt in coelo sequebantur eum in equis albis, vestiti byssinio albo, et mundo.

A vitória de Cristo sobre as Feras, segundo a versão apocalíptica, é seguida pelos exércitos celestes em cavalos brancos, vestidos pela alvura do linho fino. O alvo que tem em mira textual o nosso autor, é o da cor da fé imaculada, isto é, o tom do que não é imundo.

3.28 E há, sobranceiros e invisíveis, os páramos.

Fazendo um verdadeiro tour de force quanto aos motivos gestálticos que teriam motivado o ouvido poético roseano para escolher o termo páramo, não deixa de ser reveladora aquela "condenação ao isolamento" (cf. 2.4) a que foi submetido São João, "deslocado para lugar remoto" na Ilha de Pátmos, em cujo degredo assistirá à Revelação. De todas as palavras que veiculam a idéia ermo de desolação, PÁRAMO é a única que reproduz, com sonoridade concreta, o rochedo semi-árido de Pátmos. A invisibilidade do lugar, já foi interpretada.

Só resta, no caso, acrescer o dado que embebe de verossimilhança o texto roseano. Ele provém,também, da cordilhera andina; um dos seus ramais, o que atravessa as proximidades da capital colombiana, é conhecido como Páramos de Sumapez(cf.20.32)

3.29 -que são elevados pontos, os nevados e ventisqueiros da cordilheira, por onde têem de passar os caminhos de transmonte,

Nos originais de JGR, no IEB/USP, encontra-se um croquis do Autor onde ele coloca orograficamente os páramos, de maneira geral, como qualquer ponto acima dos 3.500 metros sobre o nível do mar. Essas mesetas desérticas sudamericanas, parecem ter tomado o nome do termo sânscrito paramáh, significando "o mais alto", "o mais longínquo", "enorme" (segundo o Diccionário Etimológico de la Lengua Castellana de Joan Corominas. p.429). JGR cria transmonte sob influxo it.(tramonto,pôr-de-sol,sumiço)

3.30 que para aqui trazem, gelinvérnicos! Os páramos de onde os vent atravessam.

A partir deste enfático híbrido cunhado por JGR, apresentar-se-ão os flagelos que a justiça de Deus desencadeou para converter o mundo. Nas cavernas altas dessa invernia gelada sopra o vento magno da Revelação; um grande símbolo precursor apocalíptico de cataclismos:

(Apoc.,VI,I3) e os astros do céu caíram na terra, como figos verdes que caem da figueira agitada por forte ventania.

3.3I Lá é um canil de ventos, nos zunimensos e lugubrúivos.

Zunimenso só pode ser o Vento Magno... Aquela erma imensidão, de alguma forma, fez pensar Rosa, não só no Averno, mas nos sabujos infernais e suas lúgubres vozes esganiçadas. A simultaneidade e condensação de informações que JGR processa nesta linha é de notável precisão. Alegoricamente, os tormentos representam os próprios pecados. Nesse caso, como em Dante,a fúria dos ventos simboliza a "paixão irresistível". O gelo, no qual os traidores são queimados, seria a frieza do coração daqueles a quem todo amor foi retirado. Em certas lendas medievais do Inferno,dos tormentos malfeitores de vento (Cf. Visio Alberici,XIV), as almas são sacudidas pelo furioso bafo de um cão ou leão.

O fantasmagórico tema percorre a obra roseana:
"Dada meia-noite, os cães uivassem (...) ignóbil animal vulto." (Umas Formas, T.,181) No aspecto formal, como amálgama de vocábulos, dois ou mais, cuja fusão é provocada, ora pela associação intelectual, ora pela coincidência sonora de uma sílaba. Exemplos deste tipo ocorrendo em textos como Os Irmãos Dagobé (PE,29): "Rumor geral, o lugubrulho"; ou no próprio meio do redemoinho (GSV,12):"vem o pão, vem a mão, vem o são,vem o cão."

Zunimensos e lugubrúivos são referentes intertextuais que extrapolam a articulação sincrônica que eles possam ter, especificamente, no espaço literal de PÁRAMO. Neles, impossível negá-lo, o Cão Cérbero, lo demonio cerbero, e o reDEMOinho no meio da rua trazendo a força infernal infundibuliforme (em forma de funil), estão presentes. O Inferno dantesco é uma imensa voragem circular, cingida a nove cintos. Este detalhe, tão ao gosto roseano, é transmitido por JGR a Bizzarri(Correspondência, 19.XI.63). O interesse deste estudo,porém,é frisar a reelaboração formal do "funil" em canil, inversão e versão que só poderia ser inventada por um poeta-tradutor estudioso do inventário da língua portuguesa. (A marginália roseana encontra-se no seu exemplar da Commedia,Inf.,V,1-3;p.35)

Além do que foi dito sobre o "espaço esvaziado" da meditação cartesiana (3.19) cabe aproveitar esta idéia de Cerco, que "tanto cinge e punge até o ai de dor" dos condenados, para entender,agora,linhas que ficaram atrás:

"nem sei dizer de sua vagueza"(3.19),

(Mt.VII,13) Entrai pela porta estreita, porque larga é a porte e espaçoso o caminho que conduzem à perdição.

"sua devoluta indescriptibilidade"(cf. 3.19).

Retomando a idéia da vagueza que propicia o facilis descensus Averno, JGR nos defronta, verbalmente, com aquela vacuidade infernal que sugere volutas. Verdadeiro "trem do diabo" que estarrece ao próprio Dante, até levá-lo a pensar "como pode enrolar-se o rabo tantas vezes":

(Inf.V,10-1) Vedi qual loco d'inferno è da essa:
cignesi con la coda tante volte

"...o menos, o diabo rangendo dentes enrolava e repassava, duas voltas, o rabo na cintura?"(Dão-Lalalão, NS,75-6).

3.32 De lá o frio desce,

Facilis descensus Averno. Eis a imagem viva de La bufera infernal atravessada pelos ventos e que "mugia",no dizer de Dante, como faz o mar sob tormenta. Lá,no Inferno, o frio desce; aqui, na maior proximidade de Deus, no epiciclo do Céu de Vênus, é que os ventos batem acendendo-se até virar visíveis,na forma de relâmpagos ou meteoritos. Fenômeno celeste que se deve a uma nuvem fria que impede os ventos descerem:

(Par.,VIII,22-4) Di fredda nube non disceser venti,
o visibili o no, tanto festini,
che non paressero impediti e lenti.

3.33 De lá o frio desce, umidíssimo, para esta gente, estas ruas, estas casas.

Al di là, o além. O advérbio indicará sempre, à maneira dantesca, "aquele local cujo frio congela qualquer sentimento". Será o Inferno, onde, no dizer do poeta toscano, "as próprias lágrimas se cristalizam". É lá que, lagrimando no Cocito, viremos ouvir a palavra até a exaustão, repetida por Dante como para exorcizá-la nos dois últimos Cantos do Inferno.

3.34 De lá, da desolação paramuna, vir-me-ia a morte.

Com a execução das vinganças divinas sobre a Cidade Inimiga, viria a Morte e calamidades que a acompanham. Lá, naqueles escatológicos páramos desertos, "bastou um momento para ser arrasada":

(Apoc.,XVIII,I9) Quoniam una hora desolata est.

3.35 Não a morte final -equestre, ceifeira, ossosa, tão atardalhadora.

Não se trata aqui da Morte personificada no Juizo Final pelo Ginete do 4º cavalo do Apocalipse. Não é pois, aquela que vai ceifando, aterradora e prematuramente, as vidas terrestres por guerra, fome, pestilência e feras. A que quer referir JGR, com todos os artifícios verbais de que é capaz, também não é aquela que reúne os atributos da ostensiva delonga, atardalhadora, um híbrido roseano que vê, nesta morte, tardança e estardalhaço:

(Apoc.,VI,8) E olhei, e eis um cavalo desbotado, e o que estava montado nele chamava-se Morte; e o Hades seguia com ele (...).

3.36 Mas a outra, aquela.

Eis, no entanto, a 2ª Morte, a perdição no sentido teológico. Sob os participantes da Primeira Ressurreição, não exerce poder a Segunda Morte, diz um conhecido versículo apocalíptico (Apoc.,XX,6). Além do corpo e da primeira morte, "aquela" mors secunda marca a separação da inteligência e da alma.

(Apoc.,II,II) "Quem tiver ouvidos, ouça o que o Espírito diz às igrejas. o vencedor não sofrerá dano algum da segunda morte."

3.37 Há sonhos premonitórios.

"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 genero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos." (Sobre a Escova e a Dúvida, T., I57).

3.38 Esta cidade eu já a avistara, já a tinha conhecido, de antigo, distante pesadêlo.

Como JGR disse com anterioridade (2.I5) , a cidade é antiga e adversa. Com estes adjetivos, de quase substância substantiva, estaria ele presentificando no texto o Demo, também chamado de hostis antiquus. Estes termos, usados assim em função po

ética, percorrem este conto crítico. O presságio ou aviso advindo do sonho, deve nos alertar sobre a presença que se avizinha nas "antigas opiniões" do pensamento cartesiano.

No distante pesadelo, talvez num sonho premonitório da razão, produziram-se monstros, textuais.

3.39 E, contudo, tinha de acontecer assim; agora, ouso que sei.

O formato desta frase tem parentesco com as próximas "Agora, sei, penso." e "agora, aqui estou", todas elas carregadas de pesado lastro filosófico. A Gestalt roseana aparece, nestes exemplos, com seu grande potencial morfológico. A sentença, aqui interpretada, herda seu viso de pensada verdade, precisamente, da máxima do Iluminismo, doutrina crítica que teria como instrumental a análise. Esse racionalismo, em oposição ao da Escolástica medieval, mergulhado na vida contemplativa, orienta-se para a "vida ativa", isto é, para a realidade terrestre. A cegueira voluntária, o obscurantismo, é seu inimigo acérrimo. Eis pois, a famosa definição de Emmanuel Kant:

"A Aufklärung é a emancipação do homem saindo da menoridade intelectual, onde viveu até então por vontade própria. Chamo 'menoridade' à incapacidade humana em fazer uso da sua própria inteligência, sem tutela exterior. Esta incapacidade é uma falta moral quando procede, não de uma deficiência de discernimento, mas de uma ausência de energia e de coragem imputável à vontade. Sapere aude! Ousa usar o teu juízo! Eis a fórmula da Aufklärung." (J.E.Spenla, O Pensamento Alemão, Armênio Amado Edit., Coimbra, 1968; p.32).

3.40 Houve, antes, simples sinais, eu poderia tê-los decifrado: eram para me anunciar tudo, ou quase tudo;

(Salmo XVIII,2) Narram os céus a glória de Deus,
e o firmamento anuncia a obra de suas mãos.

A contundência poética do Salmo, plenamente metalinguística, poderia ser referida ainda ao cartesium. Não é possível que verdades tão claras e tão aparentes, "simples sinais", possam ser suspeitas dalguma incredulidade ou falsidade, pensa Descartes. E acrescenta: "Todavia, antes, tive no meu espírito uma certa opinião de que há um Deus que pode tudo, e pelo qual fui criado tal como sou." (1ª Med., op.cit., pp.76-7. Grifo meu.) Eis a totalidade que annuntiat firmamentum; a Cifra.

3.41 até, quem sabe, o prazo em algarismos.

N'O Recado do Morro (UP.,53) o Aviso da Revelação dá-se em termos de uma mesma visão: "E mostrou o encifrado novo algarismal (...), era aritmética toda (...), os números altamente caprichados." Cf.(I.25)

Já no monólogo riobaldino (GSV,40) a imagem de um tempo por vir é contraposta à ironia demoníaca: "Estes não vieram do Inferno? Saudações. Se vê que subiram de lá antes dos prazos". No livro Serenidad de Amado Nervo há o poema ¡Quién Sabe! (pp.203-4) por várias formas introduzido em PARÂMO, como mostramos em outros itens do estudo. Porém, essa idéia de "volta a tudo" que fecha o texto, encontra-se, também, num outro verso nerviano, "Estoy Contanto" (op.cit.,81) - alicerçada, por sua vez, no tempus enim prope est (Apoc.,XXII,10):

porque se acerca el plazo
en que, cual una aurora irresistible
que envolverá la tierra,
ha de venirnos la revelación...

3.42 Não me achasse eu tão ofuscado pelas bulhas da vida, de engano a engano,

A idéia da "ofuscação" teria suas origens na alegoria platônica da caverna. O olho exterior, em oposição à visão interna, é "incapaz de voltar-se das trevas para a luz, sem ser acompanhado disso pelo corpo inteiro" (Rep.,VII, 514. Grifo meu). Eis, aqui, o precedente que esboça já o item (3.44).

Emblema do pensamento de Platão, espalhou-se, chegando a se enraizar no mundo cristão. Na resposta de Jó ao discurso de Sofar, há uma referência implícita às confusas "bulhas da vida", todas do reino animal e que só podem ser esclarecidas, biblicamente, pela manu Dei:

(Jó,XII,7-8) Pergunta, pois, aos animais e eles te ensinarão; às aves do céu e elas te instruirão. Fala (aos répteis) da terra, e eles te responderão, e aos peixes do mar, e eles te darão lições.

Entre todos esses seres da fauna terrestre, há clareza em ter sido a mão de Deus a Fazedora de tudo. A razão é simples:

(Jó,XII,16) Ele conhece o que engana e o enganado.

Sabendo que, em outros textos seus JGR revisa o conceito, paralelamente, podemos reforçar esta leitura a partir de uma visão cartesiana. A cogitação do filósofo tem um íntimo contato com as palavras do lamuriante homem de Hus. Nela, Descartes pensa sobre as coisas que podem ser postas em dúvida. É na Primeira Meditação (op.cit.,74) onde ele se dedica aos princípios, segundo os quais todas suas "antigas opiniões" se fundamentavam até então: "Tudo o que eu recebera até o presente, por mais verdadeiro e confiável que fosse, aprendi-o dos sentidos e pelos sentidos; de jeito tal, que alguma das vezes experimentei que tais sentidos eram enganadores; e que seria prudente não se fiar jamais, plenamente, nequeles que já uma vez nos enganaram." (Grifos meus).

Entendamos, com isto, por que Rosa escreve:
"No engano sem desengano: o de aprender prático o desfeito da vida."(-Uai,eu?,T,177).

3.43 entre passado e futuro

Entre passado e futuro há um presente significativo. "Presente" onde convergem minhas "antigas opiniões" apreendidas, mas não aprendidas, pelos sentidos.

Talvez Deus -continua a pensar Descartes-, "até o presente", nunca desejou que eu ficasse desiludido, pois ele é soberanamente bom: "Porém, se o fato de me ter criado para me enganar repugnasse à Sua Vontade, sempre, isso também parecer-lhe-ia contrário, ao permitir que, às vezes, eu me enganasse. Isso, não posso ter dúvida nenhuma, não é factível que Ele o permita." (Ia Med.,op.cit.,p.77).

O raciocínio que aqui se cogita é o argumento fundamental que motiva JGR, tendo em mira sua condensação como imagem divina, pois Descartes acrescenta: "Haverá aqui, pessoas que talvez julgassem melhor negar a existência de um Deus tão poderoso, ao invés de acreditar que todas as outras coisas são incertas. Mas, não façamos resistência a elas pelo presente(...)" (Idem, ibidem).

Deus, para os teólogos, é presente contínuo que vige antes do passado e além do futuro. É nesse interim que se gera a equação cartesiana. Nessa sutil encruzilhada onde ocorre a interseção dos tempos, há um ponto (mot) total em formação. O mesmo Deus intuído por Dante é assim, uma protoimagem temporal condensada da simultaneidade. Ela toma forma, aliás,

(Par., XVII, 17-8) (...) mirando il ponto
a cui tutti li tempi son presenti.

3.44 - trevas e névoas -

Nesta instigante polaridade oscila um dos eixos cosmogônicos primordiais de JGR: o oculto e o manifesto, demos e deuses; um mínimo módulo poético de sonoridade aliterante que percorre o amplo espectro da obra roseana. Tomando em consideração uma das dúvidas metodológicas -riscada à margem por Rosa- onde Descartes conclui que Deus existe, perceberemos melhor essa dialética de claro-escuro:

"E eu não devo imaginar que estou concebendo o infinito como uma idéia verdadeira, mas, somente, como negação do que é finito; da mesma forma, entendo eu o repouso e as trevas como negação do movimento e da luz." (3ª Med., op.cit., p. 101, Grifos meus).

Em voz do Evangelho escutamos que Deus é luz e Nele não há treva alguma. Na obra roseana, por outra parte, a névoa/neblina sempre está referida, quer aos "sentidos espirituais" a que JGR aludirá no final deste texto (21.24), quer a uma situação de amor (neo)platônica, conseqüentemente divina. Para o coração dividido do poeta/jagunço Riobaldo, "Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também -mas Diadorim é minha neblina..." (GSV, 22). Esse Dom-de-Deus escondido em Maria Deodorina da Fé volta a se apresentar, numa catarse coletiva, em Soroco (PE, 18): "Todos, no arregalado respeito, tinham as vistas neblinadas. De repente, todos gostaram demais de Soroco."

(Apoc., XI, 12) Et ascenderunt in coelo in nube,

é um lugar-comum apocalíptico que serve-nos, aqui, para ilustrar esse revelador instante que vem se opor às "horas no abismático" das trevas. Nele, é a divindade que aparece sempre "vestida de nuvem".

3.45 e o mundo, maquinal.

Toda extensão, isto é, o corpo do mundo, é uma máquina.

Como um relógio composto de engrenagens e contrapesos, Descartes observa com exatidão as leis naturais, independentemente de terem sido mal-feitas ou de satisfazerem bem o desejo do seu artesão. O filósofo cogita o mundo da forma que JGR o resume num "mecanismo compensador" (17.49) e argumenta: "con

sidero o corpo do homem como sendo uma máquina, tão composta de ossos, nervos, músculos, veios, sangue e pele que, mesmo que não houvesse nele nenhum espírito,não deixaria de se movimentar de todo jeito e maneira como ele faz no presente. Mesmo não sendo movido pela direção da vontade, nem pelo conseqüente auxílio do espírito, ainda o seria pela disposição dos seus órgãos". (6ª Med.,op.cit.,I39).

A seguir,Descartes raciocina sobre a relação de utilidade entre relógio e máquina corporal, quando o primeiro se desvia da sua natureza para marcar erradamente as horas; deste modo, conclui ele, é preciso considerar "a máquina do corpo humano como tendo sido formada por Deus, pois tem, em si própria, todos os movimentos que ali costumam haver." (Idem, ibidem. (Grifos meus.)

Uma leitura retrospectiva do tema literário da Machina Mundi ("E o Mundo, Maquinal), nas versões de Dante e Camões é sugerida no final deste capítulo (cf.22.20).

3.46 Mas eu vinha bem-andante,

"O vulto daquele duro hidalgo", sobre o qual se deterá mais tarde JGR (I2.4),é o índice orientador deste enigmático bem-andar. "Vida de Don Quijote y Sancho" de Miguel de Unamuno é um dos livros que consta do acervo roseano, no IEB/USP. Num dos capítulos, com trechos sublinhados por Rosa, o mestre espanhol lembra a saída do caballero andante de La Mancha, à procura do bem. Nela, acredita haver certa similitude com aquela outra empreendida por esse cavaleiro da Milícia de Cristo, Íñigo de Loyola, O Bem-aventurado, cuja biografia do Pe. Pedro de Rivadeneira era uma das obras que compunham a mal-fadada biblioteca de Dom Quixote. Acerca de sua vida, o pensador basco escreve (op.cit.;pp.3I-3):

"Isto da obediência de Dom Quixote aos desígnios de Deus é uma das coisas que mais devemos observar e admirar na vida. A sua obediência foi do tipo perfeito, isto é, cego; pois, ele jamais parou para pensar se lhe competia,ou não,a aventura que se lhe apresentava; deixou-se levar como, segundo Loyola, deve deixar-se levar o perfeito obediente."

A forma andante viria reativar o particípio presente de uso comum em latim (dicentes, stantes, flebentes),.. JGR a empregou fartamente:"me olhantes"(GSV,64); "me olhou, frentoante" (GSV,I00). De qualquer jeito, porém, deixemos o próprio Rosa se posicionar sobre este detalhe: "Os glossemas, como semgraçante, antipodático, etc., não têm nem merecem ter sentido. São vacas mansas."(Hipotrélico,T.,68).

3.47 e ávido, aberto a todas as alegrias,

As próximas linhas, devem ser lidas numa suscinta recriação roseana que ecoa nas palavras do Qucheleth, um dos mais belos textos bíblicos, redigido por esse colecionador de sentenças que fora Eclesiastes:

(Eccles.,II,I0) Tudo que meus olhos desejaram, não lhes recusei; não privei meu coração de nenhuma alegria. Meu coração encontrava sua alegria no meu trabalho; este é o fruto que dele tirei.

3.48 querendo agarrar mais prazeres,

(Ecles.,II,1) Eu disse comigo mesmo: "Vamos, tentemos a alegria e gozemos o prazer."

Sobre o sentido dominador do "prazer", na sua conotação platônica, JGR grifa n'O Banquete da sua edição americana dos Diálogos: "E nenhum prazer chega a fazer-se senhor do Amor" (op.cit.,197).

3.49 horas de inteira terra.

Eis o desvio corporal que marca, por sua vez, as "horas no abismático" da totalidade terrena.

(Ecles.,II,8) Amontoei prata,ouro e riquezas de reis e províncias.Procurei cantores e cantoras,e o que faz as delícias dos filhos dos homens: mulheres e mulheres.

Aqui, em contraposição à plenitude divina,a fertilidade comum à terra e à mulher estaria servindo como imagem, inequívoca embora mundana, da totalidade. Acreditando achar um antecedente do pensamento (neo)platônico desse conceito de "prazer", podem-se consultar as Enéadas de Plotino em fragmentos que despertaram a curiosidade roseana. Num deles,o texto nos aproxima à "melhor das visões, à interior e que visa o Belo":

(Enn,I,6,7;p.104) "Para obtê-la, é preciso largar ali os reinos e a dominação da terra inteira, do mar e do céu, se, graças a esse abandono e a esse desprezo, é possível virar-se para o belo e vê-lo."

Num outro texto neoplatônico,que trata Da Providência e onde Plotino volta a sua tese sobre "A Impassibilidade da Alma",aliás, da sua sombra,JGR escolhe este trecho escrevendo à margem seu possível emprego como Epígrafe//(Noites do Sertão):

(Enn,III,2,15;p.43)"Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme,se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira".

Para tornar mais explícita essa idéia, orientemo-nos melhor com esta pista deixada por Rosa (O Grande Sertão,AP,25):
"Sabe quem você-mesmo é, você se entende, o que quer? Você quererá é: medula, banzo, descordo para desenfastiar, zabumba, gemidão de urso, palavras de doce escárnio, horas de inteira terra; meia-noite sem relógio, dispersão de outras mágoas."

A inteira terra roseana é essência de saudade,o "absoluto da soledade" (6.40) que não é "águia negra",mas,"sua sombra". Amor agônico (de ator) que vê no mundo real, neoplatonicamente, quer um "espetáculo teatral" movido por "mudanças de cena",quer um empecilho à vida contemplativa. Por um lado,a melancólica temporalidade do "homem exterior" oscila entre os pólos saudade/soledade;por outro, a intemporalidade protagonista do seu olho interno e filosófico,representa a passagem imperceptível do théatron/observação à theoria/contemplação.

4

4.1 Por que vim?

Pondo em dúvida a sua capacidade para se defrontar com a longa jornada, Dante, peregrin d'amore afinal, relembra os dois grandes mestres que o precederam no Inferno: o herói da Eneida e o apóstolo São Paulo, aos quais foram revelados os domínios dos desaparecidos.

Mas, por que se vem ao Inferno? Porque uma força superior assim o consente..?
(Inf.,II,31-2) Ma io, perché venirvi? o chi'l concede?
Io non Enëa, io non Paulo sono,

4.2 Foi-me dado, ainda no último momento, dizer que não, recusar-me a êste posto.

O posto póstumo: o Érebo, insinuando-se no momento derradeiro da decisão ou da dúvida.

No início das suas Meditações Metafísicas (Iª Med.,op.cit.p.77) quando René Descartes se pergunta "sobre as coisas que podem ser postas em dúvida", pode-se ler algo que esclarece bem essa possibilidade de se dizer não, a qual, a seguir, Guimarães Rosa denominará apelo de negação:
"Talvez Deus não quis que eu fosse enganado, pois fala-se que Ele é a suprema bondade. Porém, se repugnasse à sua vontade ter-me feito de um jeito tal que eu errasse sempre, pareceria, também, contrário àquela bondade o fato de eu me enganar às vezes, embora não possa duvidar que Ele tenha permitido isso. Haverá, quiçá, aqui, pessoas que prefiram negar a existência de um Deus tão poderoso, ao invés de acreditar que todas as outras coisas são incertas".

4.3 Perguntaram-me se eu queria. Ante a liberdade de escolha, hesitei.

No que diz respeito ao falso e ao verdadeiro, Descartes constata (na 3ª Med.op.cit.,p.95) que, quando se tratou de fazer a escolha entre virtudes e vícios, certas inclinações que lhe pareciam naturais, tanto o levaram para o bem quanto para o mal.

E, na meditação do dia seguinte (4ª Med.,op.cit.,pp.II2/6) diz: "meus erros, os quais testemunharam em mim a imperfeição, estão na dependência de duas causas: ora da faculdade de conhecer o que há em mim, ora da faculdade de escolher,ou bem do meu livre arbítrio, de meu entendimento, da minha vontade".

Mais adiante, o filósofo conclui o seu raciocínio dúvida/escolha: "A privação, única coisa na qual consiste a razão formal do erro

e do pecado, não tem a menor necessidade do concurso divino" (...) "não existe qualquer imperfeição em Deus por Ele ter-me dado a liberdade de expor o meu raciocínio" (...) "mas, sem dúvida, há em mim uma imperfeição pelo fato de não fazer um bom uso dessa liberdade e, também, porque dou meu parecer, temerariamente, sobre coisas que só concebo com obscuridade e confusão".

Se, do ponto de vista cartesiano, falhar e/ou se enganar (cf. 3.42)são imperfeições,para o filósofo francês(Iª Med.,op.cit., p.77) "não existe absolutamente nada,do que antes acreditava ser verdadeiro, do qual não possa,de alguma maneira,duvidar".

Portanto, o protagonista de PÁRAMO, "hesitou..."

4.4 Deixei que o rumo se consumasse, temi o desvio de linhas irremissíveis e secretas, sempre foi minha ânsia querer acumpliciar-me com o destino.

O sujeito da experiência encontra-se entregue ao devir inexorável. Uma facticidade que esboça a idéia de predestinação paulina. Ou seja,"o caráter próprio da condição humana pelo qual cada homem se encontra sempre já comprometido com uma situação não escolhida". (verbete do Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa).

Neste trecho de extremada poesia, Guimarães Rosa imagina a possibilidade das linhas da "mão secreta" se desviarem da sina consignada. Sua personagem teme esse extravio ou desvio da norma irremediável. Ali, o fado pode ser fatal.

A predestinação paulina ficou resumida nas virtudes teológicas (Fé, Esperança e Caridade). É o próprio Dante Alighieri quem elabora dela uma poética definição (seguindo, no caso, um conceito tomista; 'quão longínqua fica a tua raiz daqueles aspectos que não enxergam a Razão Primeira em totalidade'.) Isto é,

(Par.,XX,130-2)

O predestinazion, quanto remota
è la radice tua da quelli aspetti
che la prima cagion non veggion tota!

O anseio do protagonista roseano aponta já, a partir deste momento, no sentido metalingüístico, também, de uma certa "cumplicidade" com um destino textual: O Livro que se converterá no refém de toda a situação literal aprisionada em PÁRAMO.

4.5 E, hoje em dia, tenho a certeza: toda liberdade é fictícia,

"A liberdade só pode ser de mentira" (Quadrinho...,T,123),ironiza nosso Autor em outros escritos seus.

A dúvida metódica sobre as Provas da Existência de Deus, provavelmente, conduziram Rosa a estas fragmentárias hipóteses criativas. Ainda que, naquela cogitação "Sobre o Falso e o Verdadeiro," o filósofo racionalista estabelece o raciocínio de que, "para eu ser livre, não é necessário que eu fique indiferente na escolha de tal ou qual dos dois contrários; mais ainda,quanto mais eu me inclino para um deles, seja que eu conheça evidentemente que o bem e o certo ali se acham, seja que Deus assim o disponha no interior do meu pensamento, tanto mais livremente faço escolha dele e nele me abraço. E, na verdade, longe de minguar a minha liberdade, a Graça Divina e o conhecimento natural vêm aumentá-la, ainda mais, fortificando-a."(4ª Med.,op.cit.,pp. 112-3).

Já a "certeza", que hoje em dia relata JGR, estaria relacionada com a forma como, no discurso cartesiano, são examinadas diariamente cada uma das suas Meditações. Nesta, a quarta, Descartes conclui (4º Med., op.cit., p.118):
"No restante, não somente aprendi, o dia de hoje (aujourd'hui) o que devo evitar para não errar, mas, também, o que devo fazer para atingir o conhecimento da verdade". Isto é, para se atingir a certeza.

Se, de forma complementar, a 2ª Meditação inicia-se com uma referência à anterior, "feita ontem" (la Méditation que je fis hier ...), será preciso, para os efeitos da interpretação intertextual do escrito roseano, considerar hoje-em-dia como uma "fórmula ultra-sucinta" conotando algo assim como "depois de ter meditado profundamente nas provas da existência de Deus".

4.6 nenhuma escolha é permitida;

O instante da escolha é o chamado "instante crítico", uma vez que toda nossa existência (a do "conto crítico" inclusive), depende dele. Sabemos, segundo Rosa, que a "crise se repete, conscientemente" (2.I), perante certos dados imutáveis das condições de vida. Dados permitindo descobrir que a alma não se predestina por si própria: "No mais das vezes, as almas escolhiam segundo os hábitos contraídos na sua vida anterior" (Rep., X, 620 a).

Quando Platão fala dos "modelos de vida" e, depois, dos "acasos da escolha", ele nos remete a um Daimon. Ou seja, a uma realidade que nunca é exterior. É assim que ele pensa num homem com todas sues propriedades e vida subordinadas ao Eros-Daimon; um paradoxal conceito que, para a inteligência ativa do sábio, só pode ser um Deus.

O grande discípulo, Plotino (Enn., III, 4, 5; p.68), ao se deter na expressão platônica "o Daimon cumpre aquilo que se escolheu" (Rep., X, 620 e) estabelece uma relação entre a palavra "demônio" e esse sentido específico de predestinação trazido pelos "bíon paradeígmata". "Pois -segundo ele escreve- o demônio que se coloca acima de um ser não lhe permite, ora se abaixar muito, ora se elevar acima dele, e, menos ainda, o igualar. Com efeito, é impossível se converter num outro, senão na medida em que já se é".

4.7 já então, a mão secreta, a coisa interior que nos movimenta pelos caminhos árduos e certos,

Num certeiro fade-in de imagens sobrepostas, Rosa imbrica aqui o pensamento cartesiano à conhecida parábola evangélica onde Jesus caminha sobre as águas (Mt., XIV, 26-31). É um caso de paralelismo dialógico.

Nela, o apóstolo-pescador é convidado a andar na superfície. Sai, pois, da barca, encaminhando-se ao encontro do Cristo. Mas, redobrando-se a força do vento, Pedro
(Mt., XIV, 30-I) teve medo e, começando a afundar gritou: "Senhor, salva-me!". No mesmo instante, Jesus estendeu-lhe a mão, segurou-o, e lhe disse: 'Homem pobre de fé, por que duvidaste?

A "mão arcanamente criadora" de Deus, na postulação roseana, orienta no sentido de um mundo novo. Do árduo (pénible et laborieux)

ao caminho certo (droit chemin), segundo René Descartes (1ªMed., op.cit.,pp.78-9),"as diretrizes de criatividade, não pessoais, mas interiores" (cf 2.1) movimentam-nos para meditar e conhecer. Quer dizer, "para que se prove claramente a existência de Deus."

Se cada unidade estudada, até aqui, corresponde a um código específico, esta ficha,no inventário lexemático-filosófico,permite avaliar suas articulações em diacronia, de livro a livro. Isto é. na simbologia d'A Hora e a Vez de Augusto Matraga (S, 319-65), essas diretrizes seriam "os sinais da mão de Deus".

4.8 foi ela que me obrigou a aceitar.

Pedro, um "homem pobre de fé", ver-se-á na obrigatoriedade de aceitar o invisível. Ou seja, nos termos epistolares de São Paulo:

(Heb.,XI,I) A fé consiste em realizar o que se espera, é uma certeza a respeito do que não se vê. Foi ela que fez a glória dos nossos antepassados. (Grifo meu. Cf. 2.5).

Foi ela, aquela fé de buon cristiano, como reiteraria Dante, o que se manifesta como "substância de coisas esperadas". Quella Fede,ou argumento inquestionável,

(Par.,XXIV,39) per la qual tu su per lo mare andavi.

4.9 O mais-fundo de mim mesmo não tem pena de mim;

"Tende piedade de mim!", reza o Salmo Miserere (2.8). O cântico não é mais do que um pedido de purificação, para todo aquele nascido na culpa:

(Salmo L,3) Infundiram-me, pois, a sabedoria no mais íntimo de mim.

4.10 e o mais-fundo de meus pensamentos nem entende as minhas palavras.

JGR, num outro texto de sintomático título (Se eu seria personagem, T,138), repete o módulo: "Para mim mesmo sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão".

Como já foi dito sobre o "entusiasmo delirante" (A LIÇÃO,II,5,2; nota 208), a personagem de PÁRAMO é um ser dividido entre ilusões e alucinações (provocadas pelo mal-de-montanha). Uma certa esquizofrenia o coloca em vias duma Revelação que não logra entender ainda; pois, como assegura Platão:(Timeu,71):
"Compete ao mesmo homem, no seu estado normal, procurar lembrar-se das palavras ouvidas no sono ou no estado de vigília, ora pelo dom profético, ora pelo entusiasmo, e sobre elas refletir. Ao submetê-las à prova do raciocínio, todas as visões percebidas naquelas condições permitem saber de que maneira, e a quem, elas anunciam um bem ou mal futuro, ou passado, ou presente".

Para Rosa, o caminho da Revelação é a Palavra. Nas suas linhas, deixa-o bem claro: "O diabo pintava dentro dele? Teve de aspertado temer então os próprios pensamentos, e palavras." (Umas Formas,T,181).

4.11 Vim,

Por que vim? O apóstolo Pedro perguntou ao Senhor se era Ele quem mandava ir sobre as águas:"Ele disse-lhe:Vem!"(Mt,XIV,26).

Aliás, também Riobaldo soube por que motivo veio (GSV,165):

"Porque na desordem de mente de alvoroço, aquela hora era só no Hermógenes que eu via salvamento, para meu cão de corpo. Quem que diz que na vida tudo se escolhe? O que castiga cumpre também. Vim."

4.12 viajei de avião, durante dias, com tantas e forçadas interrupções, passando por seis países.

Aqui, é preciso voltar sobre a biografia do Autor, imaginando-o em viagem aérea dos anos '40, para cumprir sua missão diplomática na Colômbia; indo-se do Rio a Bogotá e fazendo escalas em Montevidéu, Buenos Aires, Santiago, Lima, Quito..., naqueles bimotores de tão curto vôo.

4.13 Por sôbre a Cordilheira; muralhão de cinzas em eterno, terrível deserto soerguido.

O próprio Guimarães Rosa relata sua experiência aérea (Terrae Vis, AP, 206):
"Em duas ocasiões, voando sobre os Andes, a uma altura entre 4 e 5 mil metros, não deixei de interceptar a torva soturna emissão daquelas lombadas cinéreas, desertas e imponentes".

Aquela muralha cinérea desprende, aos olhos roseanos, aspirationes terrarum. Uma força ctônica, anafrodisíaca e terrível, que faz dela um local propício para situar-se a cidade de eterna dor e perdição. Dante, na Entrada do Inferno, exclama:
(Inf., III, 1-3) 'Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'etterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.'

4.14 De lá, de tão embaixo, daquela lisa cacunda soturna,

Lá, indica o local do além infra-mundano (3.3). De tão embaixo deve-se ao fato de Dante, com Flégias, ter atingido o outro lado do 5º Círculo e lá ter-se defrontado com a enorme muralha (l'alta torre) que rodeia a Cidade de Plutão (inferno inferiore)
(Inf., VIII, 75) come tu vedi in questo basso inferno".

A idéia de cacunda soturna, por sua vez, teria sido sugerida a JGR no canto seguinte da Commedia, quando Dante descreve a concha ou tenebrosa concavidade do Hades:
(Inf., IX, 16) In questo fondo de la trista conca,

Rosa não só inverte a perspectiva interna da cova para uma visão exteriorizada de algo corcunda, mas se vale do termo quimbundo kakunda para fazer a imagem mais grotescamente medonha ainda.

4.15 eu sentia subir no espaço um apêlo de negação,

"Foi-me dado, ainda no último momento, dizer que não"(4.2)

Cartesianamente falando, Deus existe como idéia de substância infinita. Porém, para assim afirmá-lo, é preciso, como primeiro passo, que Descartes ponha esse conceito em dúvida. E raciocina: "Não devo imaginar-me concebendo o infinito como uma idéia verdadeira, mas, somente como uma negação do que é finito, da mesma forma entendo eu o repouso e as trevas como negação do movimento e da luz". A seguir, o filósofo acredita haver uma maior realidade na substância infinita do que na finita. Chegando, depois, à conclusão de que possui, nele mesmo e em primeira instância, "a noção do infinito tanto quanto a do finito, i.é., tanto a de Deus como a de si próprio".(3ª Med., op.cit., p.101).
Eis pois o apelo: a dúvida metódica...

4.16 maldição telúrica, uma irradiação de mal.

Tellus irradiando maldição.

Em textos roseanos como Buriti (NS,87),o Autor desenrola seu jogo de oposições e contrastes mostrando, por exemplo, que a "Gloriinha é afirmativa". Ou seja, como se verá depois, que J. Guimarães Rosa contrapõe a glória divina à negação. Nesse mesmo texto, também, coincide que o símbolo orográfico é posto em confronto com o amor positivo (NS,233):
"o que ia separá-los? Oh, um invisível limite, o impossível: maldição imóvel, montanha".

Mas, voltando ao texto mencionado três ítens atrás (4.13),seria oportuno frisar, aqui, a ironia roseana sobre esse quixotesco mal-da-leitura (Terras Vis,AP,206):
"Tudo está nos livros. Cícero, por exemplo, no De Divinatione, refere que era 'uma força emanada da terra' o que animava a Pitonisa. Não vemos que são várias espécies de terras? (...) Esse é o efeito dos diferentes climas, mas também da disparidade dos eflúvios terrestres!
E isto, irradiações telúricas -aspirationes terrarum."

4.17 e despondência; que começava a destruir a minha alegria.

Veja-se o neologismo sugerido pelo espírito de outros idiomas; neste caso,pelo anglicismo despondency (desânimo, abatimento). Contudo, estes recursos,supra-discursivos, apontam, também, no sentido de processos de renovação que nunca são arbitrários, mas profundamente intertextuais.

Des-pondência sugere, aliás, o bíblico aliud pondus (Apoc,II,24), ou seja, o "sem peso" de uma outra vida ou "ultraexistência incorpórea" (6.38-9), a qual, inpreterivelmente, começa a minar,no iniciado personagem, "a maior alegria" (2.10).

4.18 Ali, em antros absconsos,

Eis a descida (alegórica) da alma no corpo (Enn.,IV,8,5;p.222):
"Não existe divergência -escreve Plotino- entre estas expressões: a semente das almas no devir; sua descida destinada à conclusão (perfeição?) do universo; o castigo; a caverna; a necessidade e a liberdade dessa descida, pois a necessidade implica na liberdade; sua existência no corpo como a de uma coisa má".

O rigoroso qualificativo do Deus Absconditus é uma das palavras-chave que Rosa oculta neste enigma impregnado de graça e predestinação jansenista. Vejamos agora algumas variantes dessa visão trágica do conhecimento (asconsa, esconso, abscônditas) empregadas por JGR em outros textos:
"Algo mudara, terrível, deabismadamente, sabia-o: como se o soubesse havia tempos, como se uma espécie asconsa do conhecimento nela se tivesse acumulado, para naquele instante deflagrar". (Buriti, NS,230).

Ou, em casos onde o Ali se converte no Lá, nas Campinas (T,87):
"(Drijimiro), tremendo soube de sua respiração, oculto em esconso". E, mais ainda, num dos seus hesitantes prefácios (Sobre a Escova e a Dúvida,T,153) o escritor mineiro refere-se, frontalmente, a "ciências incomuns, abscônditas".

4.I9 na dureza da pedra, no pêso de orgulho da terra, estarão situados os infernos

A seqüência intertextual que liga o escondido (absconditum) à pedra (calculum) e ao peso (pondus), podemos deduzi-la destes versículos apocalípticos:

Um, na mensagem de João à Pérgamo, onde indica-se que ao Vencedor lhe será dado (visando uma renovação íntima do ser) o "manah escondido" e uma "pedra branca" para nela conceber todos os signos e desígnios. O outro, na mensagem apocalíptica aos de Tiatira, aqueles que ignoram as profundezas de Satanás e não lhes será imposto "outro fardo":

(Apoc., II, I7 e 24) Vincenti dabo manna absconditum, et dabo illi calculum candidum (...) quemadmodum dicunt, non mittam super vos aliud pondus.

Como se observa, o "uso confabulado" que da linguagem fez JGR é bem mais arquetípico do que arcaico.

Assim, o telúrico peso gravitacional do orgulho, da vanglória, ou, nas palavras dantianas, (Purg., X, II5-6) "la grave condizione di lor tormento a terra", aponta, mais propriamente, no sentido do dito no Eclesiástico:

(Eclo., X, I5) Porque o princípio de todo pecado é o orgulho.

4.20 -no "sono rancoroso dos minérios"?

A idéia mineral que se segue está inserida no mesmo texto roseano das aspiraciones terrarum:

"E, do que sabia, mais me certifiquei, quando vim a ler nas Meditações Sul-Americanas de Keyserling: 'Nas alturas das cordilheiras, cujas jazidas minerais exalam ainda hoje emanações como as que antigamente metamorfosearam faunas e floras, tive consciência da minha própria mineralidade" (Terrae Vis, AP, 206-7).

E, para se encaixar melhor este módulo intertextual roseano, é preciso relacionar essa temática com a própria Mineiridade do Autor, apelando, concomitantemente, "ao bruxo de outras artes, Drummond" (AP, I77). Eis aqui, pois, o recado da pedregosa estrada de Minas que aproxima os amigos-poetas conterrâneos, estudado noutro ensaio, "E o Mundo, Maquinal" (Vide nota 3.45). A frase lucreciana da moles et machina mundi repercute, sem dúvida, como se fosse um ctônico elo poético entre a roseana e natal Gruta do Maquiné e a Máquina do Mundo (I95I) do poema drummondiano:

(...) e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios
dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha forma geométrica de tudo (...)

4.2I Na penúltima parada, em outra capital, onde passei uma noite, eu tinha um conhecido, êle veio receber-me, convidou-me para jantar, acompanhou-me ao hotel.

A penúltima parada, etapa ou escala, desta "viagem" crucial de iniciação, dá-se sob os auspícios da Noite, deusa das trevas, filha do Céu e da Terra e desposada com o Érebo, o rio do inferno.

Um conhecido é como São Paulo fala de si mesmo, embora ele da

estarreça da maneira como foi arrebatado ao Paraíso e ouviu arcana verba:

(IICor.,XII,2) Conheço um homem em Cristo, que há 14 anos foi arrebatado até o terceiro céu. Se foi no corpo, não sei. Se fora do corpo, também não sei, Deus o sabe.

O uso "crítico" que JGR dá no seu conto à palavra hotel (hospes, itis) está em íntima relação hermenêutica com o sentido latino de viajante (2.12) e estrangeiro (2.13).

4.22 À hora de nos despedirmos, já estava ele à porta, e mudou súbito de idéia, voltou, desistiu de ir-se, subiu comigo ao quarto, quis fazer-me companhia.

O texto coloca-se ab hora tentationis... Aquela "hora da provação" que escatologicamente haverá de se fazer sentir sobre o mundo inteiro. Uma despedida?..

A cadeia consecutiva de verbos, estava mudou voltou desistiu subiu, sugere a mesma angustiada movimentação do Anjo do Céu, aquele que, sobre o Estige e com os pés secos, veio no auxílio de Dante e Virgílio. E já estava ele à porta do Inferno, abrindo-a aos poetas com levíssimo bastão (verghetta) e, aparentando agir ao desdém, arremete esgrimindo-o contra o poder do mal:

(Inf.,IX,88-90) Ahi quanto mi parea pien di disdegno!
Venne a la porta e con una verghetta
l'aperse, che non v'ebbe alcun ritegno.

4.23 Que teria êle visto, em meu ar, meu rosto, meus olhos?

Rosa, aqui, estaria incrustando um tema cartesiano, que retomará em diversos momentos "Sobre as Coisas que Podem Ser Postas em Dúvida" (Iª Med.,op.cit.,p.79). Nele, como veremos depois na versão roseana de personagem "marcado por não olhar, não mãos"(5.2), Descartes considera-se a si mesmo como se carecesse de qualquer sentido corporal, embora acreditando falsamente em ter todas essas coisas.

4.24 -"Você não deve dormir, não precisa.

Mesmo se comparando com "certos insensatos", Descartes descarta a possibilidade de se semelhar a tais exemplos de loucos, e diz: "Contudo, preciso considerar aqui que sou homem e, portanto, que costumo dormir e me representar em sonhos as mesmas coisas, e mais ainda, coisas às vezes menos versossímeis que as destes loucos na vigília". (Iª Med.,op.cit.,p.75)

4.25 Conversemos, até a hora de sair o avião, até a madrugada..." -assim êle me disse.

Venit hora... E a "Hora" convertida em palavra-chave, pois teria a um uso poético reiterativo e apocalíptico. Por isso, ela viria conotar "aquele instante", o "um só momento", enfim, "o átimo", formas lexicais empregadas profusamente no texto roseano.

O apóstolo da Revelação assim a traduz:

(João,V,24) Em verdade, em verdade vos digo,
vem a hora, e já está aí, em que os
mortos ouvirão a voz do Filho de Deus.

Sair será o verbo reincidente que JGR usará para exprimir o fim me desejo de abandonar o Érebo. Essa ora definitiva do fim purgatorial, na qual Dante não queria empecilhos que estorvassem:

(Purg.,XXV,I) Ora era onde'l salir non volea storpio.
Um verso destacado por Rosa na sua correspondência a Bizzarri (op.cit.,p.52),e referindo-se às alusões dantianas no conto Dão-Lalalão lhe revela tratar-se de "(Soropita saindo do seu inferno, subjectivo.)"

4.26 Não quis beber, êle que apreciava tanto a bebida e tinha fama nisso.

Babilônia, a grande capital da idolatria e da sensualidade,cai, apocalipticamente, "por ter dado de beber a todas as nações" do vinho de seu desenfreio. E um Anjo eleito adverte, de maneira textual, "Se alguém adorar à Fera e sua imagem
(Apoc.,XIV,IO) há de beber também o vinho da cólera divina, o vinho puro deitado no cálice da sua ira (...)"

4.27 Falava de coisas jocosas, como quem, por hábito e herança, tenta constantemente recalcar a possibilidade de dolorir íntimo, que sempre espreita a gente. Teria em si alarmes graves.

Eclesiastes, o colecionador de sentenças, dá-nos uma mínima luz que dalguma forma penetra o criptograma roseano. Nada novo sob o sol, onde Deus derrama alegria nos corações. Porém:
(Eccles.,VI,I-2) Vi um mal debaixo do sol e que calca pesadamente o homem. Eis um homem a quem Deus deu sorte, riquezas e honras; nada que possa desejar lhe falta, mas Deus não lhe concede o gozo, reservando-o a um estrangeiro. Isto é vaidade e dor.

Íntima dor possível que já fora equacionada por JGR nos termos de "íntima transmutação", "uma destruição prévia", "um dolorido esvaziamento" (I.II-3). O protagonista de PÁRAMO (estrangeiro) reserva-se o direito à "maior alegria" a que tem acesso o homem interior. Daí, o recalque do conhecido.

Por outra parte, e só para ilustrar a fonte da idéia roseana, lembre-se que Descartes, toda vez que se fundamenta nos sentidos exteriores, é levado ao erro nos seus julgamentos. E não só sobre os externos, mas mesmo ainda sobre os sentidos internos. E se pergunta (6ª Med.,op.cit.,p.I3I):
"Existe, por acaso, alguma coisa mais íntima e mais interior do que a dor?"

4.28 - "Vamos fazer subir pão,

(Par.,II,II) Al pan de li angeli...

"Subir",aqui, é uma clara referência alusiva ao Sermão da Montanha (Mt.,XIV,I9 et alii). Veja-se, também, uma menos conhecida versão bíblica sobre o valor divino desse produto:
(Salmo LXXVII,24-5) Deu-lhes um alimento vindo do céu. Pode o homem comer o pão dos fortes;

4.29 manteiga e mel:

Deus conosco: eis a senha onomástica de Emanu-el.
Um sinal pedido do fundo da mansão dos mortos, ou lá do alto. Segundo uma das leituras proféticas da Bíblia, espera-se que a Virgem conceba e dê à luz um filho, chamando-o de Emanuel.
(Is.,VII,I5) Ele será nutrido com manteiga e mel até que saiba rejeitar o mal e escolher o bem.

4.30 cada colherinha de mel, diz-se, dá a substância de uma xávena! de sangue" ... -êle falou.

Num outro texto roseano, chamado precisamente Substância (PE, 151-6), a personagem, Maria Exita, como seu nome indica, procura uma saída que exiba "a alma do jeito e ser, dela". Esse prototípico "conto crítico" onde só "acontecia o não-fato, o não-tempo", permite-nos pensar, aliás, na alma como substancia. Isto é, como hipóstase ou união do Verbo Divino com a natureza humana, numa só pessoa.

Difícil esquecer que o Paradiso dantiano tinha a forma duma enorme chávena ou taça. Aquele recipiente "in forma dunque di candida rosa" que é o local onde Dante presencia a Revelação de "la milizia santa", manifestação daquele corpo ativo de cujo sangue Cristo fez esposa:
(Par.,XXXI,3) che nel suo sangue Cristo fece sposa.

Casualmente, se pensarmos na importância intertextual que impera sobre a sucessão de imagens alegóricas no texto roseano, o mel reaparece, tematicamente em Dante, 4 linhas abaixo. Com efeito, essa angelical tropa, que voando vê e canta a glória divina, tanto revoa que o poeta pensa num enxame de abelhas:
(Par.,XXXI,7) sì come schiera d'ape che s'infiora.

4.31 Passamos aquelas tôlas horas

Viajante também, Riobaldo passou por isto (GSV,157):
"Daí, os pensamentos que tive foram os que nem merecem, e eu não sou capaz de dar narração: retrato de pessoas diversas, ressalte de conversas tolas, coisas em vago das viagens que eu tinha feito".

De qualquer jeito, o Eclesiastes também aplica seu espírito ao discernimento daquelas horas:
(Eccles.,II,12 e I,17) Passei então à meditação da sabedoria, da loucura e da tolice.

4.32 a tomar café com leite,

No mundo de fala hispânica, onde se supõe estar acontecendo PÁRAMO de um modo geral, essa frase designa a coia e/ou a merenda, da mesma forma que "o café-da-manhã", no Brasil, o desjejum. Relembrando a despedida e o encontro à porta (4.22), veja-se este versículo esclarecedor da Revelação:
(Apoc.,III,20) Eis que estou à porta e bato: se alguém ouvir a minha voz, e abrir a porta, entrarei em sua casa, e com êle ceiarei e êle comigo.

4.33 e a conversar lembranças sem cor, parvoíces, anedotas.

De novo é preciso voltar à diacronia roseana:
"Saímos, os outros, para a sala, onde se fez por abrir honesta conversação sem cor, sobre o tram do tempo". (A Senhora dos Segredos,AP,181).

4.34 Tudo aquilo não seria igual a uma despedida vazia, e um velório?

"Muitas palavras, muita vaidade...", sentencia o Eclesiastes. E, nas Máximas da Sabedoria, é ainda mais preciso:
(Eccles.,VII,3-4) Tristeza vale mais que riso, porque a tristeza do semblante é boa para o coração. O coração dos sábios está na casa do luto, o coração dos insensatos na casa da alegria.

4.35 O meu.

Riobaldo sofreu também o seu. Esse silêncio, o interno, muito pior, naquela hora x, do que uma "alarida"(GSV,207):
"Sus, pensei com um empurrão de força em mim. Ali naquel'horinha (...) os outros nas voltas na cauda do demo! (...) Me armei dum repente. Me o meu?"

4.36 Ali, à hora, eu não sabia,

Fique ecoando ainda a citação anterior. Assim pois, "dum repente", acontece que "ali, naquel'horinha"
(Eccles.,IX,12) O homem não conhece sua própria hora (...) os homens são enlaçados na hora da calamidade que se arremessa sobre eles de súbito.

4.37 mas já beirava a impermanência.

Sorôco...(PE,18), por sua vez, viveu experiência similar:
"Ao sofrer o assim das coisas, êle no ôco sem beiras."

O equacionamento cartesiano da experiência é o seguinte: É difícil de ser entendido o infinito, e com ele, toda uma infinidade de coisas que se encontram em Deus. Pois, para Descartes, "é da natureza do infinito que, eu que sou finito e limitado (borné), não possa comprendê-la."(3ª Med.,op.cit.,p.102).

As beiras são,pois, as do conhecimento limitado e portanto sofrido, mas, sem o qual, por mera oposição metódica, é impossível que uma idéia de perfeição seja atingida.

4.38 Como dum sonho -indemarcáveis bordas.

Na Meditação anterior (2ª Med.,op.cit.,p.85), Descartes põe em dúvida, era a incidência das imagens corporais, ora aquelas das quais ignora o seu surgimento na imaginação; e mais ainda, seja as que lhe parecem irreconhecíveis, seja as que pertencem à sua natureza e são seu-próprio-eu. E constata:
"Mas vejo bem o que isso é; o meu espírito é um vagabundo que gosta de se extraviar e não saberia suportar, ainda que fosse retido (demarcado) nos exatos limites da verdade." (...qu'on le retienne dans les justes bornes de la verité.)

O que, traduzido nos termos roseanos, daria coisas como esta:
"Um sonho era o espírito, o desenho duma coisa possível, querendo vir a ser verdade." (Buriti,NS,186)

Da mesma forma, noutro texto que leva o título dum dos poucos nomes mencionados neste texto (Evanira!,AP,35), Rosa esclarece-nos a respeito:
"Só, e agora mais só -no abismo-eu, que é o chão dos sonhos. NINGUÉM TEM CONSTÂNCIA NA SAUDADE? (O amor moroso. A impermanência. A subvivência. A insubstância." Cf.(4.37).

4.39 Aquele companheiro ficou para trás. Eu viajei mais.

As escalas do ciclo da experiência espiritual continuam-se para aqueles que, sustentados platonicamente por "um natural bem", não se conformam com uma virtude ignorante mas meritória.

No final do Inferno dantesco, per lo muro stretto que leva até a Entrada do Purgatório, há uma estreitíssima cornija. É ali que se treme, disse Dante, "quando a alma sente-se limpa o suficiente como para escalar e começar o ascenso,como um grito".

Até ali, nesse local de purificação, "os companheiros", que remontaram com ela (l'anima monda), se despedem desse "espírito viajante" que vai além. O penitente, cuja libertação do 5º Círculo produz tanta empolgação, é o poeta Estácio, o qual viria representar, na Commedia, o elo de ligação entre a Razão Humana (Virgílio) e a Revelação (Beatrice).

Este é, pois, um momento crucial do abandono do ser instruído, já, na Viagem Iniciática.

4.40 E me é singular lembrar como, já na última escala, já na véspera de chegar

Está-se perante o escalonamento ascensional dos platônicos: a escada da condenação. "Escala", aliás, que é uma palavra-chave dantiana aplicada com insistência ao longo do Purgatório e Pré-Paraíso (le scalee, la scala, la scaletta, l'escalina, etc.)
Ao sopé da escada purgatorial os poetas da Commedia são encontrados por um Anjo que os convida:
(Purg.,XV,35-6) "Intrate quinci ad un scaleo..."
Do mensageiro irradia um esplendor que cega os olhos mortais de Dante Alighieri, durante "l'ultimar de lo vespero..." Véspero, no sentido canônico da última divisão do dia (das 3 às 6 PM). E o poeta conclui, "Noi andavam per lo vespero", atentos, "mas muito além do que os olhos pudessem abranger, tendo em contra aqueles raios luzidios" (Purg.,XV,I38-40).

A repetição sonora do advérbio já serve aqui, poeticamente, para estabelecer um vínculo entre estas "células enigmáticas". Por outra parte, como foi detidamente interpretado (cf. I.I7), "lembrar" é o verbo fundamental da alétheia.

4.4I ao ponto de meu destino indefinitivo,

Eis a véspera de se atingir um ponto anímico nascido da Unidade Primeva, sinal que ainda participa da indistinção do Caos. Aquele obscuro potencial que jorra das origens, indefinido e portanto não-definitivo, cuja natureza é "ponto crucial" onde oscilam os eixos opostos do divino e do diabólico.

Riobaldo conheceu bem as contrariedades desses pólos, e não se engana quando diz (GSV,35):
"Senhor sabe. Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele".

Embebido e bebendo sua viagem iniciática à busca da Poesia, o Grivo, vagueiro "eleito" do Cara-de-Bronze (UP,82) é descrito como alguém "que saiu daqui, em encoberto, na vagueação, por volver meses, mas com ponto de destino".

Isto é, a "volta" do escolhido dá-se na saída do Hades, logo após experiência profundamente anímica. Segundo o poeta-jagunço: "aí, então, o destino de lugar, para mim, estava definitivo: só sendo nas extremas do fim do Inferno..." (GSV,36I).

4.42 ali em uma cidade toda desconhecida, já ante o fim

Neste caso, fim pertence às palavras roseanas, mais que ambíguas, ambivalentes ou transicionais. A véspera almeja alcançar a agostiniana Cidade de Deus. Vejamos (GSV,49);
"Mas a gente quer Céu, é porque quer um fim:", disse Riobaldo.

Com efeito, il fine seria, segundo Dante, "l'amor de la spera suprema" (Purg.,XV,52). A mais alta esfera, a abóbada de Deus, dos anjos e dos abençoados, é o Empíreo. O páramo empíreo... Os cartesianos "fins impenetráveis de Deus".

5

5.1 -travei ainda conversa cordial com um homem,

A conversa de "lembranças sem cor" (4.33) revela o lado positivo da experiência do protagonista, através de "um conhecido" (4.21). Esta outra conversa travada com "um homem", por sua vez, o pólo negativo da situação textual de simbologia oposta. Ambos os extremos conhecido/homem neutralizam-se, contudo, pela mediação da desconfiança, da "dúvida do Cartesium.

5.2 também êsse desconfiou em meu aspecto algo de marcado por não olhar, não mãos.

Noutro texto roseano (Famigerado, PE, 9), o Autor apresenta já o que será, em PÁRAMO, "o homem com aparencia de cadáver":
"O cavaleiro êsse -o oh-homem-oh-com cara de nenhum amigo. Sei o que é influência de fisionomia". Concluindo o parágrafo com a previsível declaração de desconfiança: "E concebi grande dúvida".

Com efeito, esse "homem" é o mesmo que a dúvida metódica contrapõe à divindade de uma substância perfeita. Desenvolvendo a lógica do seu raciocínio, Descartes supõe, não que Deus mesmo mas "um certo gênio ruim", é o indivíduo que empregará toda a sua sagacidade para o enganar. E se obstina numa idéia:
"Eu pensarei que o céu, o ar, a terra, as cores, as figuras, os sons e todas as outras coisas exteriores não são senão ilusões e devaneios dos quais ele (esse gênio) aproveitou-se para tender ciladas à minha credulidade. E eu considerarei, a mim mesmo, como não tendo mãos, não tendo olhos (n'ayant point de mains, point d'yeux), nem carne ou sangue; como tendo sentidos, mas acreditando falsamente ter todas essas coisas". (Ia Med., op. cit., p.79).

Na obra de Guimarães Rosa, o sertão de Riobaldo é grande porque participa destas mesmas veredas de desconfiança e ares de dúvida (cf. 4.23). Como a maior parte das fichas que a ele se referem o demonstram, neste estudo, o problema do poeta-jagunço não é só mefistofélico, mas, contudo, o de inserir, de maneira implícita e quase imperceptível, as provas da Existência da "maior alegria" (GSV, 366):
"E o diabo não há! Nenhum.
É o que tanto digo. Eu não vendi minha alma. Não assinei finco. Diadorim não sabia de nada. Diadorim só desconfiava dos meus ares".

5.3 Esse homem veio ver-me ao hotel, estávamos no bar, aceitou uma bebida.

Esse homem, "um certo gênio ruim", vem se opor, mais uma vez, àquele "conhecido", pelo fato de não recusar-se à bebida apocalíptica da Babilônia (cf. 4.26).

5.4 O que falava, soava-me como para algum outro, que não para mim.

São Paulo, o apóstolo que como Enéias desceu no Inferno, face às revelações do Senhor, fala para si mesmo como se se tratasse de "um desconhecido" (4.2I):

(IICor.,XII,4-5) (Ele) foi arrebatado ao paraíso e ouviu palavras inefáveis que não é permitido a um homem repetir. Desse homem eu me gloriarei, mas de mim mesmo de nada me gloriarei, senão das minhas fraquezas.

No decorrer do texto, êsse homem será colocado por JGR, bem à maneira paulina, per speculum in aenigmate.

5.5 - "¿Y qué?..." Assustara-se. - "Lo que sea, señor ..." O homem notara o que para mim ficaria desapercebido.

Tais frases castelhanas irrompem no texto, estrategicamente, para situá-lo num contexto "narrativo" de verossimilhança. A primeira, O que (foi)?, seguida por uma outra, tão ambígua que pode ser interpretada, ora como (Seja) o que for, o senhor (se prepare)..!, ora como Senhor, faça-se Tua vontade! Ambas sentenças incrustadas pelo Autor visando transmitir a nota de alerta, de "gravíssimos alarmes" (4.27).

5.6 O que deve de ter durado fração de segundo. A terra tremera.

Desde a antiguidade, os poetas sempre relacionaram o inframundo abissal como um efeito do terremoto de quando Cristo entregou o espírito. No Evangelho esclarece-se o fato:

(Mt.,XXVII,5I) E eis que o véu do templo se rasgou em duas partes de alto a baixo, a terra tremeu, fenderam-se as rochas.

5.7 Vi-lhe, no olhar, o espanto. Um mínimo terremoto. Mas um quadro ainda oscilava, pouquíssimo, na parede.

O tremor purgatorial. Um aviso da purificação da alma que começa o escenso ao Paraíso. Estácio, com os companheiros poetas, encontra-se, ali, como no momento da Ressurreição. Neste exato local do Purgatório, os úmidos vapores que exalam são desconhecidos; não há ali chuva, prisão, neve nem gelo mais alto que os degraus brevíssimos da escala ou escadinha (la scaletta), na qual situa-se a Entrada purgatorial. Os vapores secos causantes de relâmpagos, meteoros, vento e tremores de terra estão ausentes. Porém, lá embaixo, explica Dante, "no declive da escarpa, a terra pode tremer, muito ou pouco; e, todavia, o abalo é imperceptível pelo misterioso confinamento do vento":

(Purg.,XXI,55-7) Trema forse più giù poco o assai; ma per vento che'n terra si nasconda, non so come, qua sù non tremò mai.

5.8 - "Lo ha sentido, Don...?"

O dono dessa formulação pode ser um Dominus ou um Quixote, como se verá a seguir. Ou bem um "o senhor" qualquer.

No Inferno, tal tremor cristão levou Alighieri a "pensar que o

universo sentisse amor" (Inf.,XII,4I-2).No Monte Purgatorial,segundo o poeta florentino, também, treme quando aflora na alma a noção de que foi purificada; o só haveria tremor no momento em que, isento de pena, qualquer um abandona afinal essa morada:

(Purg.,XXI,58-9) Tremaci quando alcuna anima monda
sentesi, si che surga o che si mova.

Na leve sensação do tremor oscilatório, JGR introduz, fazendo-a se sentir imperceptivelmente, uma tormentosa dialética de forças terrestres/divinas que, em prol e contra, dividem-se no pecado. Segundo Dante, entre o livre arbítrio (libera volontà) e um desejo oposto (contra voglia). E, sob a imagem de "um melhor limiar", símbolo concreto da proteção face à força natural, ele descreve como Estácio deseja os pios espíritos em louvor a Deus, para que até lá sejam enviados:

(Purg.,XXI,70-2) però sentisti il tremoto e li pii
spiriti per lo monte render lode
a quel Segnor, che tosto sù li'nvii."

5.9 A terra, sepultadora.

(Mt.XXVII,52-3) Os sepulcros se abriram e os corpos de muitos justos ressuscitaram. Saindo de suas sepulturas, entraram na cidade santa depois da ressurreição de Jesus e apareceram a muitas pessoas.

Uma conhecida e reveladora imagem evangélica de Mateus condensada poeticamente por Dante,na figura total de Beatrice:

(Par.,VII,48) per lei tremò la terra e'l ciel s'aperse.

5.IO O homem se despedia. - "Me alegro,mucho."

Despedia-se. Quer dizer, esta figura alegórica está em vias de desaparecer. A frase em espanhol (indevidamente grifada na 3ª edição) teria o seu equivalente coloquial no "Prazer (em tê-lo conhecido)!". Só um poeta como Rosa poderia ter-se sensibilizado face às fórmulas convencionais do castelhano falado. Daí, o seu interesse em inocular "a maior alegria" (2.IO) no Me alegro, mucho, da forma mais cotidiana e, ao mesmo tempo, carregada de significado possível.

5.II Esse homem era alto empregado nas Aduanas, as menções em meu passaporte haviam-no impressionado.

O qualificativo de alto, em Guimarães Rosa, tem caráter estritamente ascensional. A situação aparentemente corriqueira do Autor e sua identidade diplomática, todavia, teria outra função textual. Ela estaria antecipando, já, o tema conclusivo do parágrafo. Assim, a Aduana de um país hispano-falante, do plano das relações objetivas passará para o plano da memória; de modo que, a imagem costumbrista deste detalhe se esvai (junto com a aparência "narrativa"), dando passo ao arquétipo da "alfândega das almas".

5.I2 Agora, sei, penso.

Este módulo intertextual roseano é um nítido exemplo de labor poético. As vírgulas, de inspiração latina, são as mínimas pegadas, propositalmente deixadas pelo Autor, para se penetrar na elucidação do criptograma.

Com todas as letras, este sugere o axioma cartesiano por excelência: cogito, ergo sum. Observe-se, no módulo, como a existência é

convertida por Rosa numa cabal prova de conhecimento que, sob a imagem recirculante do recorso, abre-e-fecha este texto; o scio, reelaborado pelo escritor mineiro à maneira cartesiana (3ª Med., op.cit.,pp.106-7), seria o começo-e-fim de uma macro-alegoria,uma enorme adivinha,ou parábola, cujo tema é um Deus Absconditus; e"essa causa recôndita proíbe a menção do seu nome", diria eu repetindo Borges (El Jardín de los Senderos que se Bifurcan, in "Ficciones", EMECÉ, Bs.As.,1976;p.99). Dessa forma, Guimarães Rosa através de PÁRAMO, estaria reproduzindo,de fio a pavio,uma infinita série de tempos (divergentes, convergentes e paralelos) sob a imagem completa, e portanto verdadeira, do universo. Uma "substância que pensa", e que portanto existe,arremessa-lo-á nos extremos criativos de que "a idéia de um ser sumamente perfeito, isto é, de Deus, está em mim, (e por conseguinte) a existência de Deus fica mui evidentemente demonstrada".

Com efeito, na cogitação anterior, e falando sobre os atributos da alma humana, mais razoáveis de se atingir que os do corpo, Descartes constata que: "pode acontecer, por acaso, que, se eu parasse de pensar totalmente, ao mesmo tempo deixaria de existir por completo. Agora, não admito nada que não for necessariamente verdadeiro; eu não sou, pois, falando com precisão, senão uma coisa que pensa, ou seja, um espírito, um entendimento ou uma razão, termos estes cujo significado eu desconhecia antes" (2ª Med.,op.cit.,p.83).(Grifos meus).

5.13 Recordo-me do trecho de um clássico, em que se refere a um derradeiro ponto de passagem -pela que é a "alfândega das almas"...

Eis aqui a platônica "hora da passagem"(I.20) como mero motivo unificador do plano da memória; naquele preciso "ponto e instante efêmeros"(I.5), hora em "ponto do destino indefinitivo" (4.41).

O instinto ético-estético empurra Rosa à ambigüidade polivalente fundindo-a, numa ampla axiologia polissêmica, tanto à sua própria realidade condensada em biografemas, quanto à sua simbólica aproximação dos intangíveis que transitam entre textos. Aqui, Rosa lembra um trecho de Platão, na sua "intencional tentativa de evocação, (d)aqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos"(Bizzarri,Correspondência...op.cit.,p.55; Carta de Rio 19.XI.63). O trecho platônico, num dos grifos roseanos, frisa "Acui, onde se queria voltar este discurso sobre a quarta espécie de delírio" (Platon, Oeuvres/ Phèdre,op.cit.,p.252).

Trata-se daquela Beleza provocada pela lembrança das visões celestes, ou seja, a verdadeira iniciação (Phèdre,XXXI-XXXIII). Tomado pelo "entusiasmo", Platão pensa,possesso,na alegoria do Corcleiro e os dois Cavalos para equacionar a memória, "a verdadeira lembrança" (I5.57) reportando-se à essência da Beleza. Ao pé da página desses fragmentos do diálogo de Fedro, JGR anota:

> 25.VI.53 (Dia de pagamento. Rest. árabe, rua da Alfândega: "crescimento das asas".

Sem dúvida, nesse restaurante do centro carioca, JGR teria recebido (dois dias antes de cumprir 45 anos) uma grande iluminação platônica ou, talvez, o "rosto de uma feliz imitação da beleza divina", a qual levara-o, literalmente, a dar asas à sua afortunada contemplação. Pois, como diz Platão (Phèdre,XXXVI,p.261): "a corrente da beleza volta na alma da bela criatura pelos olhos, caminho natural de alma que abre passagem às asas, regando-as,

para crescerem dela as asas que, ao mesmo tempo, enchem de e-mor o bem-amado".

Conseqüentemente, entenda-se o sinal alfândega, nos parâmetros desta interpretação de textos, como um dos casos de pré-texto agindo aqui, certeiro, sobre a palavra-situação empregado nas Aduanas ou sobre a sonha "alto".

5.I4 Com que assim, agora aqui estou.

O hispanismo conque, uma conjunção ilativa correspondendo ao "assim que" ou "então", prepara o caminho textual para este encaixe que sugere outro módulo intertextual.

O advérbio "agora" (hac hora, ou seja, à hora) será a palavra-chave com que Rosa encadeia o parentesco intertextual de frases como agora, ouso que sei (3.39), agora, sei, penso (5.I2) e o que neste item interpreta-se, sem esquecer, por nenhum momento, que ela aponta no sentido, também, do hic et nunc. Fórmula conhecida do Imediatismo; o aqui e agora.

Mas, retomando o Cartesium, pode-se pensar ainda que, embora os sentidos sejam enganadores, sobretudo quando atingem coisas pouco sensíveis e longínquas, eles induzem algumas verdades. Contudo, pensa Descartes, "existem muitas outras coisas das quais não se pode razoavelmente "duvidar", ainda que conhecidas pela mediação daqueles; por exemplo, que eu estou aqui (que je suis ici...)". (Iª Med., op.cit., p.74).

5.I5 Aqui, foi como se todo o meu passado, num instante, relance, me aguardasse; para deixar-me, de dolorosa vez.

Influindo com ritmo poético nesta sentença roseana, o hic inicial visa a principal dificuldade duma matéria: o ser "num dado momento", o morar em "certo estado" ou condição, de súbito, o existir "nos milímetros desse instante", afinal.

O passado material, efêmero, vive por trás duma sombra instantânea que resume e condensa (lo que es, ha sido y por siempre será ...) a fantasmagoria de toda existência. Isto é, segundo outro trecho (Novissima Verba) do livro mais conhecido de Amado Nervo, "En Voz Baja": o disfarce do instante à espreita.

> (...) Pero, muerto o viviente, soy fantasma,
> ¡Somos fantasmas nada más amigo!
>
> (...) Y son las existências el efímero
> "aqui estoy", las materializaciones
> fugaces, el furtivo
> disfraz de lo que vive tras la sombra (...)

Sem a menor sombra de dúvida, "um dolorido esvaziamento"(I.I3).

5.I6 O que eram gravíssimas saudades.

Il greve carco ou gravame do peso do corpo. Os "alarmes graves" de um dolorido recalcar, à espreita (4.27) insinuando-se como aquele íntimo mal que sobrecarrega e calca pesadamente o homem: a lembrança. Tema platônico fartamente desenvolvido em PÁRAMO.

5.I7 Recordo-me. A cidade era fria.

E vêm à memória os insofríveis "pés frios do mundo" (3.8-9). O tema se retoma. As almas que purgam não precisam ser lembradas.

Porém, na Commedia, um dos inúmeros penitentes que encontra Alighieri pede ao poeta, insistentemente, olhar-se na sola, no "leito dos pés", para Dante preservar na memória as tumbas dos claustros nas igrejas (cf. 20.34). É lá, naquele local, onde tantas vezes se re-chora por um ponto, ou seja, por uma ferroada de recordação:

(Purg.,XII,19-20) onde lì molte volte si ripiagne
per la puntura de la rimembranza.

Depois desse mergulho in memoriam, o poeta se recorda do apóstolo Lucas, o qual viu Satanás cair do céu, até atingir em terra o gelo da morte. Uma grande queda do tellus celestial:

(Purg.,XII,28-30) Vedëa Brïareo fitto dal telo
celestïal giacer, da l'altra parte,
grave a la terra per lo mortal gelo.

5.18 Aqui, tão alto e tão em abismo,

O Aqui é o elemento de liga poética entre os ítens anteriores (5.12-5) e aquele "Aqui longínquo, tão só, tão alto" (3.9), que neste módulo ensaia uma das suas variantes.

Existe, porém, o acréscimo de novas palavras ou dados criptográficos, em abismo. Se voltarmos à Novissima Verba do poeta mexicano, poderá observar-se que o "aquí estoy" fusiona-se, "em altura longínqua profunda", com Aquilo que resume e resolve, afinal, o enigma total de PÁRAMO: o universo do inefável (22.21).

(...) de Aquello que se emboza en el abismo,
de Aquello que resume el universo
de lo inefable (...)

5.19 fez-se-me noite.

(Apoc.,XVII,8) Bestia, quam vidisti, fuit et non est, et ascensura est de abysso, et in interitum ibit.

Apocalipticamente, "a Fera que tu viste, era, mas já não é. Ela está a subir do abismo, mas irá à perdição (i.é., à noite)". Eis o fato desta simbologia mencionada noutros versículos:

(Apoc.,XXI,24-5) As nações andarão à sua luz (...)
suas portas não se fecharão diariamente,
pois não haverá noite.

E, mais uma vez, a idéia fixa do Deus Absconditus inoculada sutilmente no criptograma noite feita:

(Apoc.,XXII,5) Já não haverá noite, nem se precisará
da luz de lâmpada, ou do sol, porque o
Senhor Deus a iluminará e hão de reinar
pelos séculos dos séculos.

5.20 Cheguei. Era a velha cidade,

O ritmo acompassado do texto preocupa-se, aqui, em recuperar sonoramente os símbolos de "uma cidade velha, colonial" (2.14). Neste novo impulso, para impregná-los de novas relações e, por conseguinte, de outros conteúdos (cf. 4.1).

Como já foi frisado, nessa realidade, sempre textual, chega-se à Babilônia escatológica, à Jerusalém bíblica ou bem à cidade roseana da sua experiência diplomática na Colômbia, como Segundo Secretário da Embaixada Brasileira. Lá, entre 1942 e 1944, Rosa adquiriu, entre outros livros, uma edição do Novo Testamento

(El Santo Evangelio de Nuestro Señor Jesucristo según San Mateo, Madrid, 1939), datada em

"Bogotá, I6 de fevereiro de I943".

5.2I para meu espírito atravessar,

Naquele exemplar do Evangelho pode-se ler a Tentação de Jesus:
(Mt.,IV,I) Em seguida Jesus foi conduzido pelo Espírito ao deserto para ser tentado pelo demônio;

Fato similar que na Revelação é reiterado como sendo o Castigo de Babilônia: "Transportou-me, então, em espírito ao deserto" (Apoc.,XVII,3). Isto é, o espírito do protagonista atravessa a velha cidade do páramo espiritual...

E, para aqueles leitores que ainda duvidarem destas estratégicas obsessões verbais roseanas, ninguém melhor do que Riobaldo para colocar, noutro contexto, essas mesmas "verdadeiras lembranças" da travessia espiritual (GSV,38I):
"O que na hora achei, foi que Diadorim estivesse me relembrando de Medeiro Vaz não ter conseguido cruzar a travessia do raso. Mas Diadorim, também, não adivinhou meu espírito".

5.22 portas (partes) estranhas.

Como no Adieu rimbaudiano da "Estação no Inferno", na véspera reveladora, armados de ardente paciência, os indivíduos entrarão na esplêndida cidade. Ou seja, em visada intertextual:
(Apoc.,XXII,I4) Et per portas intrent in civitatem.

No fim da Revelação,um Anjo conduz João até a Esposa:
(Apoc.,XXI,I0) (levou-me em espírito) a um grande e alto monte, e mostrou-me a cidade santa, Jerusalém, que descia do céu, de junto de Deus, revestida da glória de Deus.

Neste instante do texto, deve-se saber que um Anjo apocalíptico conduz o personagem roseano até "as doze portas guardadas por doze anjos" (Apoc.,XXI,I2). Suas partes estranhas são as 3 portas de cada um dos 4 pontos cardiais. A muralha alta da cidade tinha I2 fundamentos, e em cada alicerce uma porta feita de uma só pérola (Apoc.,XXI,2I).

Aliás, do ponto de vista gestáltico, o jogo paronomástico roseano portas/partes teria, todavia, uma fonte platônica comum, Numa passagem do Timeu (40 d), à qual Plotino faz aberta alusão alegórica,como "reunião dos dados espalhados", no final do seu capítulo Sobre o Amor (Enn.,III,5,6-9; pp.8I-7),diz-se:
"A propósito da parte principal que está em nós, da parte que, segundo o já dito, reside no topo do corpo, é preciso pensar que Deus a deu a cada um de nós como daimon".

Estas são, pois, as partes (dominantes) que cruzam, em espírito, o deserto anímico da contemplação platônica. Com elas, Plotino estabelece sua Teoria da Alma,na qual acontece a Multiplicidade hierárquica das formas ou faculdades,numa mesma parte: a Alma, da qual nosso demônio faz parte.

5.23 Transido, despotenciado,prostrado por tudo, caí num estado tão deserto, como os corpos descem para o fundo chão.

(Apoc.,XVII,3) Et abstulit me in spiritu in desertum.

O efêmero ponto ou "transiente ricor" (2.37) da hora da passagem é reposto por JGR, em ação significante, nesta desoladora perspectiva transida de frio na "cidade", despotenciado pela "despondência" (4.17) duma outra experiência de vida corporal. Erma matéria da desértica Queda ou estágio que, em termos neoplatônicos, se identifica com "A Descida da Alma no Corpo" (Perì Têes Eis Ta Sôomata Káthodou Têes Psykhées/Enn.,IV,8)

A alma individual rege com dificuldade o seu objeto particular. E, em contato com ele, garante-lhe objetos exteriores; está presente nele e, em grande medida, o penetra(Enn.,IV,8,4;p.221): "Eis o motivo da chamada perda das asas e conseqüente prisão do corpo de toda alma desviada do seu caminho inocente,a partir do qual regeria os seres superiores, guiada pela alma universal; e aquele estado anterior era, em todo caso, muito melhor enquanto se ascendia. Portanto, depois da queda,(a alma) ficou presa e encadeada, não agindo senão pelos sentidos, posto que impedida, no começo, do uso da inteligência". (Grifos meus).

Essa queda ou descida (káthodos) é uma temática que impregna,intertextualmente também, alguns trechos da Commedia. O mais popular dos seus fragmentos, aquele do amor mortal de Paolo e Francesca, resolve-se, no fim, nesse cair corporal:
(Inf.,V,142) E caddi come corpo morto cade.

~~Dita~~ queda anímica seria, platonicamente, o começo da vida.

5.24 E tive de ficar conhecendo -oh, demais de perto!-

Tempus enim prope est... (Apoc.,XXII,10). O momento da Revelação se aproxima,com um valor prático imediato.

Por oposição à desconhecida potência do inefável (dynámeoos áfátou), JGR viria postular,na frase entre travessões,a proximidade familiar de "um conhecido", o qual (como no poema Más Allá de Jorge Guillén) fica, às vezes, perto, muito perto do "desconhecido. Nessa peça poética de Cántico (1928) há, também, a queda:

(El alma vuelve al cuerpo,
Se dirige a los ojos
Y choca.) -¡Luz! Me invade
Todo mi ser. ¡Asombro!

Essa descida gera um misterioso realismo, além (más allá) b,contudo, perto (cerca); inventado este pela realidade,sempre criativa,da penumbra de costume ou assombro:

¡Más allá! Cerca a veces,
Muy cerca, familiar,
Alude a unos enigmas.
Corteses, ahí están.

5.25 o "homem com a semelhança de cadáver".

Inicia-se aqui o tema reincidente do Outro, do Duplo. Essa idéia esotérica do Doppelgänger, quando vista neoplatonicamente, leva até o corpo que, por sua vez, levanta o problema da "Imortalidade da Alma" (Perì Athanásias Psykhées/ Enn.,IV,7,1-15;pp. 180-210).

Sendo que o corpo é uma parte constitutiva de nós mesmos (divisível e fragmentária em partículas que, por conseguinte, sofrem da destruição), é inegável, então,que nós não somos imortais. Agora bem, se o corpo for um instrumento, ele deve ter-nos sido

dado como tal pela natureza, mas só por "tempo limitado". E afirma Plotino (Enn.,IV,7,1;p.190):
"Porém, o principal do homem, o homem mesmo, é como uma forma em relação a uma matéria e como ser que se serve de uma ferramenta com relação à dita ferramenta. Em ambos os casos, o homem mesmo, é a alma".

Recuperando, talvez, a idéia (corpo= tumba) da hermenêutica platônica, ou mesmo a mera (de)limitação temporal, Descartes põe de lado, afastando-as, suas "antigas opiniões" para reconsiderar, mais uma vez, tudo aquilo "que acreditava ser". E, então, o filósofo se pergunta (2ª Med.,op.cit.,pp.81-2):
"O que será,então, tudo aquilo que eu acreditei ser,numa anterioridade? Sem muitas dificuldades achei que eu era um homem. Mas, o que é um homem? (...) Primeiramente, considerava eu que tinha um rosto, mãos, braços e toda essa máquina composta de carne e ossos, tal e como ela se manifesta num cadáver e à qual eu designava sob o nome de corpo". (Grifos meus).

Este será, pois, um destacado emblema a percorrer PÁRAMO.

5.26 Êsse, por certo, eu estava obrigado a defrontar, por mal de pecados meus antigos, a tanto o destino inflexível me obrigava.

Da mesma forma que no Cartesium as "antigas opiniões" são afastadas, na Commedia, Dante imaginou a glória de se vingar a ira do César, ou seja, "le gente antiche ne lo antico errore". Contudo, o poeta lamenta o fato de, via Tito, se poder fazer vendetta corsa como vingança do "antigo pecado". Isto é, do hostis antiquus, uma das "falhas" que são a razão de todos os "males":
(Par.,VI,92-3/98-9) (...) a far vendetta corse
de la vendetta del peccato antico (...)

ch'io accusai di sopra e di lor falli,
che son cagion di tutti vostri malli.

O final da sentença, porém, tem um forte tempero camoniano:
(Os Lusíadas,I,2) E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da morte libertando:
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

Confira-se, também, este versículo bíblico:
(Eccles.,IX,2) Um mesmo destino para todos: a mesma é a sorte para o justo e para o ímpio, para aquele que é bom como para aquele que é impuro, para o que oferece sacrifícios como para o que deles se abstém. O homem bom é tratado como o pecador e o perjuro como o que respeita seu juramento.

5.27 Três dias passei, porém, sem que o mal maior me vencesse. Apenas vivia.

O pensamento cristão, em momentos muito encalacrado de JGR,nesta interpretação do texto, tem endereço bem definido. Trata-se daquele apocalíptico instante em que, logo após uma aparente derrota muito breve, os Cristãos são associados à glória do Ressuscitado; uma vez que, o tormento (o mal maior),a que foram submetidos pelos falsos profetas, não vingara:
(Apoc.,XI,II) Mas, depois de três dias e meio, um sopro de vida, vindo de Deus, os penetrou. Puseram-se de pé, e grande terror caiu sobre aqueles que os viam.

A intuição desta leitura é corroborada por Riobaldo (GSV,40): "A gente viemos do inferno -nós todos- compadre meu Quelemém instrui. Duns lugares inferiores, tão monstro-medonhos, que Cristo mesmo lá só conseguiu aprofundar por um relance a graça de sua substância alumiável, em as trevas de véspera para o Terceiro Dia".

5.28 Foi na quarta manhã que Deus me aplicou o golpe-de-Job.

Segundo aponta um dos seus prefácios (Sobre a Escova...T,I48), Guimarães Rosa "aceitava Deus-como ideal, efetividade e proto-princípio". Tanto é assim, que fez Dele, numa parte considerável da sua obra, o Deus Absconditus que agirá, no texto e além, de forma implícita e paciente:

(Apoc.,XIII,IO) Hic est patientia et fides sanctorum.

Sob os efeitos, quase benedictinos, desse golpe-de-paciência, JGR arquitetou PARAMO. Com tão minucioso cuidado e detalhe, que este é o único trecho do texto onde a palavra Deus fica a descoberto, explicitamente. Não há dúvida, portanto, nesta paradigmática obra roseana de caráter alegórico, que a "quarta manhã" alude, com precisão, ao quarto discurso de Eliú:

(Jó,XXXVI,I2-3) Se não morrem de um golpe
expiram por falta de sabedoria.
Os corações ímpios são entregues à cólera,
não clamam a Deus quando ele os aprisiona.

5.29 Nessa manhã, acordei -asfixiava-me. Foi-me horror.

O coração dividido de Riobaldo, metade jagunço e metade poeta, por momentos, sente o peso maior da criatividade transcendente sobre o da combatividade imanente. Essa conflitiva oscilação o leva a exprimir a fortaleza das suas aspirações (GSV,I20): "Eu estava respirando muito forte, com pouca paciência para o trivial".

A fé poética estaria agindo, ali, como movimento respiratório. Afinal, do ponto de vista neo-platônico, segundo escreve Plotino: "Nós dizemos e nós acreditamos que Deus é o ser impassível; pois, é aos demônios que atribuímos as paixões". (Enn.,III,5,6;p.8I).

Por outra parte, noutro texto roseano (A benfazeja, PE,I33) apresentam-se esses mesmos sintomas respiratórios, horríveis: "Diz-se que ele padecia uma dor terrível, de demasiado castigo, e uma sufocação medonha de ar".

5.30 Faltava-me o simples ar, um pêso imenso oprimia-me o peito.

"Gravíssimas saudades" (5.I6). Isto é, um peso opressor, estranho.

Desfigurando-se em choro e soluços, Dante sente o estouro copioso desse grande fardo ou carga purgatorial:

(Purg.,XXXI,I9-20) sì scoppia'io sottesso grave carco,
fuori sgorgando lagrimi e sospiri.

Comparado às aves que invernam no Nilo, aquelas que in aere fazem misérias de velocidade, o homem que purga, e que de tanto caminhar está cansado, "deixa andar os companheiros e passeia-se até que o peso de seu peito é aliviado". Esse pesado gravame é, para Dante, a culpa (um mero desafogo do fole da caixa):

(Purg.,XXIV,72) fin che si sfoghi l'affollar del casso.

Assim, num dos Poemas (assim os intitula o Autor) de "Noites do Sertão" (Buriti, NS, 223) o personagem Iô Liodoro cumpria essa antiga lição ou inclinação herdada para calar imensamente:

"Iô Liodoro, diante dela, era um grande amigo estranho?Um peso, um respirar, uma forma".

5.31 Eu estava sòzinho, a morte me atraíra até aqui.

Nos degraus que levam Dante do 2º ao 3º terreço purgatorial, o poeta é sufocado por uma nuvem de fumaça que sente pesar-lhe (gravar) na testa, pois envolve os penitentes. É o Círculo da Ira. Uma excesiva luz brilhante,(lo splendore) de um Anjo,produz no arrependido a impressão de pesadume nos olhos (mortais). Para ele ser salvo da inveja, será preciso não só a consciente renúncia às coisas mundanas, mas a inconsciente contemplação do divino. Via São Estevão, Dante é atingido por uma visão estática:
(Purg.,XV,109-10) E lui vedea chinarsi, per la morte
che l'aggravava già, inver'la terra,

A morte cristã é uma inclinação. Um peso enorme a atrai até a terra, como força de gravidade, como "gravíssimas saudades"(5.16). Sob o tema da Morte,na página seguinte frisa-se a polissemia deste termo: "eu não tinha nada grave"(6.19).

Grav..., será pois o elemento sintagmático mínimo que JGR potencializará, no seu mais alto grau de significação alegórica, ao longo do texto, agindo, na repetição, a maneira de "rima visual" em nítida função poética. Esse sintagma será o tema determinante de um amplo espectro de símbolos: culpa, peso, dispnéia, insônia. Incidirá, enfim, sob a melancolía (6.24).

5.32 -sem amor, sem amigos, sem o poder de um pensamento de fé que me amparasse.

A fé começa, precisamente, onde a razão é finda. Não é por acaso que, no Paradiso, quando Dante arma-se de razão, de imediato, se pergunta:
(Par.,XXIV,52) fede che è? (...)

Para o poeta florentino, a fé não é só sua firme convicção no Cristianismo,mas, também, sua crença na assimilação intertextual do legado cristão, através das suas diversas fontes. Neste caso, parafraseando aquela definição paulina (Heb.,XI,I), já comentada noutro trecho da interpretação (4.8), Dante recria o apóstolo:
(Par.,XXIV,64-66) fede è sustanza di cose sperate
e argomento de le non parventi;
e questa pare a me sua quiditate.

Esse quid quintessencial que fundamenta as coisas "não atingidas", segundo acredita Dante, permite aproximar-nos mais desse arcano pensamento roseano. Como se insinua amiúde, para melhor compreendê-lo, será preciso relacionar, sempre que possível, essa fé a uma certa idéia de amor platônico. Lembre-se, em diacronia: "Amara-a por fé (...) porque amar não é verbo: é luz lembrada". (João Porém, T,75) Isto é, silenciosa concórdia. Olhar. Alegórica caverna.

E,retomando o último cotejo de dois ítens acima (5.30),mostra-se aqui como JGR desenvolve, mais uma vez, aquele obsessivo contexto de palavras-chave (um peso, um respirar, uma forma), sempre tentando definir os parâmetros infinitos do amor platônico:
"E os olhos dele assentavam nela, os olhos se saíam daquela forma, daquele peso. Forças que se redobravam, ali dentro, sacantes. Fitava-o com amor: e era como se tirasse faíscas de uma enorme pedra". (Buriti,NS,224). O tema, frisando,aqui, a ausência de apoios na viagem iniciática, desenvolve-se a seguir (cf. 6.41-4).

5.33 O ar me faltava, debatia-me em arquejos,

O pneuma espiritual demora em aparecer ou se protela pelas arfadas. O "simples ar" falta e um "peso imenso" oprime. Esse acirrado debate leva a pensar na dialética trágica de Blaise Pascal, num século difícil que fizera do espaço um abismo e um labirinto. Contudo, este módulo e o seguinte (queria ser eu) parecem obedecer, na seqüência, a um trecho "Del Sentimiento Trágico de la Vida" (Miguel de Unamuno/ ESPASA-CALPE,Madrid,1967;pp.36-7):

> Falta-me no universo ar respirável, diz MdeU.(cf.8.2): "Más, más y cada vez más; quiero ser yo, y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme en la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo ilimitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera, y por lo menos ser todo yo, y serlo para siempre jamás. Y ser yo es ser todos los demás. ¡O todo, o nada!" (Grifos meus).

5.34 queria ser eu,

Dentre as contradições do pensamento ocidental está esta. A de ser um sistema que permite a existência do Outro e dissolução do Eu próprio; uma religião que instaura o divino e não um Deus único, comó centro das suas crenças. E quem diz centro, diz circularidade, Doutrina dos Ciclos "no ritmo de prazos predeterminados" (2.3). Nas palavras de Guillén, isso é Las Doce en el Reloj:

> Era yo
> centro en aquel instante
> de tanto alrededor,
> quien lo veía todo
> completo por un dios.

Esse seria o perfectivo Deus dos teólogos, o qual saberia, de uma só vez, não só todos os fatos deste largo mundo, mas os que aconteceriam se o mais evanescente deles mudasse e os impossíveis, também.

5.35 mal me conseguia perguntar, à amarga borda:

O "regresso ao amargo" (3.5) da morte atinge a borda da pergunta metódica. A dúvida "beirava a impermanência" (4.37) do sofrer infinito, insubstância das provas de verdade -"indemarcáveis bordas" (4.38)...

O iniciado roseano experimenta uma das últimas, irremediáveis palavras que Dante pronuncia antes da Revelação de Beatrice:
(Par.,XXXII,123) l'umana specie tanto amaro gusta.

Triste conclusão que reitera o dito por Dante in purgazion, sobre a avareza ser o mal que sofre a mais amarga das penalidades:
(Purg.,XIX,117) e nulla pena il monte ha più amera.

De fato, é no 2º Cerco do Purgatório onde Dante descreve o perigo que corre seu mestre poético. Ali, ambos encontram-se sendo levados ne li amari passi di fuga, à beira do abismo, quase a cair duma estreita cornija daquelas bandas:"à amarga borda"...
(Purg.,XIII,79-80) Virgilio mi venìa da quella banda
de la cornice onde cader si puote,

5.36 há um centro de mim mesmo?

No seu 2º escrito"Da Essência da Alma" (Perì Ousías Psykhées -II/ Enn.,IV,2), o grande discípulo do platonismo acredita que tal es-

sência se contrapõe a toda e qualquer coisa que admita divisão: "pois ela não tem necessidade de lugar, além de não se encontrar em nenhum ser particular, nem de maneira fragmentária, nem em totalidade"(...) sempre idêntica a si mesma, ela é como um ponto comum a todas as coisas que nela incidirem; ela é como o centro num círculo: todos os raios tirados do centro à circunferência deixam o centro imóvel, mesmo que dele nasçam ou tirem dele seu ser" (Enn., IV,2,I;pp.7-8)

Isto quer dizer, segundo pensa Plotino, que se o corpo se move em linha reta, o movimento da alma é um movimento circular. E frisa ainda a possibilidade topológica (paradoxalmente utópica) dessa descomunal órbita se condensar num só ponto ou centro: "Num círculo, o centro é naturalmente imóvel, porém, se a circunferência também o fosse, ela não seria senão um imenso centro".(Idem, ibidem).

No seu célebre Commentarium in Convivium Platonis (P.U.F., Paris, 1956) Marcílio Ficino traduz, com luxo de detalhe, esse diálogo platônico. Em dois capítulos que falam de como a Beleza divina engendra o amor, sua natureza e sua definição (Banquete, II,2-3; op.cit.,pp.146-9), o erudito florentino diz:
"A Beleza é o esplendor da Bondade Divina. Deus é o centro dos 4 círculos". Segundo esta doutrina contemplativa, Deus atrai o mundo e essa atração o penetra, voltando ao seu ponto de partida, num verdadeiro circuito ou amor circulus:
"O amor é um círculo que gira sem cessar, deslocando-se do bem para o bem. A alma do mundo, como qualquer das almas, é um círculo móvel, pois, por natureza, ela conhece pelo raciocínio e exige um certo tempo para agir".

No seu capítulo sobre Religión, Mitología de Ultratumba y Apocatástasis, Miguel de Unamuno, falando da visão beatífica -aquela que se encontra em perpétuo êxtase-, menciona um trecho de Santa Teresa (Moradas Séptimas, II) lembrando que essa visão, embora imaginária, nunca é vista com olhos corporais, mas com os olhos da alma:
"(...) pasa esta secreta unión en el centro muy interior del alma, que debe ser adonde está el mismo Dios". (op.cit.,p.171).

Centro é, aliás, uma palavra medular no meio da luminosidade de céu noturno do paraíso dantiano:
(Par., XXI,80) che del suo mezzo fece il lume centro.

Veio a 2ª divisão do Paradiso. Beatrice eclipsou-se no esquecimento, e quem fala neste canto é o grande mestre teológico de Dante, o angélico Doutor, São Tomé de Aquino. Por um instante, a Revelação desaparece face à direta contemplação de Deus, "teoria" da qual o paraíso não é senão uma vastíssima alegoria que, em cenas precisas, faz visível o intangível, o impenetrável domínio do espírito. Naquele átimo exato, Beatrice vê fulgores mais vivos e convincentes que fazem dela e Dante o centro. Deixando, à margem, o Doutor coroado sob uma auréola:
(Par., X,64-5) Io vidi più folgór vivi e vincenti
far di noi centro e di sé far corona.

Inegavelmente, este ítem roseano complementa-se com aquele de "Tenho um corpo?"(3.14).

5.37 Tudo era um pavor imenso de dissolver-me.

Volta de novo a lamentação produzida pelo golpe-de-Job:

(Jó,XXX,15-6) O pavor me invade. (pelo vento
Minha esperança é varrida como se fosse
Minha felicidade passa como uma nuvem.
Agora minha alma se dissolve,
os dias de aflição me dominaram.

A mesma lamentação serviu de intertexto dantiano, se seguirmos o modelo compositivo tão privilegiado por J.G.Rosa. Naquele canto onde os poetas encontram-se "à amarga borda", no 2º Cerco purgatorial, com a carga do orgulho quase esmagando-os.

"Respirando razões", o poeta florentino comenta o fato do medo aumentar, ali, onde sua alma fica suspensa do tormento inferior, e aquele fardo agora quase pesa:

(Purg.,XIII,136-8) Troppa è più la paura ond'è sospesa
l'anima mia del tormento di sotto,
che già lo'ncarco di là giù mi pesa."

5.38 Aquilo durou horas?

O simples ar. A singeleza do pneuma que também faltava por momentos a Riobaldo (GSV,308 e 432):
"me lembro de hei-me de lembrar, enquanto Deus dura"(...)
"Pensei; quase disse. Aquilo durou o de um pingo no ar. Eu havia de?"

É o Eclesiastes o texto bíblico que melhor penetra nessa temporalidade de fatos simultâneos, totalizantes:

(Eccles.,III,11) Tôdas as coisas que Deus fez são boas a seu tempo. Êle pôs, além disso, no seu coração a duração inteira, sem que ninguém possa compreender a obra divina de um extremo a outro.

5.39 Quando alcancei o botão da campainha, a camareira me acudiu. Ela era velha e bondosa. Sorriu, tranqüilizou-me, já assistira à mesma cena, com outros hóspedes,

Exemplificando um dos paradoxos roseanos, a palavra-chave velha está impregnada, aqui, de auxiliadora bondade (divina):

(Jó,IV,18-9) Êle não confia nem em seus próprios servos, até mesmo em seus anjos encontra defeitos. Quanto mais em seus hóspedes das casas de argila, que têm o pó por fundamento.

Casas, dentro da simbologia bíblica, teria também o sentido platônico de "corpo humano". I.é., o corpo sendo o obstáculo para a ascese espiritual.

5.40 viajantes estrangeiros,

Hospes hostis, segundo a máxima latina. Ou seja, o hóspede é sempre um estranho, um estrangeiro.

Numa visão retrospectiva do texto, até aqui, seria oportuno rever-se, quer a viagem iniciática (4.39), quer a relação estranho/estrangeiro desenvolvida noutro versículo de Jó (cf. 2.13).

5.41 não havia que temer, não havia perigo.

Non timeo, outro tema apocalíptico interpretado pelo sofredor:

(Jó,XXVIII,28) O temor de Deus, eis a sabedoria.
Fugir do mal, eis a inteligência.

O Deus Amante foi um grande signo ético-estético para Alighieri. Naquele crucial 2º Cerco do Purgatório, Dante o conhece e sebendo-o deixa de temê-lo. A partir daí, clama:
(Purg.,XIII,I22) gridando a Dio: "Omai più non ti temo!"

O sorriso tranquilizador da velha deve-se ao fato do personagem roseano ter temido, antes, um desvio da norma do destino(cf.4.4).

5.42 Era o soroche, apenas,o mal-das-alturas.

O mal-de-montanha não propiciaria a JGR este inesperado jogo de oxímoros simbólicos: "mal" versùs "alturas"... A idéia fixa roseana eleva-se na ascese do "símbolo máximo: o ponto".

De maneira similar, a outra palavra da região andina que se emprega, também, para esse malestar, o apunamiento (de Puno, uma das localidades mais altas da Cordilheira),não funcionaria para Rosa sublinhar a força telúrica daquela "irradiação de mal"..., (4.I6). Segundo Joan Corominas (Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana),o soroche possui uma profunda raíz mineral. O termo designou, antes, certos minérios como o enxofre. Ao passar do tempo,ele veio identificar a angústia produzida pela rarefação do ar, nas grandes alturas andinas. Esse suruchi foi atribuído pelos índios quéchuas à presença destes minerais.Assim, o texto emerge do "sono rancoroso dos minérios" (4.20).

5.43 Chamaria o médico.

Este proto-médico, clandestino e estrangeiro, é um arquétipo que Rosa desenvolve a seguir (cf.6.5-7).

5.44 E eu, reduzido a um desamparo de menino indefeso

Na epístola paulina aos Efésios pode-se ler:
(Ef.,IV,I4) Assim já não seremos crianças atiradas de um para outro lado, e como joguetes de todo o vento de doutrina, ao capricho da malignidade dos homens e de seus artifícios enganadores.

Simbolicamente falando, o mal-das-alturas pode transformar-se, aqui, naquele amor angélico que gira pelas "altas alegrias" do Paradiso dantiano, respirando ainda do ventre divino que foi o albergue do nosso desejo. Um amor quase infantil que, na procura da mãe, tende os braços:
(Par.,XXIII,I2I-2) E come fantolin che 'nver'la mamma
tende le braccia (...)

§

6

6.1 -meu quarto era no quinto andar- perguntei:

O 5º andar, neste caso, seria um exemplo roseano de descaracterização denotativa da palavra, visando-se um efeito poético, ambíguo e polissêmico. A seqüência 4º/5º esvazia o conteúdo significativo estrito do quarto como simples "habitação".

6.2 - "Será, se eu me mudar para o andar térreo, que melhoro?"

Uma situação lamentável:

(Jó,VII,9) A nuvem se dissipa e passa; assim quem desce ao Scheol não subirá de novo.

Do ponto de vista platônico, os andares podem ser entendidos como plataformas, patamares ou degraus punitivos. Quando Victor Goldschmidt estuda A Alma e o Universo na "Religião de Platão" (op.cit.,p.96) refere esse detalhe:

"Há outros lugares que convêm à alma. A expiação das almas culpadas situa-se nas profundezas da terra; os preços da virtude são recebidos no céu (Rep.,X,614 et seq.). E como há graus de maldade, os lugares de castigo se distribuem por andares desde a superfície da terra até as regiões subterrâneas de Hades (Leis,X,904 c-e). O Fédão descreve com abundância de detalhes, essas moradas infernais (Féd.,114 d; Górg.,523 a)." Grifo meu.

Interessa destacar, porém, a inversão significativa desta sentença. Aqui, e de maneira implícita, JGR contrapõe ao soroche (5.42) ou mal-das-alturas este bem-das-alturas que, dialeticamente, o põe em dúvida.

6.3 Ela riu, comigo, tomou-me a mão.

A estranha figura da "velha" é algo "secreto", senão oculto. Seu sorriso de auxiliar cumplicidade vem segurar firmemente um sinal ou destino (4.4). Ou seja, "a mão interior que nos movimenta"(4.7).

6.4 Essa mulher sabia rir com outrem, ela podia ajudar-me a morrer.

No simbolismo apocalíptico, a "mulher" é a Igreja Cristã. Esta mulher, com o riso extático, saberia vencer a alteridade, aquela machadiana otredad, quer no amor, quer na divindade. A partir de agora o tema do Outro deslancha, depois de ter-se bosquejado já sob a forma d' "o homem com a semelhança de cadáver"(cf. 5.25). Módulo estrutural que percorrerá o texto inteiro nas variantes de semelhança/ aspecto (raça)/ ar/ fluidos/ presença/ frio/ alguma-coisa/ um cadáver...

O próprio João Guimarães Rosa, na época em que esboçava já uma das suas primeiras "poéticas" (São Marcos, S,238-9), mergulha nessa problemática bidimensional, tendo em vista alguns elementos que, junto com a técnica do palimpsesto, virão se sobrepor tentando, assim,"definir" o críptico esquema dos seus propósitos escriturais:

"Sombra, alma, o duplo, o outro, o tu, equivalem ao Ká dos egípcios, ao Doppelgaenger das tradições populares alemãs. O bidimensional por meio de ensinar-lhe estes nomes: intimismo, paralaxe, palimpsesto, sinclinal, palingenesia, prosopopese, amnemosínia, sub-liminal".

Benedito Nunes, quando estuda "O Amor na Obra de Guimarães Rosa"(Ed. Perspectiva, São Paulo, 1976; pp.152-3), permite-nos uma excepcional visão de amplo especto para atingir os "páramos da inteligência" roseana. Ali, ele coloca o problema:

"Espelha-se na Alquimia, em meio a uma plétora de símbolos, a súmula do pensamento antigo sobre a condição dúplice da alma contraposta à unidade do ser. A alma, dizia Aristóteles, é de certa maneira tudo. Mas já Plotino a considera como hipótese mediadora que se eleva aos páramos da inteligência e da multiplicidade da matéria sensível, contendo um reflexo,ainda que esmaecido, daquela Unidade primeira onde teve origem e para onde o homem anseia retornar, captando-a nesta vida por meio da contemplação extática. Una também em sua essência,transcendente e impessoal,ligada ao corpo pela mesma necessidade interna que forçou a Unidade a irradiar-se em emanações escalonadas que constituem o Todo universal, -ela busca incessantemente restaurar a sua integridade, recuperar a perfeição originária. Essa vontade de restituição manifesta-se no élan amoroso e na ascese mística, duas vias de retorno que se equivalem, pois o homem tenta vencer, por meio delas, a alteridade, identificando-se com outrem no amor ou com a divindade,na culminância do êxtase".

Como personagem de mediação que é, a "velha" relaciona-se, ora com a bondade, ora com a ruindade de outra(s) pessoa(s).Outrem insinua a figura do Outro, uma constante nesse jogo de contrapontos tão bem desenvolvido por Riobaldo (GSV,33):

"Ou que Deus -quando o projeto que ele começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximo de Deus é em figura do Outro?

6.5 Chamou o médico, um doutor que ela dizia ser o melhor -clandestino e estrangeiro.

"Toda a vida gostei demais de estrangeiro"(GSV,90),disse Riobaldo, sem dúvida transmitindo uma secreta obsessão roseana,já interpretada (cf. 2.13).

Por outra parte,"clândestino" via clã-destino (3.1) retoma o tema da "mão" (vide supra). E, com o mesmo cuidado que JGR trabalhara essas palavras-chaves, tem-se de proceder, igual modo, para se estabelecer uma relação gestáltica o melhor/melhoro. Aquela "vivência grafêmica das palavras" roseanas está em jogo, e pode passar desapercebida.

O "médico", dentro da simbologia roseana, precisa ser o conhecedor daquela "imperceptível medicina" paradisíaca que lhe foi dada a Dante (Par.,XX,139-41)"pela imagem divina que esclareceu a sua curta vista".

Ou, enxergado doutro extremo conceitual, poderia se dizer com Descartes (Cogitationes Privatae):
"Eu chamo vícios às doenças da alma, que são tão fáceis de se conhecer como às do corpo, já que, amiúde, nós fazemos a experiência de uma perfeita saúde do corpo, mas nunca do espírito".
O alívio no qual aponta a situação do texto, não dependeria tanto de degraus de perfeição ou andares, quanto de se exercitar, até à exaustão, a consciência visando, através da dúvida metódica, escapulir de certezas comuns.

6.6 Moço ainda, e triste, êle carregava longos sofrimentos.

Aqui, Rosa volta a repetir as qualidades de "eleito" para a viagem iniciática: Moço/ triste/ sofredor... estrangeiro. Sujeito preso à melancolia. Atributos similares interpretados(cf.2.I2-3). por ocasião da introdução, em PÁRAMO, do protagonista. Daí resultará essa grande identidade que haverá entre ambos, "paciente" e "médico".

6.7 Era um médico judeu, muito louro, tivera de deixar sua terra

Mais um ponto em comum entre eles: o desterro. No Novo Testamento, falando sobre a opinião que os Judeus tinham acerca de Jesus, João Evangelista disse:
(João,VII,35) Os judeus perguntavam entre si: "Para onde irá ele, que não o possamos achar? Porventura irá para o meio dos judeus dispersos entre os gregos, para se tornar doutor dos estrangeiros?

No sentido bíblico, os Judeus professavam um profundo desprezo pelos estrangeiros ou gentios, que reputavam indignos de receber a Revelação messiânica.

E, aproveitando a sua incidência neste trecho do texto, o caso de vocábulos sem lastro simbólico ostensivo, permite dizer, agora, algo ainda não exposto. Pela sua função meramente enfática, ou, de seguir o cariz hispânico do texto,no seu caráter descritivo aparentemente costumbrista, seria preciso entender que termos como "loiro" vêm acentuar a tônica de pseudo-narrativa. Nas línguas de estrutura ideográmica, esses vocábulos são conhecidos como "palavras vazias".

6.8 tinha mulher e filhos pequenos, mal viviam, quase na ínfima miséria.

Mal viviam: a instrução pelo sofrimento advinda do salmo Miserere (2.8), desdobrado poeticamente pelo Autor nesse novo tom de "quase na ínfima miséria".

Aquela célebre quadra do Marquês de Santillana lembra os"longos sofrimentos" desta família universal; aqui, vista por Dante:
(Inf.,V,I2I-3) (...)"Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria"(...)

6.9 - "Aqui, pelo menos, a gente come, a gente espera, em todo caso. Não é como nos Llanos..."

O Aqui não é como Lá, o al di là ou além (3.33)inframundano. Apposição, via hispanismo, parece endereçar-se ao llano ou planura onde se localiza,encravada,Comala. As páginas iniciais de Pedro Páramo (op.cit.,p.9) insistem em definir a topologia perdendo-se ao longe (lejanía), no além (más allá) que se desfaz: "La llanura parecía una laguna transparente, y deshecha en vapo

res por donde se translucía un horizonte gris. Y más allá una línea de montanhas, y todavía más allá, la más remota lejanía".

Aqui não é como Lá, segundo Rosa exprime na página seguinte de PÁRAMO onde haverá, ao menos "um fim de redempçao, uma esperança de Purgatório"(7.33).

6.I0 Nos primeiros tempos, fôra tentar a vida num lugarejo perdido nas tórridas planuras, em penível desconforto,

A fórmula quase bíblica, "nos primeiros tempos", reproduz o conhecido illo tempore dos versículos. Além disso, Rosa inoculou, neste módulo, a leve pista do galicismo pénible. Trata-se duma palavra fundamental que arremata a Primeira Meditação cartesiana (Iª Med.,op.cit.,p.79) e condensa "esse propósito penoso e árduo" (ce dessein est pénible et laboriex),na procura dalguma luz para o conhecimento da verdade. Detalhe intertextual mencionado quando se interpretaram os "caminhos árduos e certos"(4.7).

Ponível, aparece noutro trecho de Plotino (Enn.,IV,8,I;p.2I6), sublinhado por JGR e muito empregado como fonte. Para explicar a "Descida da Alma no Corpo", o filósofo vê-se escapando dele e sentindo-se como um mero estranho/estrangeiro de si próprio. Na verdade, quando Plotino diz: "il est pénible de recommencer le même effort" (versão de Émile Bréhier), Plotino está reformulando um pensamento pré-socrático (Empédocles, frag.II5), o qual lhe permite equacionar melhor o "Exílio dos Deuses", uma desconfortável fuga (phygàs theóthen) na procura da unidade de lugar:

> (...) dez mil estações eles longe dos abençoados erram, nascendo pelo tempo em toda especie de formas mortais; que penosos caminhos de vida permutam entre si (...)

6.II quase que só de mandioca e bananas se alimentavam.

Isto que aparenta citar dois alimentos básicos dos trópicos na América Meridional teria, no entanto, uma outra função textual. Ao menos, o segundo deles.

No livro de Platão que JGR achava "mais belo" (Phèdre,op.cit.,p. 195), Sócrates encontra-se com Fedro, saindo da casa de Lysias, radiante pelo discurso que este orador compôs sobre o Amor. Sócrates convida-o a debatê-lo e os 2 amigos vão se relaxar, fazendo sua leitura, "à sombra duma bananeira na beira do Ílisos". (Grifo de JGR,acompanhado de duas XX à margem).

6.I2 Lá, choravam.

Lagrimar é um verbo de cunho dantiano que percorre o Purgatório e seus sete andares ou terraços. No começo de cada ascenso, nos vários patamares que representam formas de disciplina, apresenta-se sempre um Anjo amigável. Face ao orgulho, no primeiro exemplo de humildade sob a alegoria da Anunciação, Dante vê (Purg.,X,34-5) L'angel che venne in terra col decreto
de la molt'anni lagrimata pace.

Uma paz que, mesmo chorada pela"ínfima miséria", viria abrir o céu depois de longas proibições e lutas, uma vez que...

6.I3 Longe, em sua pátria era a guerra. Homens loiros como êle, se destruíam, de grande, frio modo, se matavam.

Mais uma vez, Rosa emprega,na montagem, frases que devolvem a admissibilidade dos fatos. Pense-se,aqui, em aceitar um possível encontro do Autor, na Colômbia dos anos 42-44, durante a Segunda

Grande Guerra, com um médico judeu fugido dos "frios modos" arianos, loiros como ele. Escapulido, também, desse longe de frio insofrível, de cidades velhas, de destruição prévia... Valores todos estes que apontam no sentido duma simbologia infernal.

6.14 Ali, nos Llanos, índios de escuros olhos olhavam-no,

Caminhar, per lo pian, no nível chão do terraço purgatorial é difícil. Contudo, a escalada de li scaglion santi facilita-se enquanto incentivo ascensional (Purg.,XII,115-7). Longe da sua terra, no Monte do Purgatório, Dante vê aproximar-se dele,"venendo e trapassando", uma multidão de ânimas tácitas e devotas, soturnos transeuntes que enxergam-no enigmaticamente:

(Purg.,XXIII,22) Ne li occhi era ciascuna oscura e cava.

Cada uma delas, nos olhos, tinha o olhar escuro e oco...

6.15 tão longamente, tão afundadamente, tão misteriosamente

JGR reaproveita o advérbio tão para encadear, em função poética, uma série de emblemas: longo/ fundo/ mistério. Já o fizera,antes (3.9),ao ligar longe/ só/ alto.

A misteriosa fundura deste olhar grupal advém, sem dúvida,dessa cava mirada daquelos penitentes seres multitudinários.

6.16 -era como se o próprio sofrimento pudesse olhar-nos.

Nos dias do perdão, os peregrinos chegam em multidão para a Indulgência, enquanto pedintes coletam nos portões purgatoriais. Naquele terraço que cinge fortemente a culpa da Inveja (invideo tibi= não-te-vejo), o 2º Cerco, Alighieri fica absorto perante aqueles "aos quais falta sustentação" e pedem suas necessidades "quando um afunda a cabeça sobre o outro". Esse sofrido desespero dos que não vêem encontra-se purgando "com os olhos costurados a fio". Um grave sofrimento ordenhou-lhes o olhar; humildemente trajados (vil ciliccio) estes sofredores suportam-se alternadamente nas costas (la spalla),doendo-se à amarga borda(la ripa):

(Purg.,XIII,57-60)

per li occhi fui di grave dolor munto.
Di vil ciliccio mi parean coperti,
e l'un sofferia l'altro con la spalla,
e tutti da la ripa eran sofferti.

Como viu-se antes (5.37), nesse mesmo "andar" purgatorial,Dante apavora-se com o tormento de um grave peso que lhe oprime o peito.

6.17 Ao sair, apertamo-nos as mãos.

O conservere manus de Lucano (Phars.,IV,609).

Na saída do Inferno dantesco há uma emotiva despedida de Virgílio e os Gigantes. Estes, apressadamente,lhe tendem a mão, mas apertando tanto que até o próprio Hércules se ressentiria:

(Inf.,XXXI,130-2)

Così disse'l maestro: e quelli in frotta
le man distese, e prese'l duca mio
ond'Ercule sentì già grande stretta.

6.18 Era uma maneira viril de chorarmos, um e outro.

No 6º Livro da Eneida (Aen.,VI,684-88), Virgílio descreve, em termos semelhantes, o encontro de Enéias com a sombra do seu pai, Anquise, nos Campos Elíseos:

alacris palmas utrasque tetendit
effusaeque genis lacrimae et vox excidit ore:

(avidamente estreitou ambas as mãos, enquanto lágrimas correram dos olhos e um grito saiu da boca:)

Aquele Livro tão "particular" que Dante sabia de cor, em trechos paradigmáticos como este, foi fonte inesgotável que o poeta florentino soube recriar na Commedia. Este, por exemplo, não só é mencionado, mas, também, refeito para se encaixar noutro momento de efusividade. Naquele instante onde mestre e discípulo, finalmente, abandonam o Inferno. Ali, Dante se despede emotivamente do nobre genovês Branca d'Oria (cuja alma deixou o diabo no corpo), que matou o sogro. E, segundo o florentino, "a cortesia foi ser viril com ele":

(Inf.,XXXIII,148-50) Ma distendi oggimai in qua la mano;
aprimi li occhi". E io non gliel'apersi;
e cortesia fu lui esser villano.

6.19 Não, eu não tinha nada grave, apenas o meu organismo necessitava de um período, mais ou menos longo, de adaptação à grande altitude.

Nada grave... A não ser "gravíssimas saudades"(5.16): il grave carco, um peso imenso.

Com o conhecimento médico que a sua formação lhe propiciava, o Autor misciqena, aqui, tanto as necessidades reais provocadas pelos sintomas do soroche, nessas altitudes andinas, quanto as necessidades ascensionais duma viagem iniciática que começa sua "adaptação à grande altitude". A experiência pessoal roseana, quer na Medicina quer nos Textos, confunde-se na sua própria riqueza expressiva e se compenetra nos termos, estrategicamente projetados, da polissemia.

Liberto do grave peso que na baixa planura purgatorial atrapalhava sua marcha, à medida que vai galgando o "topo santo", Dante começa a se adaptar à altitude. Dessa forma, o poeta comunica ao seu Mestre que algo de "grave" dele desprendeu-se:

(Purg.,XII,118-20) Ond'io: "Maestro, dì, qual cosa greve
levata s'è da me, che nulla quasi
per me fatica, andando, si ricreve?".

O organismo tem que aceitar a fadiga, se o iniciado andarilho quiser remover o orgulho que é o alicerce de todo mal, como coloca Dante, com base no pensamento tomista.

6.20 Nenhuma outra coisa estava em meu poder fazer.

De uso múltiplo para o encaminhamento da dúvida metódica, esta forma verbal acontece em vários momentos das Meditações Metafísicas. JGR copia, aqui, o modelo sintático cartesiano desta sentença francesa do século XVII. Por exemplo (6ª Med.,op.cit.,p.130), quando Descartes refere-se ao fato empírico que se apresenta no pensamento sem prévio aviso ou autorização: "de forma que, não estava em meu poder deixar de senti-lo (et il n'etoit nullement en mon pouvoir de ne le pas sentir) quando o objeto achava-se ali presente".

6.21 E êsse ia ser um tempo de deperecimento e consumpção, de marasmo.

"Sem o poder de um pensamento de fé"(5.32), o personagem roseano debate-se entre outra vida e uma segunda morte. A cena inicial de toda esta experiência espiritual que percorre PÁRAMO, apresenta-

-se como "obscuro finar-se, continuando"(I.9), o qual define, dentre outras coisas, a estação crucial.

No final da primeira cogitação do Cartesium, o filósofo tira suas conclusões sobre aquele "certo gênio ruim" que só engana. E, ciente do método que lhe garante a obtenção de verdades, diz: "ficarei obstinadamente ligado a esse pensamento; e se, pelo seu intermédio, não está em meu poder fazer o conhecimento de qualquer verdade (il n'est pas en mon pouvoir de parvenir à la connoissance d'aucune verité), ao menos está, no meu potencial, suspender o meu juízo". Como já se viu, tal propósito que procura afastar, a todo custo, falsidades e enganos, é "penível e árduo", afirma Descartes, "e um certo marasmo (paresse) me arrasta insensivelmente no embalo da minha vida corriqueira". (Iª Med.,op.cit.,p.79).

6.22 Teria de viver em têrmos monótonos, totalidade de desgraça.

"Crises de ânsia", segundo as denomina Rosa no final do texto. Nelas, haverá um certo automatismo, involuntário e portanto inconsciente, onde a desgraça do "choro" será acolhida como se fosse um "mecanismo compensador"(I7.49-50), o qual, simplesmente, visa restituir a Graça divina.

6.23 Meus maiores inimigos, então, iriam ser a dispnéia e a insônia.

"O mal maior" é a antiga-adversidade demoníaca que deve ser vencida (5.27), de qualquer jeito. Daí, a escolha roseana destes elementos potenciais.

Por um lado, a dispnéia. Uma certa dificuldade respiratória que, em termos meramente espirituais, incide numa vida de iluminação e tem em mira a inteligência noética-divina. Num velho livro da biblioteca roseana (Primeira Série de Instruções, Círculo Esotérico da Comunhão do Pensamento, São Paulo,I9I7;p.2II) encontra-se o seguinte trecho riscado por JGR:
"tiraes cada respiração da vossa existência de uma 'substância' universal na qual fluctuaes. Essa substância é invisível aos vossos olhos physicos, mas em realidade é a única luz, vida, inteligência".

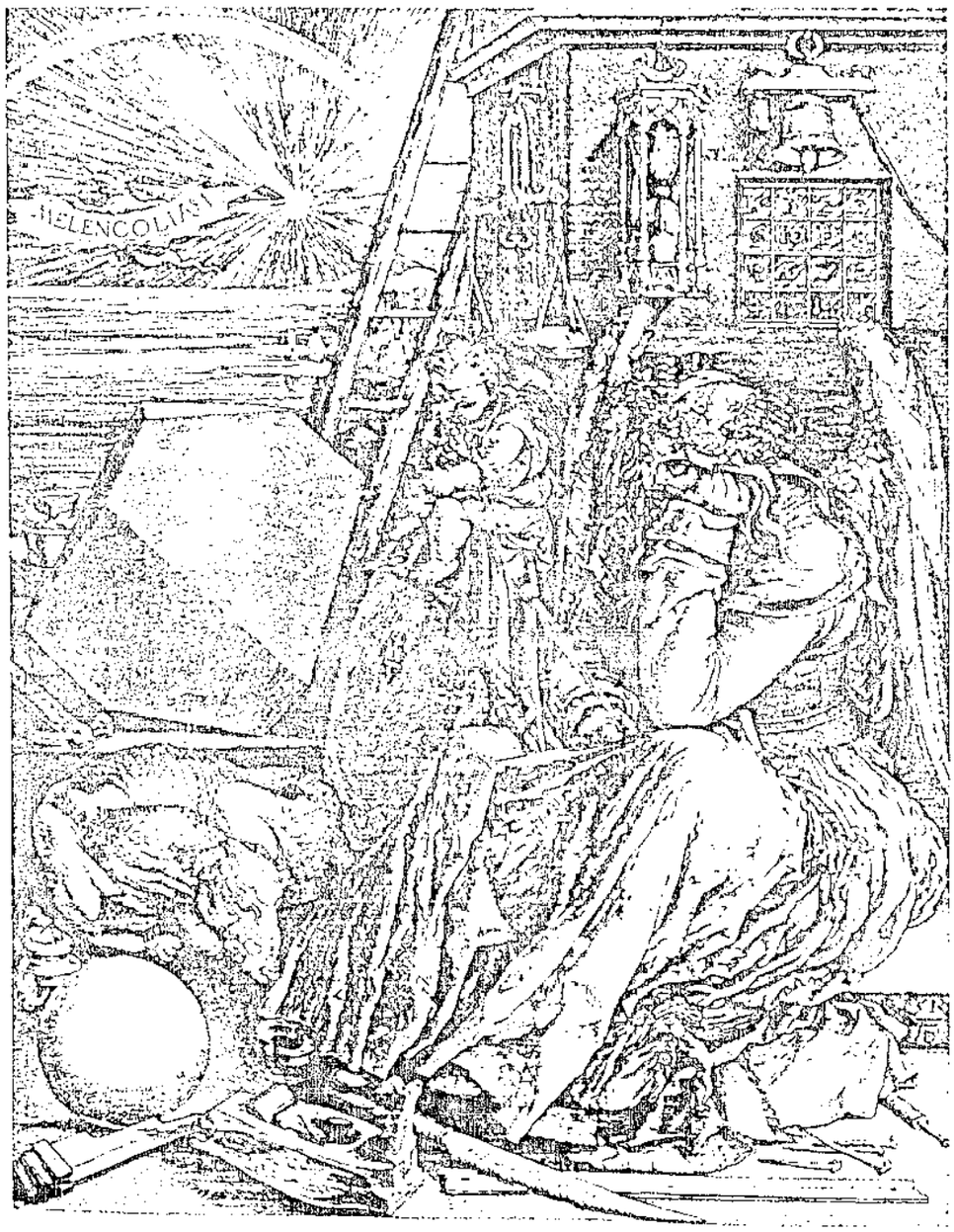
Por outro lado, haveria a insônia. Uma torturante eternidade ou "totalidade de desgraça" que Borges tão bem equacionara ao escrever sobre La Duración del Infierno ("Discusión",op.cit.,p.99):
"Para a preparação do Inferno, os grosseirissimos ingredientes de fogo e escuridão bastam. Porém, o atributo de eternidade é o medonho. O de continuidade -fato de que a divina perseguição carece de intervalos, aquilo de que no inferno não há sono- é pior ainda, embora pareça de imaginação impossível. A eternidade da pena é o que se encontra em disputa".

6.24 Sob a melancolia

Eis a imagem abrangente sob a qual desenvolve-se PÁRAMO.

A figura proeminente com a qual Walter Benjamin alicerça suas intuições e fundamentos sobre O Drama Barroco, redefinindo para nossa época a "alegoria" incrustada nos "cacos da história", é o quadro de Albrecht Dürer, "MELANCHOLIE I".

Segundo o filósofo marxista e cabalista alemão, uma história humana que ainda não se realizou como História, mui melancolicamente, pode ser vislumbrada como reflexo da distância entre o que é e o que poderia ser. Em PÁRAMO, JGR assume a perspectiva: "Só êste é o grande suplício: ainda não ser"(I4.36).



Albrecht Dürer: Melancholie. Kupferstich

6.25 -uma águia negra, enorme pássaro.

Nos momentos cruciais, o texto roseano desenvolve-se sob o intenso negro, a cor da melancolia. Essa tristeza vaga, profunda, sossegada e permanente que os gregos acreditaram ser produto da "bílis negra"(mélas + kholée= melankholía).

Na ruptura do Sétimo Selo,
(Ezq.XVII,3) A grande águia de grandes asas,
de larga envergadura (...)
é a que anuncia a Revelação.

Como era de se esperar, não é possível tomar estas"descrições" roseanas ao pé da letra e interpretá-las como se fossem realidades sucessivas. Em seu conjunto, tais descrições, reunidas aqui e nos dois próximos ítens, exprimem os efeitos da vingança divina sobre aquele ornamento da vida humana conhecido como Natureza. Quando o 4º Anjo toca a trombeta, parte dos astros obscurecedores é atingida, perdendo-se, junto com a noite, um terço do claror total. Nesse intenso negror, São João diz:
(Apoc.,VIII,13) (A esta altura do minha visão) Vi e ouvi
uma águia, que voava pelo meio dos céus,
clamando em alta voz (...)

E, para esclarecer mais ainda estas profundas obscuridades roseanas, será preciso "lembrar", como diz o Menino protagonista de Nenhum Nenhuma (PE,52), quando faz-se a pergunta, mergulhado em tão melancólica incerteza: "Em redor da torre do castelo, não deviam de revoar as negras águias?".

6.26 Digo, sua sombra;

A águia, essa emblemática ave que seguiu Enéias de leste a oeste (de Tróia a Itália), tendo morado no Lácio até o Século IV, foi levada no sentido oposto por Constantino, de Roma a Bizâncio (fato que contrariava o sentido da mecânica celeste).

Essa águia, "l'aquila che Constantino volse contr'al corso del ciel", é um pássaro enorme, pois seria "l'uccel di Dio" que governou o mundo de mão em mão:
(Salmo XVI,8-9) "Escondei-me, à sombra de vossas asas,
Dos ímpios que me perseguem".

Recriando o modelo salmódico, Dante reelabora intertextualmente essa imagem no início da sua Revelação, colocando-se sob a sombra protetora de uma sagração de penas e asas:
(Par.,VI,7) e sotto l'ombra de le sacre penne.

6.27 de que?

Segundo o pensamento neo-platônico, "não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, isto é, o homem exterior", a causa que pode nos jogar sob a melancolia. Ou seja, se traduzirmos em termos bíblicos, sob o nec timeo deii:
(Eccles.,VIII,13) e não haverá felicidade para o ímpio que,
como a sombra, não prolongará sua vida,
porque ele não tem temor de Deus.

Pelo que Rosa pergunta, o negrume da sua sombra encontra-se, pois, sob as asas eclesiásticas. Ou, como disse Dante, em
(Par.,VI, 95) la Santa Chiesa, sotto le sue ali.

6.28 Como se a minha alma devesse mudar de faces,

Deixemos, aqui, que o próprio Autor explique o módulo, numa leitura diacrônica desta, nas diversas versões de livro a livro. A começar pela falta de certos estados que sofreu Riobaldo: "A puridade eu sentia assim: feito se estivesse pego numa ignorância -mas que não era de falta de estudo ou inteligência, mas uma minha falta de certos estados. O que são bobéias: limpei goela, mudei de cara."(...)"O monho, o mudar de caras... Ele era o demo, de mim diante... O demo!..."(GSV, 344 e 387).

Como já se interpretou, no simbolismo apocalíptico a "mulher" representa la Santa Chiesa da Cristandade. Veja-se, nestes trechos, como a "mudança" anímica dá-se sob a sombra das suas asas: ":ou o que ele percebe à sua frente é a essência vivaz da mulher, sua sombra-da-alma"(A benfazeja, PE, 129). Nesse mesmo livro, JGR especula sobre o bidimensional; e diz: "Outros, aliás, identificavam a alma com a sombra do corpo; o não lhe terá escapado a polarização: luz-treva" (O Espelho, PE, 73).

6.29 como se meu espírito fosse um pobre ser crustáceo.

"Com a lucidez de um relógio que se prepara para bater", Guimarães Rosa escreve sobre a angústia existencial do seu signo zodiacal(A Simples e Exata Estória do Burrinho do Comandante, EE, 23): "E, para cúmulos acumulados, como por via geral sucede, era o recomeço da dúvida. Da angústia, como dito é -um caranguejo em âncora, o caranguejo com ponteiros".

CANCER ("Le Zodiaque", Ed. du Seuil, Paris, 1957) é um dos livros do acervo roseano IEB/USP. O Autor, nascido em Cordisburgo, MG, em 27 de junho de 1908, pertence, pois, ao signo do crustáceo. E, seguindo algumas anotações do escritor mineiro no exemplar, podem destacar-se traços marcantes desse "pobre ser" que sonha sua vida toda. Segundo Porfírio (o biógrafo e discípulo de Plotino, op. cit., p. II), "através de Cancer é que as almas descem do céu à terra para se unirem aos corpos". Assim, quando JGR escreve: "Podia ser um caranguejo ou um coração (...) O caranguejo a encalacrar-se, tão intelectualmente construído", talvez não esteja senão levantando o seu próprio mapa astral. Seu horóscopo diz: "Nos seus extremos, o Signo pode indicar, ora uma fuga nos prazeres do inconsciente para se escapulir às realidades conscientes, ora, ao contrário, um combate heróico frente às influências instintivas"(op.cit.p.24). Sem dúvida, excelente imagem do paradoxal processo de composição roseana.

Unamuno ("Del Sentimiento...", op.cit.p.131) procura um Deus universal em oposição àquele do rígido monoteísmo metafísico, identificado pela individualidade ou continente. Do outro lado está a sua compreensão ou conteúdo. Portanto, "sendo como um crustáceo espiritual, é possível destacar-se como indivíduo, embora se seja muito pobre de conteúdo diferencial".

E mais um criptograma com o qual João Guimarães Rosa se inscreve: uma das chancelas que o Autor intercala com corujas no fim dos textos de Tutaméia, cuja ordem alfabética é interrompida no J para a intromissão personalizada do escritor (João Porém/Grande Gedeão/Reminisção):



6.30 Os remédios que me deram eram apenas para o corpo.

Um dos sete pecados capitais, a soberba, é exemplificado por J GR n'Os Chapéus Transeuntes (FE,34-65). O texto propala "exata falta de sujeição a Deus" sob o refrão da Quarta-Feira de Cinzas: Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris... Num trecho do original, substraído da versão definitiva, o Autor estabelece a relação entre a existência de Deus e os remédios espirituais:

" -Que venham já, já, os médicos! Mais médicos... Mandem saber se não há outros remédios mais modernos... Deus haver!..." (Estudos IEB/USP, Pasta 9/OR-5)

O que traduzido em termos cartesianos equivale a dizer: "Qual é a minha doença? A melancolia. Onde ela tem a sua morada? Na imaginação, e ela se alimenta de possibilidades".

De fato, o personagem roseano de PÁRAMO estaria (como aquele tio Nestórionestor dos Chapéus), singelamente, apelando a "um remédio geral contra as paixões", parágrafo final das Passions de l'âme de Descartes: "O remédio mais geral e mais à mão para se praticar contra todos os excessos das paixões é (o seguinte): quando se sente que o sangue se emociona, deve-se estar preparado para lembrar, só, que tudo o que se apresenta à imaginação tende a enganar a alma (...)"(Traité des Passions, art.,2II).

A polarização cartesiana entre maladies de l'âme e maladies du corps é fundamental para se compreender a dúvida metódica (6.5). O nosso protagonista não quer, pois, ver-se encadeado no monótono ritmo automático da res extensa, daquela maquinaria corporal que bem pode levá-lo "de engano a engano"(3.42). É quando o corpo humano se converte em fascinatio nugacitatis, em nocivo fascínio vivendo a guerra intestina do homem dividido entre a razão e as paixões.

6.3I E, mais, eu deveria obrigar-me, cada manhã, a caminhar a pé,

"Cada manhã", ou seja, cada nova meditação obriga a nos movimentar pela essência do método: a dúvida. Aqui, o protagonista roseano lembra os sofrimentos de Augusto Matraga, sua hora e sua vez, que não eram só os do corpo, mas, sobretudo, os da alma. Uma mínima amostra do Inferno que Deus lhe deu para que se dedicasse à sua salvação. Uma obrigação espiritual.

6.32 pelo menos uma hora,

Basta um momento para nos arrasar.

Isto é, quoniam una hora desolata est...

6.33 êsse era o exercício de que carecia, o prêço para poder respirar um pouco melhor.

Não poder respirar, esse é o tormento reservado aos maus cristãos; algo do antegosto do próprio inferno: "O sol e o ar obscurecem-se com a fumaça do abismo". Eis o esforço respiratório que se assinala apocalipticamente, quando a Sexta Trombeta anuncia a 2ª Desgraça: a cavalaria infernal, na presença da qual é preciso preparo:

(Apoc., IX, I5) Então foram soltos os quatro anjos que se conservavam preparados para a hora, o mês e o ano da matança da terceira parte dos homens. (Grifo meu).

6.34 Disseram-me, ainda, e logo o comprovei, que, nessas caminhadas, por vezes sobrevir-me-ia automático choro, ao qual não devia resistir, mas antes ativar-me a satisfazê-lo: era uma solução compensadora, mecanismo de escape. Um pranto imposto.

Os "têrmos monótonos", a "totalidade de desgraça" (6.22) que serão amplamente desenvolvidos por JGR sob o tema reincidente do mecanismo compensador, do choro automático (cf.I7.48).

Médico formado, Rosa pôde discriminar com detalhe o conjunto de fenômenos advindos da rarefação do ar na Cordilheira, aquelas perturbações mórbidas provocadas pelo soroche. Contudo,não seria demais se intentarmos esta outra aproximação intertextual,no Evangelho de Mateus:

(Mt.,XIII,42) (...) os filhos do reino serão lançados nas trevas exteriores, onde haverá choro e ranger de dentes.

6.35 Sempre se deve entender que, com tanto, os dias se passaram.

Os dias, isto é, cartesianamente falando, "as meditações" onde se passa a dúvida metódica.

6.36 E nunca mais iria eu poder sair dali?

Está-se na "hora de sair" (4.25) do inferno subjectivo...

Sair é um verbo mais dantesco do que dantiano. O poeta o emprega "quando o humano espírito se purga", desejando rever, a qualquer preço, o firmamento inteiro. É a ação que fecha o Hades,

(Inf.,XXXIV,I36-39) salimmo sù (...)
E quindi uscimmo a riveder le stelle.

e também a que clausura a experiência purificadora no Monte:

(Purg.,XXXIII,I45) puro e disposto a salire a le stelle.,

6.37 Dessentia-me.

Prefixo em in ou des -em função criadora de antônimo, como diria Paulo Rónai.

Insensivelmente é um motivo temático reincidente da dúvida metódica. Veja-se esta ocorrência (2ª Med.,op.cit.,p.80):
"Sou eu, por acaso, tão dependente do corpo e dos sentidos que, sem eles, não possa ser? Já estou persuadido de que não há nada no mundo; nem céus, nem terra, nem espíritos, nem corpos; acaso não estarei convencido, também, de que eu não sou?"

6.38 Sentia-me incorpóreo, sem pêso nem sexo;

Um dos capítulos do pensamento neo-platônico,que Plotino dedica à alma,é o"Da Impassibilidade dos Incorporais" (Perì Tẽes Apátheias Tóon Asoomatóon/ Enn.,III,6). Tal "apatia assomática", é tratada de maneira mais objetiva, para os efeitos deste ítem, noutros textos como o da Imortalidade; onde Plotino acredita que a alma participa duma sinqênese das naturezas divina e eterna, "o que viria provar a nossa demonstração, de ela não ser um corpo. É a partir disso que 'ela não tem forma nem cor, e ela não pode ser tocada'."(Enn.,IV,7,I0;p.206).

Émile Bréhier anota, na sua versão francesa das Enéadas, que o raciocínio neo-platônico parece interrompido. Com efeito, do incorpóreo, Plotino deduz que a alma não tem nenhuma das características do corpo; porém, ele deixa ao leitor a conclusão de como deduzir da incorporeidade a eternidade. Dado que só vem à luz no escrito Sobre a Essência da Alma (Enn.,IV,I).

Sem discutir "o sexo dos anjos", Rosa reincorpora, aqui, aquela imagem "sem pêso" da *despondência* (4.17). É notório, neste momento do texto, como o Autor frisa a importância desse "pêso"ou fardo material que impede o vôo intelectual.

6.39 ultraexistia.

Outro dos atributos anímicos cue René Descartes acredita,racionalmente,lhe pertencer é o pensamento: "Ele não pode ser desligado de mim. Eu sou, eu existo". Enquanto coisa pensante,o ser não pode parar totalmente, sob pena de deixar de ser por completo. Ou seja, a sua condição de entendimento e/ou razão colocam-no *além* de toda e qualquer temporalidade.

Por outra parte, a ênfase de certos vocábulos roseanos,como este, é dada pelo inusitado aumento significativo que propiciam prefixos e sufixos, os quais vêm ampliar potencialmente o conceito. Na *Commedia*, Dante foi versado neste tipo de soluções poéticas. Por exemplo, *sopragridar* (Purg.,XXVI,39); segundo ele, esse grito iria além do berro de Sodoma e Gomorra...

"Residentes del *ultrafirmamento*" -como diria Jorge Guillén- estas trabalhadas distinções impedem esquecer que esse uso enfático e superlativo tem um claro e ilustre precursor na Literatura Contemporânea: James Joyce. Veja-se,nestes dois exemplos do seu *Finnegans Wake*, como o parentesco gestáltico os põe em evidência:
hesitency (FW,599), a existência hesitante da dúvida metódica;
superexuberabundancy (FW,612) -sem comentários...

Linhas antes do trecho unamuniano referido (cf.6.29),Unamuno fala da reciprocidade existencial da ambigüidade ontológica:"Y Dios no existe, sino que más bien *sobreexiste*, y está sustentándo nuestra existencia existiéndonos"("Del sentimiento..."op.cit.,p.130).

6.40 Sentia o absoluto de soledade.

Na sua leitura sobre a *Vida de Don Quijote y Sancho* (op.cit.,p. 22), JGR grifou isto que o célebre reitor de Salamanca escreve: "Estás solo, mucho más solo de lo que te figuras, y aun así no estás sino en camino de la absoluta, de la completa, de la verdadera soledad. La absoluta, la completa, la verdadera soledad consiste en no estar ni aun consigo mismo. Y no estarás de veras completa y absolutamente solo hasta que te despojes de ti mismo, al borde del sepulcro. ¡Santa Soledad!"

Veja-se, agora, como este módulo intertextual unamuniano se dobra ao longo da obra roseana, impregnado, também, pelas "gravíssimas saudades"(5.16), na relação *soledade/saudade*:
A lembrança pode ser, tanto SANTA SAUDADE...
Anjo novo..! (*Evanira*!AP,39);
como também,
"Lá era uma saudade abandonada, um incerto remorso".
(*Às Margens da Alegria*,PE,7)

A ponto de *sentir*, a alma representa o artesão,enquanto o corpo a ferramenta, pensa Plotino quando analisa "As Dificuldades Relativas à Alma" (*Perì Psykhées Aporíoon*,I/*Enn*.,IV,3,26;p.94). A sensação seria, pois, a obra comum da alma e do corpo. O ato da lembrança pertence, exclusivamente, à alma. E Plotino pergunta: "Como seria possível que o corpo testemunhasse as coisas cue não vieram até ele? Como se valeria a alma do corpo para se lembrar de que o corpo não pode em absoluto conhecer? Na verda

de, todas as impressões que passam pelo corpo terminam na alma e outras pertencem à alma solitária (psykhén einaí), sempre e quando a alma tiver uma realidade, uma natureza e uma atividade próprias".

6.41 Todos os que eram meus, que tinham sido em outro tempo, tão recente, algum tanto meus -parentes, amigos, companheiros, conhecidos-

No Fedro, o diálogo platônico mais apreciado por Guimarães Rosa, encontra-se esta citação que remete à lembrança da Beleza divina e, conseqüentemente, ao amor platônico. Quando surge o desejo na alma, esta retoma o fôlego e "respira"... Ou seja,
"Não sente a ferroada nem a dor que a atormentara pela alegre lembrança da Beleza. Nesse instante, ela experimenta a mais suave voluptuosidade. Assim, o amante, que não mais deseja abandonar a Beleza amada, a coloca acima de tudo; mãe, irmãos, companheiros, esquecendo-se de tudo, e, se a fortuna descuidada se perde, ele não se preocupará por isso".(Phèdre XXXII,op. cit.,pp.255-6) Grifo meu. Cf.(6.44).

6.42 haviam ficado alhures,

Da mesma forma que no final desta página de PÁRAMO, onde Rosa fez um jogo aliterativo via "trans", num outro texto o Autor valeu-se do som em "alh..." (Estória nº 3,T,51):
"Mas já não parava assim, em al, alhures, alheio, absorto".

6.43 imensamente em não, em nada,

Agora a variante é em na...

Do ponto de vista da função poética, imensamente é fundamental por nos remeter, de maneira paronomástica e inequívoca, àquele "peso imenso"(5.30) que são as "gravíssimas saudades"(5.16). O conjunto inteiro, no parágrafo, retoma a sólida solidão de todo aquele que se encontra "sem amor, sem amigos"(5.32).

Para se entender melhor o aniquilante esvaziamento da imensidão espiritual,que JGR projeta neste texto, pode-se voltar à experiência da Commedia. Dante e Virgílio, enquanto seguem ascendendo do 2º ao 3º terraço purgatorial, discutem sobre a diferença que há entre os bens temporais e os espirituais. Segundo o Mestre mantuano, há uma negatividade tão grande nas coisas terrenas que, quem as semeia (rificchi) no pensamento, colhe (dispicchi) trevas:
(Purg.,XV,64-6)

Ed elli a me: "Però che tu reficchi
la mente pur le cose terrene,
di vera luce tenebre dispicchi.

Sobre a propriedade terrestre não poderá haver companhia, uma vez que, o que um ganha o outro perde. O que não acontece com os bens divinos (conhecimento e amor) que todos podem possuir juntos.

6.44 imensamente longes, eu os tinha perdidos.

Uma imensa lamentação:
(Jó,XIX,13-4)

Meus irmãos foram para longe de mim,
meus amigos de mim se afastaram.
Meus parentes e meus íntimos desaparece-
(ceram,
os hóspedes de minha casa esqueceram-se
de mim.

A corrutela longes, talvez empregada para efeitos estéticos por Rosa, parece ter sido insinuada por via castelhana (lejos), bastante próxima da forma latina desse advérbio comparativo (mais dispersamente, laxius).
Porém, no contexto da Literatura Brasileira, houve um precursor roseano nestas questiúnculas: Oswald de Andrade. E, precisamente no clima marítimo e de profundo gosto hispânico, quando se conclui o périplo do seu "Serafim Ponte Grande", navegando sobre El Durasno, "Os Antropófagos" (animales! Hijos de puêta!) são situados pelo narrador:

Nos longes, nas nostalgias dos salões (...)

Riobaldo, não poderia ser indiferente a tanta poesia:
"Por estes longes todos eu passei"(...)
"No borrusco, o Hermógenes corria, longes, de nós, sempre". (GSV, 23 e 238).

6.45 E tudo parecia para sempre,

Este paronomástico módulo é já uma prévia do que será o parágrafo que fecha PÁRAMO: a volta à totalidade esvaziante, a idéia do eterno retorno insinuada através das "diversas versões de logos". Cf. (A LIÇÃO, II.3.4; pp.61-3).

Um tema que sugere aquele fragmento heraclitiano recolhido por Diógenes Laercio (IX, I):
"Pois uma só é a (coisa) sábia; possuir o conhecimento que tudo dirige através de tudo".

6.46 trans muito, atrás através.

Entre outros dados de transcendental importância, JGR disse, nas entrelinhas, que "o Livro tem que ser reencontrado, sempre, para que Eu me salve"(A Caça à Lua, AP, 150-1). E nesse propósito, o Autor se vale da preposição TRANS.

A aliteração, agora em tra... (Cf.6.42-3), estaria agindo como um acompanhamento musical cuja "ação" revela a "verdade" de todo fazer poético. Aquela alétheia ou ocultamento em vias de ser descoberto que é, afinal, "um assunto dos silêncios". Neste ítem, exemplifica-se, de maneira paradigmática, o projeto roseano enquanto poeta-tradutor, mesmo não havendo um intertexto visível.

Veja-se, a seguir, outra versão roseana que TRANSforma os elementos até aqui interpretados (Nenhum Nenhuma, PE, 51):
"Ultramuito, porém, houve o que há, por aquela parte, até aonde o luar do meu mais-longe, o que certifico e sei".

§

7

7.1 Sei que era a morte

O tom dominante do texto é retomado por Guimarães Rosa com a palavra de abertura: SEI. Aquele scio apocalíptico, em cuja teoria contemplativa do conhecimento há uma prática concreta: o exercício criativo duma leitura ou "viagem iniciática", incoativa, entre textos onde a "outra morte" está viva.

7.2 -a morte incoativa-

Eis o conceito roseano de Morte "iniciática" ou "espiritual". Uma morte reencarnada, materialmente, em verbos que exprimem o começo de ações como entrar ou estados como anoitecer.

A reincidência desta figura alegórica acentua, pondo-o à mostra, o jogo alterno de procura/ocultação, através do qual o Autor vem sugerir o críptico processo da Revelação. Esse sentido de insistência, volta ou reforço, "a crise se repete, conscientemente"(2.1-2), é sublinhado por JGR, noutro texto, quando diz: "Conquanto, do ao-fundo, os mais outros, segundo as matérias: o incoativo, o repetitivo".(Uns inhos,AP,41)

7.3 um gênio imóvel e triste,

A morte, que ativamente exprime o início de um certo estado "imóvel", apagado e de corrosão natural, do ponto de vista cartesiano, não é nada além de "ilusão e devaneio", tanto, que,em si mesma, é um engano; pois, segundo cogita Descartes, ela não conduz à verificação divina por si própria. E o filósofo supõe, "não que Deus, que é a bondade extrema e a soberana fonte da verdade, mas que um certo gênio ruim (un certain mauvais génie), tão astuto e enganador quão poderoso, empregou seus artifícios todos para me enganar". (1ª Med.,op.cit.,p.78).

O qualificativo de triste recupera, aqui, aquelas irradiações emanadas da "mortal tristeza" (3.25).

7.4 com a tocha apagada voltada para baixo;

Em oposição à brilhante luz da verificação divina apareceria este símbolo do archote inútil, apagado. O facho virado seria a imagem do falso, do enganador. Isto é, se a vida espiritual é luz, a tocha velada é a sua negação.

7.5 e, na ampulheta, o vagaroso virar do tempo;

O relógio de areia, a ampolleta onde, para JGR, estão presentes, uma em cada cone do vidro, ora a idéia de Deus, ora a idéia da Morte. Ali, "pelas vidraças das horas", a vida temporal passa;e,

enquanto isso, a vida espiritual continua a transparecer fixada no cristal. Todavia, a relação entre Tempo e Menino, desenvolvida logo após por JGR, tem todo o feitio heraclitiano daquele fragmento referido por Hipólito ("Refutação",IX,9)

> "Tempo é criança brincando, jogando;
> de criança o reinado".

O termo empregado aqui, pelo pensador de Éfeso para o "tempo" (no grego Aíon) é o da entidade alegórica filha de Cronos e Filira. Este carrega, em si, dois sentidos emblemáticos; quer como aíôn, ou seja "eternidade ou tempo-sem-idade", quer como o do termo latino aevum. "substância vital, esperma", associado posteriormente. Cf. em 6.24, o relógio de areia n'A MELANCOLIA.

7.6 e, eu, um menino triste,

Sob a tristeza de uma Igreja Perseguida, representada pela "Senhora" bíblica, a palavra de Deus terá que procriar e multiplicar-se:

(Apoc.,XII,13) O Dragão, vendo que fora precipitado na terra, perseguiu a Senhora que dera à luz o Menino.

Segundo depoimento de JGR a Edoardo Bizzarri (op.cit.,p.59;Carta de Rio em 25.XI.63), e referindo-se a'O Recado do Morro, deve se dizer que a Revelação está em condições de ser captada, quase sempre,"através de um marginal da razão,e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos da mente, dois alucinados -e, enfim, por um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial".

Chega-se, aqui, a um dos momentos fundamentais da interpretação, o qual põe em evidência o uso anônimo que JGR faz das suas criaturas: o Menino. Trata-se do uso arquetípico que, pelo acentuado destaque que JGR dá aos paradigmas, merece estudo especial.

Com efeito, desde a mais remota antiguidade pré-socrática, o "obscuro" Heráclito esclarece a respeito (apud Orígenes,"Contra Celso",VI,12)

> "O homem como uma criança ouve o divino,
> tal como a criança o homem".

E, voltando à visada diacrônica, pode-se perceber como, em textos feito Cara-de-Bronze(UP,79), o vaqueiro Tadeu (um judas?..) frisa o interesse roseano neste módulo temático:
Tadeu: Olhe, irmão; Deus é menino em mil sertões (...)

Já no Grande Sertão: Veredas, o contra-protagonista é um Menino que Riobaldo conhece na infância, numa acidentada "viagem" de canoa. E, através duma palavra-chave relacionada à súbita Revelação (Cf. I7.44-5), o poeta-jagunço diz:
"Aí pois, de repente, vi um menino (...) O Senhor surja: é de repentemente (...) Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino?"(GSV,80,82 e 86).

Este detalhe, pois, em que todas as crianças roseanas aparecem como o Menino, sempre planando fora do mundo e do tempo, foi anotado com justeza por Franklin de Oliveira repetidas vezes. Se, em textos como Nenhum,Nenhuma e A Terceira Margem do Rio (PE,ambos), as imagens de Menino, explícito e implícito respectivamente, são marcantes,dentro da obra roseana, não é possível caracterizar paradigmaticamente o tema sem pensar em Reinaldo (Diado

rim). Esse ser incontaminado, isento das impurezas do mundo racional adulto, foi capaz de "filtrar todos os mistérios do universo, comunicar-se com seu enigma e ensinar poesia." Aquele altíssimo apoio para as dúvidas existenciais de Riobaldo, quem,no próprio nome, carregará até a morte a sina dos signos: Diadorim = Dom-de-Deus (Theós + dóron) ou "Deus,dom dado"(cf.22.29).Isto é, a Deodorina da Fé cuja alma guerreira só recupera o corpo feminino no instante final (GSV,453):

- "A Deus dade. Pobrezinha..."

Estes dados interpretativos,sobre o Menino Reinaldo/Diadorim, talvez venham inverter a perspectiva dominante, essencialmente fáustica, com a qual analisa-se e interpreta-se, até hoje, a obra culminante do escritor mineiro, o Grande Sertão: Veredas.

7.7 que a noite acariciava.

Do ponto de vista mitológico, a Noite foi a mãe da Morte e a esposa do Sono.

À guisa de exemplo intra-textual,ilustrativo destes vasos comunicantes que irrigam todo o sistema da obra roseana, pode lembrar-se aqui o afago noturno que sente Riobaldo, quando este vai nas Veredas-Mortas trilhando o Sertão para o "trato" com o gênio demoníaco (GSV,320):

"E aquele frio me reduzindo. Porque a noite tinha de fazer para mim um corpo de mãe -que mais não fala, pronto de parir, ou, quando o que fala, a gente não entende? Despresenciei. Aquilo foi um buracão de tempo".

7.8 Soledade.

O protagonista de PÁRAMO sente "o absoluto da soledade"(6.40);a Senhora da Noite o protege com corpo de mãe:

(Apoc.,XII,6) A (perseguida) Senhora fugiu então para o deserto (em solidão) onde Deus lhe tinha preparado um lugar.

Tal será "il dolce loco" vislumbrado por Dante no final da Revelação (Par.,XXXII). "A unidade de lugar" (7.39) que, per eterna sorte, mais adiante penetrar-se-á; é,pois,aquele local que permite ao viajor iniciado "respirar um pouco melhor"(6.33):

"o lugar -soledade, o ar"(O Arroio-das-Antas,T,I8)

7.9 E de que poderiam aliviar-me, momento que fôsse, qualquer um de entre os milhares de pessôas desta cidade, e, delas, as pouquíssimas com quem freqüentarei, se não os sinto

Volta o tema dos Incorporais: "Dessentia-me. Sentia-me incorpóreo."(6.37-8).

Como já foi dito (3.I4), sentir é um dos atributos da alma;e Descartes, na sua Meditação sobre o espírito humano, conclui:

"Mas, finalmente, eis-me aqui insensivelmente no ponto que desejava atingir; pois, alguma coisa manifesta-se agora para mim, e é que os corpos não são propriamente conhecidos pelos sentidos ou pela faculdade de imaginar, mas só pelo entendimento, e que estes não são conhecidos pelo simples fato de serem tocados ou vistos, mas porque os entendemos ou bem compreendemos pelo pensamento, portanto, vejo com clareza que não há nada que seja,para mim,mais fácil de conhecer,que meu próprio espírito". (2ª Med.,op.cit.,pp.89-90). Grifo meu.

O "alívio" está na dependência de "remédios" extra-corporais.

7.10 iguais a mim,

As pessoas desta Cidade que é "uma hipótese imaginária" não são sentidas, pelo personagem, iguais a ele. A não ser do ponto de vista do "fadário", isto é, quer da pré-destinação, quer da fatalidade. Veja-se este versículo:

(Eccles., IX,3) Entre tudo o que se faz debaixo do sol, é uma desgraça não existir para todos senão um mesmo destino: por isso o espírito dos homens transborda de malícia, a loucura ocupa o coração deles, durante a vida, depois da qual eles vão para a casa dos mortos.

7.11 pelas vidraças das horas?

Segundo o Cartesium, o corpo humano é uma máquina comparável a um objeto de relojoaria; é pois uma res extensa. O protagonista não se sente igual aos outros habitantes da Polis roseana, uma vez que procura, a todo custo, se diferenciar deles como ser pensante e, portanto, existente. As coisas corporais, em extensão sempre divisível, são como as horas (6ª Med.,op.cit.,p.139).

Por outra parte, aliás, do ponto de vista mítico, As Horas, filhas de Júpiter e Têmis, sempre foram representadas segurando na mão uma clepsidra. Na perspectiva apocalíptica, também, há a figura transparente do mare vitreum simile crystallo. Aquele mar cristalizado diante do trono, o qual não significava uma grande massa aquática mas "o mar de vidro". Isto é, mar-de-fundição ou aresto grande de bronze que contem, no seu bojo, horas de água para os fins de purificações (Apoc.,IV,6).

7.12 Passo por êles, falo-lhes, ouço-os, e nem uma fímbria de nossas almas se roça;

A linha roseana lembra, em muito, as derradeiras recordações que Pedro Páramo (op.cit.,p.122) faz daquele fantasmagórico e maravilhoso ser infantil "escondido na imensidade de Deus", Susana San juán. O trecho de Rulfo, para se cotejar, diz:

"Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas. Luego te desapareciste (...)"

O "ar corporal" dela roça as fímbrias das trepadeiras do caramanchão levando as últimas folhas, endemoninhadas.

7.13 tenta-me

O "tentador", o gênio ruim, personifica a ação verbal.

7.14 crer que nem tenham alma;

Quando Descartes pensa nos atributos da alma, se pergunta: "Mas, quem sou eu agora que suponho haver um certo geniozinho poderoso em extremo e, por assim dizer, astuto e ruim, que dedica todas as suas forças e artifícios para me enganar? Posso afirmar, por acaso, que possuo alguma coisa das que venho dizendo que pertencem à natureza do corpo?"(2ª Med.,op.cit.,p.82)

7.15 ou a não terei eu?

JGR encaminha aqui um outro desdobramento sobre o pensamento cartesiano que afirma não poder sentir-se nada sem corpo. Este módulo, então, reflete, repercutindo sonoramente, a pergunta: "Tenho um corpo?"(3.14).

7.16 Ou será de outra espécie.

Outra espécie de morte. Aquela, a outra, a mors secunda (3.36). Aquela que separa o estado racional do estado anímico.

7.17 Estarão ainda mais mortos que eu mesmo,

O tema do "mais morto" (9.9), do "morrer mais" (12.38) terá diversos desdobramentos no texto. Do ponto de vista bíblico, o período da Graça se encerra com a volta da Cristandade a "uma vida nova";então, todos os seres serão ressuscitados fisicamente, uns para a ressureição da vida, outros para a ressurreição dos corpos no dia do Juízo. E, espiritualmente falando, haverá ainda aqueles que "estarão ainda mais mortos", condenados ao tétrico stagnum ignis, aguardando pela Segunda Morte:

(Apoc.,XX,13-4) (...) Cada um foi julgado segundo suas obras. A morte e a morada subterrânea foram lançadas no fogo. A segunda morte é esta: o flagelo do fogo.

7.18 ou é que a minha morte é mais profunda?

Usada no seu sentido teológico, a frase roseana remete a uma citação dantiana no Paraiso, onde se menciona o Imperador Trajano morrendo pela segunda vez. A alma gloriosa encarna ardendo de "verdadeiro amor" e, portanto, é digna de vir neste jogo que ascende "a segunda morte":

(Par.,XX,115-8) e credendo s'accese in tanto foco
di vero amor, ch'a la morte secunda
fu degna di venire a questo gioco.
L'altra, per grazia che da sì profonda
fontana stilla (...)

A outra espécie de alma, l'altra que tão profunda fonte destila, seria, ora aquela "vita nuova" que significa a continuidade da vida divina aqui (uma das verdades básicas da mensagem apocalíptica), ora a inclinação da vontade para o bem como resultado da Graça, segundo o fundamento tomista da Suma Teológica.

7.19 Ah, são seres concretos demais, carnais demais, mas quase pétreos, entes silicosos.

"Concreto" é uma palavra-chave da poesia espiritualista de Jorge Guillén. O poeta espanhol pensou "maravillas concretas"; escreveu a sua antologia de Aire Nuestro mergulhando-a nos arcanos énigmas "de tanta inmensidad así concreta"; enfim, sabendo transmitir, com destaque, que o fazer poético é deslocado, na raiz, só no instante em que "un alma muy concreta me convoca"...

No caso roseano, interpretou-se já o valor material, vertente, que toda esta simbologia insufla num processo de composição concretíssimo (Cf.II.2.1;p.49). Já para a Bíblia, no seu desfile modelar de arquétipos e feitios, o caminho da condição humana não se faz de maneira abstrata. Ao se realizar no dia-a-dia da existência individual, no procedimento social etc., ela passa a ser concreto. Aspecto acentuado, na realidade textual,pelo ser vertente e sempre criativo do intertexto. Por exemplo:

(Apoc.,IV,6) (...) E, no meio, diante do trono, e ao redor, quatro seres vivos, cheios de olhos na frente e atrás.

O concreto dá-se,pois,na dimensão alegórica, porquanto esses olhos significam a perfeita vigilância (Ez.,X,12) e o quarteto

(reacondicionado por JGR sob os atributos carnais/pétreos/silicosos/concretos) seria, por sua vez, os Quatro Evangelhos:
(Ezq.,I,5) Distinguia-se no centro a imagem de quatro seres que aparentavam possuir forma humana.

O protagonista é levado a acreditar,desses milhares de pessoas da Cidade Hipotética,"que nem tenham alma" ou, pior ainda,forma de condição humana. Põe em dúvida a sua espécie e, contudo, JGR coloca diferenças não só físicas, mas materiais. Já na Revelação, as diferenças sugerem atributos de signos característicos:
(Apoc.,IV,7) O primeiro ser vivo assemelhava-se a um leão; o segundo a um touro; o terceiro tinha um rosto como de um homem, e o quarto era semelhante a uma águia em pleno vôo.

7.20 Sobremodo, assusta-me, porque é da minha raça, o Homem com o aspecto de cadáver.

JGR volta ao tema do Outro. A semelhança (5.25) passa a ser "o aspecto da mesma raça" (uma versão de Émile Bréhier do termo syngenésis usado nas Eneadas). Quando Plotino argumenta"Sobre a Imortalidade da Alma", por várias razões, ele acredita ser insustentável propor a alma enquanto corpo, posto que ela pertence a uma outra natureza. Basta saber qual. Pode ser, até, um atributo do corpo, como pensaram os Pitagóricos; segundo isso,se se tensionam as cordas dum instrumento, acrescentando-se, assim, alguma coisa a mais às cordas, tal propriedade,então, se chamaria harmonia.

Mas, para Plotino, existe uma outra natureza, por si mesma, que possui o Ser do neo-platonismo; ela seria o ser verdadeiro que não nasce nem perece. E tal ser "primitivo e eterno" não morre como a pedra ou a madeira, devendo, portanto, permanecer vivo e gozar de uma vida pura (Enn.,IV,7,8;p.199):
"Porém, se uma virtude reside nestas coisas eternas e permanentes, ela não é um corpo, sendo preciso, pois, que o ser no qual ela se localiza lhe seja semelhante. Esse ser não deve ser um corpo,uma vez que a natureza do corpo não persiste,mas se esvai".
Essa alma neo-platônica não é a mesma que os Peripatéticos denominaram "inteligência", fazendo-a imortal e desenvolvendo o conceito aristotélico (De Anima,III,4-7).

Resumindo, para Plotino há uma afirmação possível:
"A alma é da mesma raça (syngenésis) que a natureza divina e eterna; isto vem provar a nossa demonstração,referente a ela não ser um corpo".(Enn.,IV,7,10;p.206).

7.21 Êle,é o mais morto.

A experiência da amariorem morte, ora como viagem de "regresso ao amargo"(3.5), ora como iniciação "à amarga borda"(5.35)... Vide (7.17), o tema dos "mais mortos".

7.22 Sua presença, obrigatória, repugna-me,

Este emblema, postulado por Rosa, de algum modo, sugere a Causa Errante que transita pela Cidade e Universo platônicos. Ela opera nas "obras da Razão", intervindo, não em coisas materiais ou situações concretas, mas em necessidades da "Causa Auxiliar", e só para denegrir, desagradar ou deslocar o rumo da Cidade Ideal (Rep.,VIII,546).

A "repugnância" da que fala JGR é para o "demônio em nós": um gênio imóvel e triste (7.3). Ao escrever sobre o Culto Espiritual na Religião de Platão (op.cit.,p.103), Victor Goldschmidt nos esclarece a respeito:

"Não se poderia imaginar mais estreita vigilância do homem por Deus. Deus está alojado em nós, e o homem, a todo instante, vive em sua presença. Mais ainda, esse Deus é, em certo sentido, o próprio homem. Mas o homem não é de modo algum divinizado; a 'esse gênio nele', o homem tem o poder de ofender, de desagradar e de, através de uma vida injusta e de ignorância, 'mortalizá-lo' inteiramente (Fed.,83 d; Tim.,90 b)". Grifo meu.

7.23 com o horror dos horrores infaustos,

A figura do Rei do Inferno ("Horresco referens!",Virgílio; Aen., II,204) aparenta ser gigantesca. A fórmula,que JGR encontrou para cunhar o superlativo aziago e agourento,está impregnada do eterno uso latino per saecula saeculorum, ou seja, pelos séculos dos séculos...

7.24 como uma gelidez contagiante, como uma ameaça deletéria, espantosa,

A Cidade de PÁRAMO, antibórea, hipotética..., era fria. E, retomando o ítem anterior, este tema terá um posterior desdobramento criativo: "Ele é internamente horrendo (...) gelam-me os hálitos de sua alma"(9.5-7).

A ameaça deletéria remete àquele "campo de operação profunda e desmanchadora"(I.II) e significa, também, sempre,"uma destruição prévia"(I.12), um vazio doído e contagiante. Glacial, portanto, é a zona de fenda,ou "íntima transmutação", que racha o espírito.

7.25 Tenho de sofrê-la, ai de mim,

Repercute aqui uma mensagem profética de Isaías:

(Is.,XXIV,16)

> Dos confins da terra ouvimos cantar:
> "Honra ao justo!"
> Eu, porém, disse:
> "Infeliz de mim, infeliz de mim! Ai de mim!

7.26 e é uma eternidade de torturas.

A profecia ecoa em "uma totalidade de desgraça"(6.22).

Aqueles que adoram a Besta apocalíptica não terão descanso, nem de dia, nem de noite. E serão atormentados pelo fogo e pelo enxofre, per saecula saeculorum:

(Apoc.,XIV,11)

> A fumaça do seu tormento subirá
> pelos séculos dos séculos. Não
> terão descanso algum (...)

Sofrer tormentos como os corpos, quer de ameaçadores calores deletérios, quer de espantosa gelidez contagiante, é o resultado mais notável da passagem infernal. Na Commedia, aqueles que morreram excomungados, embora arrependidos, escalam, com suas almas, o íngrime rochedo do Purgatório. É ali que Dante percebe que "o eterno amor" não está irrevogavelmente perdido, enquanto a esperança tiver,"ainda, uma pitada de verde". E acrescenta:

(Purg.,III,11-2)

> A sofferir tormenti, caldi e geli
> simile corpi la Virtù dispone.

Apesar de incorpórea, explica Virgílio, tal aparência ou alma, sujeita à Vontade divina, terá de sofrer a eterna tortura.

metalinguística, que relata a aventura ocorrida com um corpo morto, Cervantes descreve uma procissão estranha, na qual "los enlutados asimesmo, revueltos y envueltos en sus faldamentos y lobas, no se podían mover(...)".

Através destes encapuzados, o módulo roseano enfatiza o caráter absurdo, seja do gigantesco, seja da loucura. O Autor retomará esses parâmetros, mais de uma vez(cf.II.32-5); no Quixote, a fixação intertextual dum grande leitor provoca a fantasmagoria de Alonso Quijano. Tanto assim, que o "enorme santo" que se parafraseia no relato é, segundo os cervantistas, San Juán de la Cruz, cujo corpo foi sigilosamente transladado de Úbeda a Segóvia em 1593, num andor/liteira absurdo:

"Lo contrário le avino a su amo, al cual en aquel punto se le representó en su imaginación que aquello era una de las aventuras de sus libros.
Figurósele que la litera eran andas donde debía de ir algún mal ferido o muerto caballero (...)".

7.32 Gostaria de segui-los,

Segue-me!, anota Rosa ao pé da p.17 do seu exemplar português do Novo Testamento. Com isso, destaca ele o fragmento do Evangelho sobre a vocação de Mateus (sentado no posto tributário):

(Mt.,IX,9) E passando Jesus d'alli, viu um homem que estava sentado no telônio, chamado Matheus; e lhe disse: Segue-me. E levantando-se elle, o seguiu. (Grifos de JGR).

7.33 no rumo que levam luz-me, para um fim de redempção, uma esperança de Purgatório.

"Até que a luz nasceu do absurdo"(T,156), escreve Guimarães Rosa num dos textos de Tutaméia.

Um rumo de luz finaliza a experiência purgatorial. O penitente, tendo renunciado à vida passada, começa a sua expiação no Purgatório sob a proteção da Graça e a guia da Igreja, isento de tentações ou medo de pecado; por isso, as almas que Dante descreve no ascenso do Monte não são apreensivas. Deus observa e, em tempo de necessidade, envia os verdes anjos da Esperança:

(Purg.,III,135) mentre che la speranza ha fior del verde.

Na noite da tentação, que amiúde açoita o coração dos navegantes, hora do pecador arrependido, quando dobram os sinos da Completa. Canta-se o Hino (atribuído à São Ambrósio) do"Te lucis ante terminum..." (ou seja, ao "antes do fim do dia..."), pedindo-se proteção, com ele, face às armadilhas do demônio. Nessa hora de angústia, Dante escuta uma das almas, que surgem ao seu encontro nas praias do Purgatório, dizer de forma tão pia:

(Purg.,VIII,13-5) 'Te lucis ante' si devotamente
le uscio di bocca e con si dolci note,
che fece me a me uscir di mente.

"A sutileza do véu alegórico é tanta" (como diz o próprio Dante duas terzinas depois), que será preciso ao leitor agudeza para penetrar e atingir o âmago dessa "redempção" que, em JGR, só é realizável via linguagem. O ritmo sonoro saído da boca, com as doces notas da paronomásia, visa a um fim redentor, ora da luz interior que "essaminava del cammin la mente", ora do próprio pronome me, refletindo, iluminado, a saída de per si.

Esta célula enigmática roseana foi encaixada, também, de maneira

7.27 Por certo tempo, cumpro, todas as manhãs saio para caminhar.

JGR repete, aqui, os termos duma obrigação cumprida nas "caminhadas" matutinas. Um ritmo andante, afinal, que encaminha para as Meditações. Cf.(6.32-4).

7.28 Procuro as ruas mais antigas, mais pobres, mais solitárias -onde,se acaso as lágrimas me acometerem, minha pessoa seja menos notada.

Além da simbologia do "antigo", do "pobre", do "solitário" já interpretada, é preciso voltar agora a uma imagem sedimentada de Dante Alighieri.

Rodeado pelas almas do Purgatório, o espírito de Forese queixa-se da dificuldade que tem em identificar a irmã, Piccarda Donati, no meio à multidão que tanto o enxerga:

(Purg.,XXIV,II-2) dimmi s'io veggio di notar persona
tra questa gente che sì mi riguarda."

Esta pessoa,sendo "menos notada", será retrabalhada por Rosa,depois, em situação que coloca o problema da imagem ilusória ou incorporal:"De repente, notei, tinham-me virado fantasma"(I8.25-

7.29 A esta hora, os velhos sinos solenizam.

A procura de pobre e antiga solidão dá-se, também,no perímetro sobre-humano de "Las Cuatro Calles", ruas de fiel entardecer para a poesia de Jorge Guillén (Aire Nuestro,op.cit.,p.50):

(...) Destino: cae el sol. Una campana
profundiza, completa.
La fé
de algunos en la tarde sobrehumana.

Altos sinos batem o solene de profundis numa pátina sombria...

7.30 Por vez, há procissões, desfilam confrarias, homens todo ocultos

Confrarias, o frate mio, irmanadas e em procissões que purgam na condenação à solidariedade perpétua.

Eis pois um momento marcante do texto, visto da alétheia roseana

(Mc.,IV,22) Porque nada há oculto que não deva ser descoberto, nada secreto que não deva ser publicado.

O versículo do Evangelho de Marcos significa: minha Doutrina não deve ser escondida. Na Commedia, Dante não só adverte: "Olhai essa doutrina que se esconde sob o véu dos versos estranhos"; mais ainda, o poeta alerta-nos, também, para vislumbrar a dialética que oscila entre esses "tapumes" e a Alegoria, seja esta poética teológica ou bem histórica. Com efeito, no próprio Inferno,Dante estabelece um claro-escuro pendular; por um lado, há os caminhos árduos e astuciosos, ou seja, le coperte vie e, por outro, a parte visível acima do fio do abismo, isto é, lo scoperto.

O atributo sombrio destes "homens todo ocultos" vem se opor à Revelação apocalíptica (cf.2.31).

7.31 embiocados em suas opas e capuzes, cuculados, seguindo enormes santos em andores absurdos.

A Idade da Errância esboça-se alegoricamente.

Num célebre capítulo do Quixote (I,19), aquele,de nítida função

diacrônica, em Cara-de-Bronze (UP,II2):
"E o luar?
- Luares... Viajando toda-a-lua. Enlagoando de luar: o senhor só tem saudade dele é mesmo com ele na mão, na abundância...
- Luz-me, lua! -benção..."

Por outra parte, aliás, a forma latina (Atos,XXII,6):circumfulsit me lux copiosa, é assaz sugestiva para essa forma roseana de introjeçao da Luz divina: luz-me...

E, resumindo as idéias de Fim e de Esperança deste Ítem, veja-se aqui, como elas vertebram, com insistência, o fazer de Rosa: "Informação que pergunto: mesmo no Céu, fim de fim como é que a alma vence se esquecer de tantos sofrimentos e maldades, no recebido e no dado?"(GSV,22).

Uma pergunta riobaldiana que tem resposta lapidar:
"Mas ninguém espera a esperança".(Antiperipléia,T,I5).

7.34 Porém, o chôro me vem, tenho de ocultar-me numa betesga, entre portas.

As lágrimas acometem no automático choro, todo oculto...

Betesga é uma jóia verbal que passaria por alto o leitor brasileiro, mas não assim o poeta-tradutor João Guimarães Rosa.Na arqueologia da Língua Portuguesa houve o ditado: "Tratar de enfiar o Rossio na Betesga..." Isto é, o impossível do absurdo, tratando de passar o camelo duma das maiores praças lisboetas pelo furo da agulha duma das suas travessas. O protagonista entra, pois, num beco-sem-saída.

7.35 Ora, ante uma casa, levei a mão para tocar a aldrava, uma aldrava em forma de grifo.

Num dos livros da biblioteca roseana("Manual de Zoología Fantástica",FCE, México DF,I957), há esta definição de Borges:
"Na Idade Média, a simbologia do grifo é contraditória. Um bestiário italiano diz que significa o demônio; de um modo geral, trata-se de um emblema de Cristo e é assim que o exprime Isidoro de Sevilla nas suas Etimologias:'Cristo é leão porque reina e possui força; águia, porque depois da ressurreiçao sobe ao Céu"(op.cit.,pp.83-4).

Na Commedia, o grifo é chamado la doppia fera, l'animal binato, la biforme fera... O que interessou particularmente a Dante era o mistério da sua natureza dual, unindo divino e humano. A criatura, metade leão, metade águia, pertence assim aos mundos terrestre e celeste, concomitantemente.

"A mão", já se sabe, é um destino oculto;secreto como a fé(4.7-8).

7.36 Quem podia morar ali?

Comala, a cidade de Pedro Páramo (op.cit.,p.I2), insinua-se, também, como um lugarejo desabitado, mais e mais, a cada novo desencontro; um povoado fantasmagórico, espectral:
"- No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie".

7.37 Eu estava implorando socorro.

O personagem pede com lágrimas:
"Quid ploras? Vis plus esse misericors filio Dei?"(Aen.,II,684-8).
A súplica chorosa solicita, com insistência automática, o mecanismo compensador que abre o Céu da larga proibição.

7.38 Toquei, toquei.

(Apoc.,III,20) Eis que estou em pé, à porta, e bato.Se alguém ouvir a minha voz e me abrir a porta, entrarei em sua casa (...)

"Ante uma casa"(7.35), ou seja, ante um corpo, a alma predestinada do protagonista leva a mão para tocar o grifo que, alegoricamente, encabeça o Cortejo divino da gente veraz; aquele "novissimo bando" no qual ele se integrará finalmente.

7.39 Ali, descobri a unidade do lugar:

À maneira de mantra, JGR amalgamou esta fórmula encantatória que condensa a Trindade, uma vez que cada um dos termos seria Deus.Eis o Grande Silêncio,Sertão Espiritual e Veredas Altas.

A começar pelo Ali da metódica descoberta cartesiana: "Qualquer que seja a prova e argumento que eu utilize, sempre terei que retornar ali (revenir là): que só as coisas que concebo clara e destacadamente têm a força suficiente para me persuadir por inteiro". A seguir, o filósofo responde pela via maiêutica: "Por acaso, haverá alguma coisa que seja mais clara e manifesta que a de pensar num Deus, quer dizer, um ser soberano e perfeito, o único em cuja idéia se inclui a existência necessária ou eterna e que, portanto, existe?"(5ª Med.,op.cit. pp.I24-5).

Com efeito, nessa Meditação "Da Essência das Coisas Materiais e Outra Vez da Existência de Deus", Descartes gostaria de não ser presa de qualquer prejuízo,nem ver-se atrapalhado pelas imagens das coisas sensíveis, para conhecer Deus com a mesma facilidade e nitidez com a que percebe as propriedades de um "triângulo retângulo". Com efeito, para o racionalista francês, haverá sempre uma enorme diferença entre as suposições falsas e aquelas que, inquestionavelmente, o conduzem até ali, na clara distinção "das verdadeiras idéias nascidas comigo, das quais a primeira e principal é a de Deus"(5ª Med.,op.cit.p.I23).

Já a unidade é o começo numerológico, assim como Deus é o ponto de partida do pensamento metódico nas Meditações Metafísicas. Nessas "verdadeiras idéias" há uma, em especial, onde Descartes descobre as perfeições que se atribuem a Deus:
"A unidade, a simplicidade ou inseparabilidade de todas as coisas que há em Deus, é uma das principais perfeições que Nele eu concebo; e, na verdade, tal idéia da unidade das perfeições diversas não foi posta em mim por uma causa,que não seja, também, a mesma que tenha posto as idéias de todas as outras perfeições".(3ª Med.,op.cit.p.I06).

Essa seria, na essência, a idéia do ponto como "símbolo máximo", que, de maneira tão perfeita,perfaz a idéia de travessia fixa ou recorso,processando o "conto crítico" roseano. Um método heurético que descobre a criação desta idéia de unidade circunscrita, concretamente, na própria escrita do texto. A revolução circular condensada num ponto: Há um centro de mim mesmo?(5.36).Alí, o texto passa a simbolizar a atividade intelectual perfeita, inextinguível e autônoma. Figura de si mesmo, ele vai se refletindo naquela Inteligência Angélica que Dante apresentou como

(Par.,II,I38) girando se sovra sua unitate.

E, finalmente, a trindade verbal se fecha, de maneira indeformável, com mais um termo que conceitua Deus: o lugar. Segundo explica Pico della Mirandola (Canzona d'Amore Composta per Hieronymo Benivieni, Cittadino Fiorentino, Secondo la Mente e Opinione de' Platonici/ Vallecchi Ed.,Firenze, 1942; p.507):
"No Timeu, Platão postula a Deus como último lugar de todos os lugares, mas isso pode ser deduzido dos mistérios dos Hebreus, os quais, dentre os nomes mais sagrados de Deus, escolheram esse: lugar..."

Em relação ao Universo visível, as Formas são transcendentes.Por isso, no diálogo do Fedro (247 c), Platão as situa no lugar supraceleste. Isto é, renuncia a localizá-las.

7.40 aquela casa estava há milhões de anos desabitada,

Ilocáveis, essas Formas traçam o plano da Cidade como hipótese imaginária, como utópico não-lugar. Aqui, Riobaldo explica:
"Rumo a rumo de lá, mas muito para baixo, é um lugar. Tem uma encruzilhada. Estradas vão para as Veredas Tortas -veredas mortas. Eu disse, o senhor não ouviu. Nem torne a falar nesse nome, não. É o que ao senhor lhe peço. Lugar não onde (...) É um arraial. Hoje ninguém mora mais. As casas vazias".(GSV,76-7).

7.41 de antanho e ogano.

Por via de um arcaísmo, de uso corrente na língua castelhana, JGR prepara a citação seguinte. Haveria uma rima evidente entre hogaño (hoc anno) e "Sensaciones de Antaño", poema de Amado Nervo (En Voz Baja) que antecipa já os "remotos sortilégios"(10.20) entrevistos,pelo protagonista de PÁRAMO também, pelas ruas velhas da cidade. Os mesmos vultos enxergados através de robustas rexas de ferro das "ventanas"; os moradores dessas casas,dolenti case infernais.

7.42 Então, mais adiante, penetrei numa igreja, San Francisco ou San Diego, tôdas têm a mesma côr de pedra parda,

Ocultando-se, procurando que sua pessoa seja menos notória, o personagem roseano transita em casas vazias duma cidade fantasma... A preocupação em "não-ser-visto" remete ao 2º Cerco purgatorial, já referido, que cinge a culpa dos invejosos (invideo...). O local está cheio de encapuzadas sombras (ombre con manti),vestidas como esmoleiros. São cegos de olhar costurado a arame que representam tudo aquilo que se opõe ao amor.

Dante testemunha a persistência destas lastimáveis sombras devotas (le divote ombre), através dum detalhe. Todas elas teriam, nas suas opas e capuzes, "a mesma cor de pedra":
(Purg.,XIII,9 e 48) col livido color de la petraia (...)
al color de la pietra non diversi.

7.43 só uma tôrre,

A torre é um símbolo ascencional. Está intimamente ligado ao muralhão infernal, que JGR recoloca nos Andes. Segundo a versão dantesca, no 5º Círculo do Inferno encontra-se l'alta torre que circunda a Cidade de Fogo plutoniana. Cf.(4.14).
(Aen.,VI.554) :stat ferrea turris...

7.44 assim o grande terremoto de há quase dois séculos as poupou.

Inegável. A grande atividade sísmica da região andina dá uma pincelada de simile realista à sentença roseana. O fato,pese a

verossimilhança dos pormenores históricos, encontra-se no âmbito duma conhecida referência intertextual. No seu belo exemplar da Vulgata (p.178), grifado e riscado pelo Autor, acha-se este versículo apocalíptico que anuncia a abertura do 6º Selo:

(Apoc.,VI,12) Et vidi cum aperuiset sigillum sextum:
et ecce terraemotus magnus factus est

O "grande terremoto", escatologicamente, configura a transformação pelo poder divino do que podia parecer inabalável: uma Igreja... Triste prenúncio do fim do mundo.

7.45 Entrei, na nave ampla.

Entra-se na Igreja como na Arca de Noé face ao Dilúvio universal. Por oposição ao "sair", já elucidado (4.25/ 6.17/ 6.36),Rosa, afinal um amante de simetrias para a arquitetação do texto, como Dante, coloca dialeticamente a ação contrária. Dessa forma, sempre que o "entrar" é empregado por JGR implica em carregá-lo de conotação infernal.

Vejam-se estes exemplos. Na Commedia, em pleno Baixo Inferno, mestre e discípulo estão al piè de l'alta torre. O guia racional de Dante desce da Barca do Estige, fazendo-o entrar após ele:

(Inf.,VIII,25) e poi mi fece intrare appresso lui;

Nessa terra sconsolata, onde tudo nunca sai da forte noite, o mestre Virgílio dá um descomunal berro para indicar A Entrada:

(Inf.,VIII,81) "Usciteci", gridò: "qui è l'intrata",

Dante escuta vozes comentando: "Quem é aquele que,sem morte, vai pelo reino da gente morta?" E pedem que vá embora:

(Inf.,VIII,90) che sì ardito intrò per questo regno.

7.46 Dentro de uma igreja é que o silêncio é coisa quebrável; e se sacodem, como cordas, largas tosses longínquas.

O acento pessoano deste trecho é indisfarçável. O tom, altamente poético, imprimido por Rosa nesta situação textual, sugere, em certa medida, aquele fragmento de Chuva Oblíqua II (Cancioneiro):

(...) A missa é um automóvel que passa (dia triste...
Através dos fiéis que se ajoelham em hoje ser um
Súbito vento sacode em esplendor maior
A festa da catedral e a chuva absorve tudo
Até só se ouvir a voz do padre água perder-se ao
Com o som de rodas de automóvel... (longe,

7.47 Saí, a pressa com que saí, eu me lembrava, na penumbra, do perfil sinistro dos campanários.

O perfil sinistro de l'alta torre, naquela penumbra enevoada onde una grossa nebbia spira, lembra, aqui, o outro lugar tenebroso ou Buio d'inferno; aquele inesquecível sítio da Belzebù remoto

Um atrás do outro, Dante e Virgílio abandonam definitivamente o local e, através dum caminho recôndito, voltam à luz, às pressas, sem se propor qualquer repouso:

(Inf.,XXXIV,133-6) Lo duca e io per quel cammino ascoso
intrammo a ritornar nel chiaro mondo;
e sanza cura aver d'alcun riposo,
salimmo sù, el primo e io secondo,

O protagonista, pois, é salvo por aquela memorável ferroada ou puntura di remembranza.

7.48 Um morto teme as pessoas, as coisas.

O penitente, tendo renunciado por completo à vida passada, sob a proteção da Graça, não precisa se intimidar mais na sua expiação, ora pelo timor castus perante às pessoas, ora pelo timor servilis face às coisas.

O "véu sutil" da alegoria incide no Purgatório, quando o poeta ouve o sinistro campanile della compieta (Cf. 7.33), aquele que chama ao rezo das "completas" do anoitecer, indicando a morte do dia. Pois é no fim da tarde que o pecador é assaltado pela tentação; mesmo arrependido lo novo peregrin d'amore.

Na variante temática "Um morto teme sempre"(I2.38), Guimarães Rosa, mais uma vez, acentua a importância do timor dei, como já o tinha feito noutros textos, tendo-se em vista as personificações e/ou reificações (Buriti,NS,24I):
"Deus nos dá pessoas e coisas para aprendermos a alegria (...)
Essa -a alegria que Êle quer..."

7.49 Lembro-me de que, faz poucos dias,

Como já foi glosado e antecipado, a lembrança ou reminiscência, por via platônica, no caso roseano, encontra-se impregnada de um profundo sentido alético. (AMIÇÃO,II,I,4; pp.42-4).

7.50 um pobre moço estudante foi morto, quando passava despreocupadamente diante da catedral, por uma grande laje que se desprendeu e caiu,

O qualificativo de "moço (ainda)"(2.I2/ 6.5), empregado por JGR, apresenta um indivíduo com potencial para a Revelação. Assim, é possível intuir aqui uma alegoria roseana do apedrejamento de São Estêvão, o primeiro mártir cristão (Atos,VII,54-60). Na época antiga, Estêvão foi sempre representado pictoricamente como moço.

Seguindo o apreciável modelo dantiano da Commedia, Rosa reelabora esse tema do Purgatório, simbólica e poeticamente. Nessa cena, Alighieri vê a ira geral pegar fogo até acender à multidão que mata, a golpes de calhaus, um jovenzinho:

(Purg.,XV,I06-8)

Poi vidi genti accese in foco d'ira
con pietre un giovanetto ancider,forte
gridando a sé pur:"Martira! Martira! "

Veja-se, a seguir, a versão intertextual do fato, segundo "os versos de Bartrina"(8.I).

§

8

8.1 justo nos milímetros daquele instante, da cimeira da tôrre-môr, lá de cima; como nos versos de Bartrina -por que foi?

Joaquín Bartrina y Aixemús foi um poeta provençalista catalão, do fim do século XIX. Na Literatura hispano-americana, marcou intensamente escritores como o argentino Quiroga. Sem dúvida, êle foi lido por Guimarães Rosa, na adolescência, em versão portuguesa de Fernandes Costa, através de seu mais divulgado livro: "Algo" (Alguma Coisa, A Editôra, Lisboa, 1906). Fundamentalmente, a temática de Bartrina é a dúvida científico-filosófica sobre a existência ou não de Deus; assunto de profundas afinidades com o que meio século depois viria configurar o lastro da obra roseana.

O poema gerador desta situação "narrativa" abre o livro (op.cit. p.21), sob o título-divisa do mirandolano De Omni Re Scibili. E o fragmento citado por JGR diz:

> Sae um homem à rua por desgraça,
> Cae-lhe em cima uma pedra quando sae.
> Deixai-me pois que êsta pergunta faça:
> Se cae a pedra quando o homem passa?
> Se passa o homem quando a pedra cae?

"- por que foi?", pergunta Rosa.
Por vários motivos, além desta naïve comparação cindida entre causalidades e fatalidades. Em Bartrina, há o equacionamento do microcosmo do Ser enquanto ciência impossível e, na sua terminologia, "a distância", "a ânsia de saber", "a sombra do espírito do triste", enfim, "um ponto negro"; elementos temáticos, todos eles, comuns aos dois autores. Igualmente, o que subjaz no fundo destas Poéticas é a bachelardiana intuição do instante para, segundo Rosa, "traduzir aos milésimos os movimentos da alma e do espírito"(Hipotrélico, T, 65).

8.2 Agora, eu ofegava mais, faltavam-me pulmões, na fome espacial dos sufocados.

Em El Hambre de Inmortalidad ("Del Sentimiento...", op.cit., p.37), Miguel de Unamuno, pela via platônica do Fedão, coloca a conveniência de se elaborar lendas sobre a Alma (mýtholo geîn). O irrevesível caráter passageiro da vida leva o pensador basco àquele desejo bíblico (Gên., III, 5)"sereis como deuses" e escreve:
"¡Ser, ser siempre, ser sin término, sed de ser, sed de ser más!, ¡hambre de Dios!, ¡sed de amor eternizante y eterno! (...)"

O universo visível, pensa Unamuno, enquanto filho do instinto

de conservação, é alço contrangedor. Ele estreita-o até se sentir numa gaiola pequena demais e contra cuja grade bate a alma: "Fáltame en él aire que respirar" (op.cit.,p.36).

Essa imagem conceitual é freqüente em poemas de Amado Nervo:

(...) ¿Por qué, sintiendo siempre el celeste apetito
de lo eterno, a la tierra demasiado miré?
(De todo mi pasado,op.cit.,p200)

(...) ¡Oh! qué hambre de paz y de penumbra
y de quietud y de silencio altivo.
(Tedio,op.cit.,p.206)

Como estes trechos de Serenidad mostram, embora a maioria sufocada se resigna, só uns poucos se rebelam e, possuídos por um Deus ou um Demônio, pedem tudo: ar, infinito, espaço livre... São os sedentos ou famintos de absoluto. E, no outro livro de maior difusão do poeta mexicano (En Voz Baja), "el hambre" ou fome divina destes seres é reiterada nestes termos:

(...) no imaginas mi deseo,
mi sed, mi hambre de Dios,
(...) de todas suertes me escucha
mi sed de investigación,
mi ansia de Dios, honda y muda.

Porém, ninguém melhor do que o próprio JGR para explicitar os seus propósitos, sob a carência pulmonar perante esse futuro de distância e ansia (Homem, intentada viagem,AP,I85): "Mas, o que se mostrava a princípio exigência pacífica, ia-se tornando energia enorme de direção, futurativa, distanciânsia -a fome espacial dos sufocados".

Outro poeta mexicano, diplomata também e conhecido pessoalmente por Rosa, José Gorostiza, diz no seu poema fundamental Muerte sin Fin:

Un hambre de consumir el aire que se respira:

Errata. Na 3ª Ed. (EE,p.227) diz faltava-me.

8.3 A cidade era fria.

O frio, insofrível (3.8) da cidade,antibórea (cf.3.15-6)Uma hipótese possível.

8.4 Por onde me metera, que agora me acho perdido, sem saber de meus passos?

O texto amalgama aqui a anedótica circunstância dum extravio na cidade de Bogotá (possível) com a perda que Dante sofre, na Commedia (hipotética), nos baixos "lidos" ou praias purgatoriais. Ali, o poeta emparelha seus passos com os do seu guia, Virgílio, cujas pegadas lhe infundem fé (confiança) na procura duma saída, no meio dessa maléfica nuvem onde se perdem:

(Purg.,XVII,I0-I) Sì, pareggiando i miei co' passi fidi
del mio maestro, uscì fuor di tal nube.

Visando sair de lá, ambos devem continuar a ascensão que os purifica e retomar, sem demora,

(Purg.,XVII,65) i nostri passi ad una escala.

8.5 Indaguei, de um passante. -"Allí, no más..." -me respondeu. -"Allisito, no más, paisano..." -quis acrescentar um outro.

Mesmo com falhas de transcrição, Rosa reproduz agora certos detalhes do castelhano coloquial dessas latitudes. O Allí, bem

pertinho (nomás), patrício!; nalguns lugares empregado na forma diminutiva (allacito: chegadinho, chegadinho) para se frisar a extrema proximidade de um dado incerto.

8.6 Êles se equivocaram, tinham entendido que eu quisesse saber onde ficava a Plaza de Toros.

"La Plaza de Toros de Santamaría" encontra-se nas proximidades da Calle 14 e da Carrera 13 de Bogotá. Ambas, mencionadas mais adiante por Rosa (18.18/ 19.13).

8.7 Eu caminhava, e me admirando de, a cada momento, ser mesmo eu, sempre eu,

O protagonista duvida de si: seu "eu" ofegava (8.2) sem pulmões, sem saber de "seus" passos. Onde vai? Camino Adelante é outro poema de "Serenidad"(op.cit.,p.72). Nele, Nervo escreve:

(...) Tranquilo voy por el espacio abierto
a mis firmes pisadas,
para Dios, vivo; para el hombre, muerto.

Esse admirável caminho conduz, inevitavelmente, ao epígrafe platônico do diálogo de Górgias (I.2). A travessia reinicia-se.

8.8 nesta vida tribulosa.

De maneira indireta, o pronome Eu viria retomar o tema inicial do "Sei, irmãos"(I.3), neste caso, em imagem oposta ao luz-me:
(IICor.,I,8) Não queremos, irmãos, que ignoreis a tribulação que nos sobreveio na Ásia.

O personagem de PÁRAMO "sabe" bem todas essas angústias anunciadas na Revelação,(Apoc.,II,9) Scio tribulationem tuam.Traduzo:
(Apoc.,I,9) Eu, João, Vosso irmão, e companheiro nas tribulações (...)

Uma palavra-chave na obra roseana, e bem do gosto riobaldiano: "Devia de ter-se passado sem tribulação (...) por uma palavra minha desatribulados".(GSV,257 e 425).

8.9 O odor dos eucaliptos trouxe-me à lembrança

JGR volta aqui às "filas negras de eucaliptos"(2.34),melancolia entrevista no começo do texto. Esta idéia é reiterada fixamente pelo escritor mineiro noutros "contos críticos". Por exemplo: "Dizia que o ar estava com cheiro de lembrança"(A Menina de Lá, PE,21).

Outrossim, a relação existente entre o tema platônico da "lembrança" e o olfato é dada pelo grande discípulo. De fato, o caráter centralizador da alma é apontado por Plotino, quando este analisa a simultaneidade das percepções (Enn.,IV,7,6;p.195). Segundo ele, é inquestionável que as sensações diversas atingem um só conjunto, como no caso de um rosto:
"Pois não é uma coisa,a que percebe o nariz e outra os olhos, mas absolutamente a mesma que percebe todos os traços duma só vez". Se a alma fosse um corpo, não haveria sensação...

8.10 o Homem com o ar de cadáver

Pondo em dúvida que o casal matéria/forma seja a alma, Plotino deduz que "a forma é uma maneira de ser da matéria, e não uma substância" (Enn.,IV,7,3; p.191).

Para o pensamento neo-platônico, deve existir alguma coisa que

forneça a vida e, se essa função escapa à matéria ou a qualquer corpo, "é preciso que tal coisa se encontre fora e além de toda natureza corporal". E, prosseguindo, detém-se no estado da matéria para afirmar isto:

"Nosso universo seria destruído se se lhe confiasse a um corpo a união das suas partes, outorgando-lhe, assim, a categoria de alma, e até o nome, a um corpo como o ar e o sopro, seres estes os mais inconsistentes, uma vez que não têm neles qualquer unidade". (Idem, ibidem).

Nesta retomada do módulo temático homem/cadáver (Cf. 7.20) será preciso contrapor esta "incapacidade de unidade" corporal à unidade de lugar (7.39) que fundamenta o esquema neo-platônico Da Imortalidade da Alma, em crítica frontal do materialismo estóico e epicúreo. Alicerçada nestes conceitos, a idéia de vento cósmico ou pneuma sofrerá sobreposições alusivas via o Duplo.

8.II -'ai de mim!-

Ecoa, aqui, mais um tom bíblico, sob a forma ultra-sucinta da queixa de Isaías (Cf. 7.25), que o protagonista "tem de sofrer".

8.I2 com êle tenho de encontrar-me, ainda hoje, e daqui a pouco,

A pouco. Palavra-chave que reincide ao longo do texto. Já foi exposto (I.24) como o próprio JGR explicita sua estratégica escolha verbal; a poucos (os eleitos da Revelação), Apouco (= Apocalipse, ipsis litteris)... O efeito foi muito usado por Dante: (Purg., II,24) a poco a poco un altro a lui usciò.

8.I3 e nada poderei fazer para o evitar, meu fado é suportá-lo.

Fado fatal. Sua presença obrigatória (7.22)... Eu deveria obrigar-me, cada manhã, a caminhar a pé (6.3I)... A tanto o destino inflexível me obrigava (5.26)...

8.I4 A cidade, fria, fria, em úmidos ventos, dizem que esses ares são puríssimos, os ventos que vêm dos páramos.

A cidade era fria (8.3).

Em trechos como este, o ritmo da função poética se faz mais evidente para qualquer leitor roseano. O pneuma, um ar cósmico a pairar no texto, recicla frases como "os páramos, de onde os ventos atravessam"(3.30). Seus ares espirituais vêm, pois, se transfigurando: ar extenuado e raro; pobreza do ar; o ar me faltava... até atingirem o atributo da purificação e, em certa medida, da transubstanciação.

Os páramos são a região fria que abrange a parte mais elevada da Cordilheira, de 3,000 metros (acima do nível do mar) em diante e cuja temperatura é inferior aos I5°C. Dado mostrado num croquis roseano dos seus originais, onde o Autor faz um corte orográfico.

8.I5 Toda esta cidade é um páramo.

Quase parafraseando as palavras iniciais de Pedro Páramo (op.cit., p.9), eu inquiri a Juán Rulfo: "O senhor conhece PÁRAMO?" E, ampliando a pergunta ao escritor mexicano, pretendi saber se, no seu último encontro com JGR, durante o IIº Congreso de Escritores Latino-americanos em Guadalajara (Março, I967), o autor mineiro falara-lhe, mesmo indiretamente, de um conto seu intitulado "Páramo". A indagação deu-se num encontro e palestra de Rulfo no Centro Cultural de São Paulo (novembro 24, I982):

"Não. Rulfo disse que Guimarães Rosa, com quem percorreu 600 quilômetros de ônibus (até a Cidade do México), não costumava falar do seu trabalho com ele. Falava de palavras, fazia brincadeiras com sons..." (Diálogo transcrito parcialmente pelo Jornal da Tarde,OESP,25.XI.82). Grifos meus.

8.16 No portão grande de um convento, entrei, achei-me num pátio claustrado,

Edifícios claustreados (claustrados) e portas (partes) estranhas são constantes da Cidade Hipotética roseana. Prisioneiros de parênteses, ambos os termos frisando a idéia corporal de "fechado" e de "divisível".

Através do verbo-chave entrar, penetra-se na imagem hispânica do páteo,não podendo se esquecer,porém,de la valle inferna assim como,também,do"portão grande" do Purgatório onde se encontra (Purg.,IV,129) l'angel di Dio che siede in su la porta.

Ao invés de entrar, a dignidade de voltar a sair ao céu estrelado, segundo Dante, talvez faça ressurgir la morta poesì que afundou-se entre as Musas, durante a morte da alma.

8.17 uma freira de ar campesino, ainda moça, estava lá, com duas orfãs.

Uma irmã, um ar, ainda moça... lá; quatro leitwörte de inúmeros comentários nesta leitura interpretativa.

8.18 Ela perguntou, chamou-me de Su Señoría Ilustrísima,

O estranhamento de Rosa pela pomposa maneira de endereçamento formal da língua castelhana é motivo temático aqui inserido.Talvez arcaizante demais para seus ouvidos,ou quiçá uma forma paralela oral do Ilmo.Sr. mecanicamente escrito nas correspondências em português.

8.19 se eu viera pelos doces, assim vendiam doces, caseiros,

Caeli ennarrant. Esta narrativa celeste será centrada de maneira mais precisa, no momento em que JGR colocar duas alegorias em cena, seja O Livro (9.15-9) que também é o livro da vida, seja as manibus angelorum cuja obra, a seguir, annuntiat firmamentum.

Por outra parte, haveria neste módulo uma paráfrase alegórica da entrega do Livro pelo 7º Anjo apocalíptico. Mas, que doce é esse que configura um Livro? Na Bíblia, o Novo Testamento que até então não tinha sido coligido. O fato do Livro ser doce numa boca simboliza o prazer de receber uma valiosa Revelação: a vitória da Igreja que vai se tornar amarga no arrefecer da luta contra o Estado Romano:

(Apoc.,X,10) Tomei então o pequeno livro da mão do Anjo, e comecei a comê-lo. De fato, em minha boca tinha a doçura do mel, mas depois de tê-lo comido, amargou-me nas entranhas.

8.20 fabricados ali manibus angelorum.

Nesta sub-para-citação, como ele as chama, Guimarães Rosa opera um intrincado jogo de relações.

Primeiramente, o Autor muda a forma singular do texto na Vulgata (de manu angeli) pelo plural latino do ablativo/genitivo (manibus angelorum). Com efeito, mais versículos assim o reiteram:

(Apoc.,X,8) Vade,et accipe librum de manu Angeli.

Contudo, a passagem "da mão do anjo" às "mãos dos anjos" teria um referente intertextual mais elaborado. Trata-se daquele momento, na Commedia, durante a saída purgatorial, quando Beatrice emerge (l'angelica festa) aos olhos do poeta, sob uma intensa chuva de flores:

(Purg.,XXX,27-8) così dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva (...)

Esse reprocessamento do tema deve-se ao fato do poeta florentino interpolar, linhas antes, uma citação integral da Eneida:

(Aen.,VI,883) Oh,dai-me lírios de mãos cheias..!

No instante de suprimir ao mestre da Commedia repentinamente, pois o poeta precisa outro tipo de guia na jornada paradisíaca, Dante outorga-lhe a honraria de, numa frase da sua obra máxima, ressurgir na boca dos anjos,de junto às próprias vozes bíblicas:

(Purg.,XXX,21) 'Manibus,oh, date lilía plenis!'

8.21 Embrulhou os doces, em folha de jornal. Estendi a mão,

O doce mel da Jornada Iniciática é "bem" recebido (acceptum) na sina da mão do protagonista. Repetindo:

(Apoc.,X,10) Et accepi librum de manu Angeli, et devoravi illum; et erat in ore meo tamquam mel dulce (...)

8.22 pareceu-me que num daqueles jornais eu devesse ler algo, descobrir algo para mim importante.

"Algo", o título do livro mencionado de Bartrina, ecoa duas vezes para vir des-cobrir (apó-kalýpsis) alguma coisa de importância: a Revelação não poderá ser lida em qualquer "jornada" legível, se o iniciado não atingir, superando-as, as condições dadas pelo Livro da vida.

8.23 - "Ah, no, que eso no!" -atalhou-me ela; a boa monja escondia de mim aquela parte do jornal,onde havia anúncios com figuras de mulheres,

A "descoberta" dá-se pela oposição doce/amargo. Ou seja, a Sabedoria face à mulher, à amariorem morte. Os "doces Saberes" são ponto marcante do livro do Eclesiastes,tão eivado de misoginia:

(Ecles.,VII,26) Eu descobri que a mulher é a coisa mais amarga que a morte, porque ela é um laço, e que seu coração uma rede, e suas mãos, cadeias.Aquele que é agradável a Deus lhe escapa, mas o pecador será preso por ela.

8.24 seduções da carne e do diabo.

O Eclesiastes encontra "um homem entre mil, mas nenhuma mulher entre todas"... Rosa extraiu,de todas as sentenças intertextuais, o substancial de Deus, omitindo cuidadosamente o nome. Salvo num instante decisivo, "na quarta manhã" (5.28),em que Ele lhe aplica o golpe-de-Job. O desejo se incorpora,e é o momento exato da experiência,incorpórea,que JGR achou para nomear o Inimigo:

(Jó,X,4) Terás olhos de carne,
ou vês as coisas como as vêem os homens?

A vista curta e a vida breve para a inumana falta de justiça e impaciência. E, afirmando com Riobaldo, "Deus é paciência"...
Por que?

(Rom.,VIII,7) Porque o desejo da carne é hostil a Deus.

8.25 Eu não queria os doces, queria que ela me abençoasse, como se fosse minha irmã ou mãe,

É o amargor da piedade imatura o que impede o protagonista de "aceitar os doces". A Fraternidade Universal, à qual, desde o a pelo inicial, endereça-se frontalmente este texto, é acentuada aqui pela figura da madre e/ou mãe.

No limiar do Paraíso, Dante descobre que a Razão, personificada por Virgílio, o abandonou definitivamente. De repente, consumido pela dor, a cem passos dele percebe uma presença: la donna salvadora, Beatrice, imagem da Revelação
(Purg.,XXIX,15) dicendo: "Frate mio, guarda e ascolta".

Os dois sentidos espirituais, olhos e ouvidos, são adjudicados ao "homem feliz" bem antes da Revelação, no Pré-Paradiso. Vencida a prova ascensional do Monte do Purgatório, Beatrice questiona o poeta, perante a amarga experiência, como se fosse de mãe para filho; e reprime-o com sobejidão (superba):
(Purg.,XXX,79-81) Così la madre al figlio par superba,
com'ella parve a me; perche d'amaro
sente il sapor de la pietade acerba.

8.26 ensinasse-me por que estreitos umbrais poder sair do solar do inferno,

O personagem "entrou" num pátio claustral (8.15), à sombra do umbral dum portão grande, mas, talvez, estreito: arta via est...
(Mt.,VII,13) Entrai pela porta estreita, porque larga é a porta e espaçoso o caminho que conduzem à perdição e numerosos são os que por aí entram.

8.27 e de onde vem a serenidade?

Et unde venerunt? é uma forma latina freqüente na versão da Vulgata. Rosa a adota encaixando-a, com perfeição insuspeita, nesta sua dúvida tão oportuna, quão lamentável:
(Jó,XXVIII,20) De onde vem, pois, a Sabedoria?
Onde está o jazigo da inteligência?

Num versículo apocalíptico, o modelo bíblico esclarece melhor a "serenidade" procurada como um alvo:
(Apoc.,VII,13) Estes que estão revestidos de vestes brancas, quem são, e de onde vêm?
A resposta vislumbra-se no versículo seguinte; a serenidade é, simplesmente, o resultado da sobrevivência à "vida tribulosa":
(Apoc.,VII,14) Esses são os sobreviventes da grande tribulação.

Segundo a opinião de Riobaldo, Diadorim seria fruto seguro dessa tranqüila espera (GSV,364):
"Porque surpreendi o mundo desequilibrado, rústico, o que me pertencia e o que não me pertencia. Se a vida coisas assim às horas arranja, então que segurança de si é que a gente tem? Diadorim me olhava. Diadorim esperou, sempre com serenidade".

A serenidade é, pois, uma frouxidão orgânica causada pelo relento, sem nuvens, dos olhos face à visão do amor platônico, religante. Temas, todos eles, reunidos sob a melancolia de um título lapidar por Amado Nervo: "Serenidad".

8.28 - uma fábula que sobrevive.

Deus, uma fábula sobrevivente da grande adversidade.

Do ponto de vista do Cartesium, a "serenidade" pode ser sempre referida aos "sobreviventes" daquele estado de disponibilidade, perante as coisas que podem ser postas em dúvida. Eles serão os que poderão esclarecer as contrariedades, hesitantes, face às provas da existência de Deus. Descartes menciona-os:
"Haverá, quiçá, aqui, pessoas que prefiram negar a existência de um Deus tão poderoso, ao invés de acreditar que todas as outras coisas são incertas. Pelo momento, não lhes oponhamos resistência e, no seu favor, suponhamos que tudo o que foi dito aqui sobre um Deus seja uma fábula (que tout ce qui est dit ici d'un Dieu soit une fable)". (1ª Med.,op.cit.,p.77).

8.29 Riu, tão pura, tão ingênua, quase tola: -"Qué chirriados son los estrangeros!..."

São aquelas mesmas "tôlas horas" (4.31) em que acontece a Sabedoria; sente-se a ingenuidade e passa-se à purificação.

Sob o nome de "idéia", Descartes identifica gêneros de pensamento, sejam estes vontades e afeições ou bem juízos. E cogita que:
"Discorrendo desse jeito, dentre essas idéias julgo ver que umas parecem ter nascido comigo e outras, estranhas (étrangères) e vindo de fora, e outras mais, enfim, feitas e inventadas por mim"(3ª Med.,op.cit.p.93).

Os conhecimentos limitados do castelhano escrito, na época, levam Rosa a cometer erros de pontuação (¡...!) e ortográficos. De fato, "los extranjeros" que a freira julga tão malucos (chirriados) são exemplificados, no caso cartesiano, linhas depois do trecho referido, como parecendo "sereias, hipoglifos e outras fantasias desse estilo, que são ficções ou invenções do meu espírito", segundo Descartes, concebidas nesses tão "estranhos sentimentos". Enquanto não se puder descobrir a sua verdadeira origem, não existe razão para acreditá-los semelhantes a nós. Esses "estrangeiros" nossos seriam, pois, aqueles insensatos que "chirriados" na sua loucura, chiam, pelo fato de que "não puderam ser homens" (Cf. II.37).

8.30 Daquele pátio, eu trouxe novo desalento, uma noção de imobilidade.

A noção de imobilidade sugere mais uma volta no redemoinho da figura daquele "gênio imóvel e triste"(7.3). Portanto, o pátio ou "solar do inferno" vem colocar o problema da "viagem" iniciática onde, dentre outras possibilidades permutantes na polissemia roseana, a fé reencarna e se salva.

Diversas tradições religiosas trilharam já o simbolismo da Ponte Perigosa, da Porta Estreita, para insinuar a passagem paradoxal que implica ruptura e/ou transcendência. Em textos como "Le Sacré et le Profane"(Ed.Gallimard,Paris,1965;p.153),Mircéa Éliade explicita os termos dessa antagônica travessia:
"A iniciação como a morte ou como o êxtase místico, seja este conhecimento absoluto, seja a fé (como no judeu-cristianismo), equivalem a uma passagem de um modo de ser a um outro, operando assim uma verdadeira mutação ontológica".

O "novo desalento" sublinha as dificuldades pelas que se sofre na experiência da "hora da passagem!(10.1) e, paradoxalmente, vem se opor ao "alento de vontade de vida" espiritual (17.26).

8.31 E o Homem com fluídos de cadáver espera-me, sempre; nunca deixará de haver?

Mais um desdobramento do tema do Duplo, agora sob a variante dos fluídos. Essas substâncias líquidas ou gasosas, que tomam a forma do recipiente em que estão colocadas, remetem, como no caso do "ar de cadáver" (8.10), a um dos conceitos neo-platônicos Sobre a Imortalidade da Alma (Enn.,IV,7,4;p.192).

Nele, o grande discípulo de Platão propõe que, se todo alento (pneuma) não é uma alma, posto que existem milhares de fluídos ou "sopros inanimados" (pneúmata ápsykha), a alma (psykhée) é e se diferencia,face a eles, por uma "certa maneira de ser" ou "disposição". Na verdade, Plotino protesta contra a extrema vaguezza da noção de pneûma dos Estóicos. Para eles, o pneûma é, de fato, a "substância de toda força ativa sem exceção"; isto é, vale igual para as qualidades sensíveis como para as almas; desse jeito, as diferenças passam a ser explicáveis, então,pensa o mestre neo-platônico, só pela maneira de ser diversa do mesmo "pneuma" e, em particular, pelo seu grau de tensão.

Assim, voltando à relação existente entre odor e lembrança (Cf. 8.9),como elementos indispensáveis para se trazer o "ar de cadáver, entenda-se a pergunta do protagonista nestes outros termos roseanos (Nenhum Nenhuma,PE,50):
"o mais vivaz, persistente e que fixa na evocação da gente o restante (...): o cheiro, do qual nunca mais houve".

8.32 E o negrêgo dos eucaliptos, seu evocar de embalsamamentos, as partículas desse cheiro perseguem-me,

O odor dos eucaliptos está em íntima relação, para JGR, com o que o Autor denomina Fantasmas dos Vivos (AP,191):
"Uma coisa negra. Não o negror celerado, mas o negrume sinistro. Sua honesta presença me asustava. Sobretudo era preciso não pensar nele. (...) Isto quando Quetrano, conhecendo Nulano apenas de meia-hora, sem mais, disse-me: -"Nesse homem há qualquer coisa que cheira a casa com cadáver... Ela espalha um frio..."

Neste trecho que condensa os atributos do homem/cadáver há um elemento além da relação odor/evocação: a cor preta. O "cheiro de sarcófago" advém das "filas negras de eucaliptos"(2.34); assim, negrêgo é o sufixo altissonante do uso roseano que procura, a todo custo, o prolongamento sinistro da imagem poética. O negro é a cor ctônica por excelência. Do ponto de vista mítico, Cton personificava a Terra; seria, pois, um símbolo de fecundidade ad hoc para o "bem oculto" dos eucaliptos:o segredo.

Num contexto de fé, de desalento e vergonha, JGR empregou a palavra noutro "conto" seu (A Velha,AP,92):
"E já era a dor de dar, à fé, uma sua turpitude secreta, um negrego, a fementira".

8.33 como que formam pouco a pouco diante de meus olhos o quadro

As partículas desse cheiro formam um quadro apocalíptico, sob o som evocador do pouco a pouco (Cf. 8.12). A sua reminiscência de embalsamamentos leva o personagem até uma pintura "que meus olhos relembram" (10.2). Em certa medida, todo este conjunto temático encaixa-se, ora na idéia platônica da "reminiscência" (Menão,81) -idéia da alma imortal que renasce repetidas vezes, sendo capaz de relembrar tudo o já visto com anterioridade-, ora nas "falsas ilusões" dos tolos devaneios cartesianos.Estes

últimos, talvez, levam a pensar que nem nossas mãos, nem nosso corpo são do jeito que os vemos, acredita Descartes. E diz: "É preciso confessar, ao menos, que aquelas coisas que nós representamos durante o sono são como uns quadros e pinturas (des tableaux et des peintures),os quais não podem ser formados senão à semelhança de algo real e verdadeiro"(Iª Med.,op. cit.p.75).

8.34 de Boecklin, "A Ilha dos Mortos":

Negrego, eucaliptos, graveolência, sarcófago e embalsamamentos (2.34),tudo forma parte daquele clima preparatório roseano que agora nos introduz no quadro de Arnold Boecklin.

Rosa aproveita-se do famoso quadro deste artista suíço do Século XIX, para funcionar como apoio intersemiótico escorando a polissemia do texto, do ângulo visual e não-narrativo. Temas eternos como o Retorno, o de Caronte, o da "Alfândega das Almas", ou mesmo, do próprio processo de purificação via escalada ascencional, são nesta pintura conjugados.

A Morte se isola na parte superior de uma montanha cônica ocupada pelos sete terraços do Purgatório; ali, só as almas arrependidas vão depois da morte para se limpar no seu caminho para o mundo superior. Antes de abandonar o corpo, elas são levadas até a Ilha Purgatorial num bote conduzido por um Anjo. Dante (como Boecklin) está de acordo com São Ambrósio em considerar que todo espírito humano,destinado a se salvar, deve passar através do Purgatório.

O quadro é uma"idéia fixa"deste estranho precursor do surrealismo,em meados do século passado; Boecklin elaborou cinco perspectivas da Ilha: "DIE TOTENINSEL", 1880 (Iª versão,Baselkunstmuseum); 1880 (2ª versão, Metropolitan Museum of Art, New York, -reproduzida de forma parcial neste estudo-); 1883-4 (versões 3 e 4, extraviadas); 1886 (5ª versão, Museum der bildenden Künste, Leipzig).O título pelo qual o quadro é conhecido foi dado pelo marchand Fritz Gurlitt, depois de ter visto a 3ª versão. O próprio pintor suíço o tinha chamado "BILDENTRÄUME"(Quadros dos Sonhos), apelando à imaginação do observador. A popularidade do quadro extravasou a área da pintura onde, além de Giorgio de Chirico, Salvador Dali fez sua versão que chamou "A Verdadeira Ilha dos Mortos de Boecklin na Hora do Angelus"(1932). O quadro atingiu, também, compositores como Serguei Rachmaninoff e Max Reger,ou escritores como August Strindberg e, aqui, João Guimarães Rosa.

Acredito que,com base no cosntante paralelo que o fazer roseano estabelece com a onirocricia, Quadros de Sonho seria uma coerente maneira de se chamar esta torrente de signos que jorra, simultaneamente, da seqüência de imagens absorta em fantasmagorias ao espírito em vigília para a obsesiva montagem,no "conto crítico". O leitor é convertido em criador, por conseguinte, uma vez que é impelido, compulsoriamente, à decantação do texto pela análise ou interpretação dos signos poéticos e não dos "fatos" narrativos.

8.35 o fantasmagórico e estranhamente doloroso maciço de ciprestes,

Rosa descreve o quadro valendo-se de palavras-chave de PÁRAMO. O acesso principal à Ilha franqueado por dois leões de pedra, conduz na escuridão verdi-negra dos ciprestes que abrangem ma

ciçamente a quase totalidade do rochedo insular. O clima de incredulidade, em que mergulha o conjunto do quadro, une a vegetação continental (ciprestes) ao isolamento rochoso convertendo-os no seu próprio significado alegórico de tristeza, de obscura melancolia como foi representado na antiga mitologia. O Cipreste (Cyparissus), um favorito de Apolo, converte-se em veado dele, domesticado, a quem este ama. Porém, por descuido, o Sol fuzila-o na escuridão. Arrependido pelo acontecido, Apolo entristece até quase desfalecer. Na tumba de Cyparissus, Apolo permite que, depois, creçam ciprestes. Uma fantasmagoria.

8.36 entre falésias tumulares, verticais calcàreamente, blocos quebrados, de fechantes rochedos, em sombra

As falésias abrem-se pelo centro do quadro com uma entrada à câmara mortuária. O peso dominante, nele, recai sobre uma dupla verticalidade contrapuntística, seja a massa de ciprestes, seja a fusão calcárea de blocos construtivos e rocha abrupta. Traços de lavra manual testemunham a arquitetura da entrada, com terraços à maneira de fortificações e, à esquerda, blocos de penhascos que se seguram por trás das paredes. Estes, cobertos inteiramente pelo mato, insinuam um contato quase à altura da natureza ficando, através de forte colorido tectônico claro, em destaque. É essa parte arquitetônica, de fechantes rochedos, em sombra (dentro de um certo "estado primigênio" de natureza), o que melhor mostra, na procura de Boecklin, uma atitude decisiva, ora entre o temporal e o supratemporal, ora entre a duração e a inconstância.

8.37 - para lá vai, lá aporta a canoa, com o escuro remador assentado:

Lá é uma palavra-chave dantesca, usada por JGR (cf. 3.31-4) com a mesma insistência do último Canto do Inferno:
(Inf., XXXIV, II) là dove l'ombre tutte eran coperte.
Lá, ou seja la città dolente, l'etterno dolore, le tenebre etterne, le segrete cose... lo profondo inferno.

A canoa, o obscuro, o remador, etc., são temas para Dante, no próprio Vestíbulo do Érebo, onde ele ve escritas no alto dum portão impressionante
(Inf, III, IO) Queste parole di colore oscuro.

O clima supratemporal, acentuado pela inconstância e inconsistência espaciais, é provocado pela "aura morta", um ar sem estrelas que tudo tinge:
(Inf., III, 29) sempre in quell'aura senza tempo tinta.

Sobre a triste ribeira do Aqueronte, chorando demais, nessa mal fadada beira que espera qualquer pessoa que a Deus não temesse, Alighieri vislumbra se aproximar, com o olhar em brasas,
(Inf., III, IO9) Caron dimonio, con occhi di bragia.

Contudo, este módulo pode ser lido, também, sob a perspectiva do pensamento neo-platônico para a qual existe a noção teórica "Sobre o Demônio que nos Recebeu em Partilha" (Perì Toû Eiléekhotos Êemas Daimonós/ Enn., III, 4, 6; p. 70). Nesse capítulo das Enéadas, Plotino estipula:
"Se a alma voltar para aqui embaixo, ela retomará o demônio que tinha, ou um outro, segundo a vida que levou. Seu daimon é como a barca (skáphous) sobre a qual ela aporta neste mundo".

8.38 mas, de costas, de pé, todo só o vulto, alto, envolto na túnica ou sudário branco -o que morreu,

Num sentido mais amplo, esta imagem pertence à procissão dos "homens todo ocultos"(7.30). O movimento das esferas conduz a barca e tal é,com efeito, o seu destino.

Um bote com um ataúde, a figura esbelta de costas, em pé, e um remador; mas, ao fundo, a simétrica unidade da Ilha se aproxima ou se afasta? A direção diagonal, junto à leve locomoção da canoa indo do eixo central para a esquerda, propicia, para não dizer força, um motivo temporal. Nele, imobilizados pela mesma noção (8.30) de estatuária das duas figuras de costas, os remos não mexem a superfície das águas, ficando, de fato, suspensos (no tempo).

Além da rítmica seqüência paronomástica vulto/alto/envolto,que tão bem pondera os interesses poéticos de Rosa, haveria,também, uma ambigüidade entre a canoa e a ilha à qual se dirige, paradoxo este bem ao gosto roseano: o escuro remador, com a proa nas costas, sugere, também, ao mesmo tempo, estar retirando da ilha o bote; imagem "trágica" da falta involuntária condensada na fixação de um movimento que "chega" e, concomitantemente, "parte".

Se comparado à estatuária de Arnold Boecklin (Odyseu & Calypso, Vila no Mar, Mulher com Xale Preto, etc.), o vulto, neste caso, teria uma finalidade "concreta". É parte de um todo e, particularmente, é o sepulcro insular confrontante de toda essa consciência de propósito. Nesse confronto, o observador (da mesma forma que o leitor no desenrolar do "conto crítico" roseano) deve procurar uma "visão de conjunto" de todos e cada um dos pormenorizados elementos do quadro. (Cf. A LIÇÃO,II.3.4;pp.61-3). Desse jeito, o vulto não re-presenta, mas apresenta,i.é., personifica o que morreu, intersemioticamente.

8.39 o que vai habitar a abstrusa mansão, para o nunca mais, neste mundo.

(João,XIV,2) Na casa de meu Pai há muitas moradas.

Eis o local escuro, quase incompreensível; a "mansão" pela qual São Tomé entende graus de felicidade na sua teológica Summa. O ardor da vida interior, graduado, é o mesmo que revela a "doutora" Santa Teresa de Ávila. Seu livro,"Castillo Interior o Las Moradas", é uma alegoria que descreve o recolhimento da alma, através de sete castelos que ela habita,sucessivamente, até se abismar perante aquela abstrusa mansão que abriga a íntima presença da divindade.

Já para o grande místico espanhol San Juan de la Cruz, essa abstrusa mansão habitável seria "la noche obscura del alma".No seu modelar misticismo estabelece-se uma distinção entre o "abstruso" de "estar a obscuras" (quando privados da luz de causas e fins) e o "medonho" de "estar en tinieblas" (quando cegos pelo vínculo às coisas materiais e a desordem resultante). Rosa, aqui, assinala o primeiro dos casos, privilegiando o interior negro do amor, melancólico, onde o escuro ilumina a treva;pois, "Admirable cosa que siendo tenebrosa alúmbrase la noche"...

A idéia de "casa" enquanto corpo é desenvolvida por JGR, detidamente, na página seguinte de PÁRAMO (cf. 9.33-41).

8.40 Ah, penso que os mortos, todos êles, morrem porque quiseram morrer;

É preciso negar-se a morrer espiritualmente, propõe o protagonista desta "viagem" iniciática. "Respirar um pouco melhor" (6.33) é a leve melhora que o levará a uma descoberta admirável; a de que "os mortos não perdoam o morto que recomeça a voltar à vida" (I3.38-9). Assim pois, "o mais morto" é simplesmente aquilo que deixou-se morrer da outra morte.

8.4I ainda que sem razão mental, sem que o saibam.

Beatrice, "A Razão Iluminada", sorri falando a Dante d'i mortali cuja chave do sentido não fecha, pois, por trás dos sentidos:

(Par., II,57) vedi che la ragione ha corte l'ali.

O vôo intelectual da Razão (não iluminada) tem asas curtas e, sob nenhuma circunstância, é veículo de Revelação.

Para explicar melhor essa ignorância divina que age "sem razão mental", perante os sofridos percalços da viagem iniciática, resolvida sempre como Divina Commedia, ninguém mais capacitado nesse não-saber do que Riobaldo (GSV,37I): "diabravelmente, desarrazoado"...

(Eccles., IX,5) Com efeito, os vivos sabem que hão de morrer, mas os mortos não sabem mais nada, para êles não há mais recompensa, porque sua lembrança está esquecida.

Ainda está por vir o temor do morrer mais, no Nada (cf. I2.37-9).

§

9

9.1 Mas, o Homem com a presença de cadáver ignora isso:

O outro: "sua presença,obrigatória, repugna-me" (7.20-2). Se fizermos uma consideração hermenêutica, aqui, a presença bem pode nos auxiliar a entender a imagem do Duplo. O termo grego seria parousía; na verdade, aquilo que está ao lado (pará) da essência (ousía). Tendo-se em vista o Outro, a objetividade concreta dessa pré-essência é uma constante substancial. Portanto, ela está fora de cogitação de qualquer parâmetro ontológico que pretender fixá-la como uma entidade assentada."A presença",pois, desta figura alegórica de PÁRAMO,age mais dentro duma ação imanente do que de uma finalidade transcendente.

9.2 - "Eu não compreendo a vida do espírito. Sem corpo...

Ápsykhon sôoma, o corpo sem alma (Cf. 7.14-5) ou asóomaton psykhée, a alma sem corpo (Cf. 3.14), ambos, são conceitos de trânsito contínuo entre os discípulos do platonismo.

Quando Plotino mergulha nos meandros da Imortalidade da Alma (Enn.,IV,7,5:p.193) coloca-se o problema:
"Se a alma for um corpo, e se ela fizer crescer esse corpo, então é preciso que ela mesma cresça e, é óbvio, só pelo acréscimo desse corpo semelhante a ela".

De que natureza, então, é essa alma? Ela não é um corpo, assevera o filósofo (op.cit.,p.190), senão ela poderia ser totalmente desmembrada e/ou descomposta, uma vez que todo corpo se desmancha. Ela seria, portanto, um cadáver... No seu estudo sobre a Alma e o Corpo platônicos (A Religião de Platão,op.cit.,p.71), Victor Goldschmidt esclarece que o Homem é um vivente mortal:
"Porém, esse ser vivente encerra uma alma imortal que, segundo Platão, viveu e viverá sem corpo. 'O ser real e realmente imortal que somos, chama-se alma (Leis,XII, 959 b)'. E esta alma não é qualquer sopro espiritual, qualquer princípio impessoal que a metafísica faz que nos sobreviva; somos nós mesmos que sobrevivemos a isso que se chama morte e que é, na verdade, a separação da alma em relação ao corpo". Cf.(Fed., 64 c).

Impregnado de pensamento platônico, São Paulo reequaciona esses termos numa das suas epístolas. A versão cristã diz:
(Heb.,IV,12) Porque a palavra de Deus é viva, eficaz, mais penetrante do que uma espada de dois gumes, e penetra até a divisão da alma e do corpo.

Já Descartes, por sua vez mergulhado no raciocínio sobre a de-

monstração da existência de Deus, penetra na natureza do espíri to humano, que é mais fácil de se conhecer que o corpo (2ª Med., op.cit.,pp.89-90). Esse espírito, para o filósofo, é ele mesmo. Uma inspecção do espírito o leva até a materialidade da cera:

"O que, até aqui, tenho percebido da cera, pode se aplicar a to das as outras coisas exteriores a mim e que ficam fora de mim. (...) E, com que maior evidência, discernimento e clareza haverá que confessar que eu me conheço agora, uma vez que todas as razões que servem para conhecer e conceber a natureza da cera, ou de qualquer outro corpo, provam, de maneira melhor, a do meu próprio espírito! E, por outra parte, há tantas outras coi sas no espírito mesmo que podem contribuir para o esclarecimen to da sua natureza, que aquelas que dependem do corpo, como es tas às quais eu me referi, quase não valem a pena de serem to madas em conta!".

Como poderá observar-se, o próprio JGR confessou a Bizzarri (op. cit.,p.58) o paideuma de autores filosóficos e literários que o circunscreve de forma escritural. Dentre outros, onde a megera cartesiana oscila cintilantemente num "bruxolear" racional, Rosa quer ficar "com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino (...)-com Cristo, principalmente". Assim pois, a seleção de trechos para a interpretação deste ítem leva seu aval.

9.3 Tudo filosofia mera..."

O filósofo francês volta "insensivelmente" onde desejava:

"(Os corpos) não são conhecidos pelo simples fato de serem tocados ou vistos, mas porque os entendemos ou bem compreendemos pelo pensamento (...)"(2ª Med.,op.cit.,p.90). Ou seja, pelo espírito enquanto ele for, na sua "filosofia mera", "só uma coisa que pensa". Aqui, retomando o dito a Bizzarri (op.cit.,p.58), os textos roseanos, na procura desse toto ou "visão de conjunto" que abrange a história interna do conto crítico, "defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, a megera cartesiana".

Na última Meditação, René Descartes confessa "não estar enfiado no corpo como se fosse piloto no seu barco"... Em oposição ao conceito corporal de res extensa ele coloca o de uma "substância" cuja essência é só pensar. E diferencia com nitidez:

"(...) tenho um corpo a que estou estreitamente unido. A pesar disso, por uma parte, tenho uma idéia clara e diferente de mim mesmo, segundo a qual eu só sou uma coisa que pensa e não-extensa e, por outra parte, tenho uma idéia diversa do corpo, segundo a qual este é uma coisa-extensa, que não pensa; portanto, estou certo de que eu, isto é, minha alma, pela qual sou o que sou, é inteira e verdadeiramente diferente do meu corpo, podendo ser e existir sem ele"(6ª Med.,op.cit.,p.133).

9.4 - ainda ontem êle me disse.

Descartes começa a sua segunda Cogitação Metafísica dizendo:

"A meditação feita ontem (La méditation que je fis hier...) encheu o meu espírito de tantas dúvidas que não me será possível esquecê-las mais (...)".(2ª Med.,op.cit.,p.79).

9.5 Êle é internamente horrendo,

Horrendo é uma palavra de alto potencial de ambigüidade roseana. Por um lado, ela carrega o pólo negativo, malvado e cruel, do

corpo mortal; por outro, sob a acepção de horrente, o termo seria "o que tem medo de Deus". Neste último caso, unido à dolorosa interiorização, sendo o sublimado espírito que Riobaldo nos ajuda a entender (GSV,22):
"Alma tem de ser uma coisa interna supremada, muito mais do de dentro, e é só".

Com efeito, nada teria maior preeminência do que aquela "possibilidade de dolorir íntimo"(4.27) que inicia o personagem nesta viagem experiencial. Afinal, uma "íntima transmutação"(I.II) do seu ser interno, cada vez mais propício à riqueza anímica de "esperanças e alegrias"(3.6).

9.6 terrível, como um canto de galo no ôco da insônia;

Num célebre fragmento das mais sombrias cidades da sua "Estação no Inferno" (Faim/ De Luigi Ed.,Roma,1945;p.43), o jovem Arthur Rimbaud vê a felicidade morder a morte e adverti-lo com o canto do galo;terrível dentada:

> Le Bonheur! Sa dent, douce à la mort,
> m'avertissant au chant du coq -ad matinum,
> au Christus venit,- dans les plus sombres villes:

E Cristo veio. Um dado terrível nos Evangelhos, posto que Pedro prometera jamais negar o Senhor. Mas,
(Mt.,XXVI,74) Pedro então começou a fazer imprecações, jurando que nem sequer conhecia tal homem. E, neste momento, cantou o galo.

Já Miguel de Unamuno aconselha que, todos aqueles que não ouvirem o canto do Céu não podem ir à procura do Sepulcro do Cavaleiro... do Exterior.

O "ôco da insônia" é-nos sugerido pelo próprio Autor através destes excertos de textos avulsos:
"Inda se ouvindo um galo que cantava sem onde"(Zingaresca,T,192);
"As horas -que cabiam no oco de um grito"(Buriti,NS,236);segundo Riobaldo acredita, isso quer dizer (GSV,291):
"que viviam tapados de Deus, assim nos ocos".

9.7 gelam-me os hálitos de sua alma.

Trata-se de um antecedente do Homem frio como um cadáver (9.22)e a sua "gelidez contagiante"(7.24). O espírito (pneûma ou ruah) possui uma conotação física, significando vento, fôlego,"hálito"; Leve, insubstancial, elusivo, o "fogo de gelo daquela idéia" a que se refere Riobaldo, além do substrato platônico, é um importante elemento dantesco. Segundo o poeta, os "danados" invocam com seus gritos o aniquilamento da alma,o que seria, para eles,uma Segunda Morte. São as almas que não desejam rever o Céu,
(Inf.,III,87) ne le tenebre etterne, in caldo e'n gelo.

No seu exemplar da Commedia (op.cit.,p.24), Guimarães Rosa grifa o endecassílabo e traduz a margem: Calor e gêlo no Inferno... Nas "Veredas Mortas", depois de ter procurado o encontro para o trato com o Demo, Riobaldo disse (GSV,320):
"E se aquele gelado inteiriço não me largasse mais".

9.8 Algo nêle quer passar-se para mim; como poderei defender-me?

Há algo no aspecto desse ser (5.2) que insemina a dúvida. Mas, como se defender dessa "gelidez contagiante", dessa "ameaça deletéria"? A Cidade era fria. O personagem atura essa predestinação: "Meu fado é suportá-lo"(8.13).

9.9 Êle é o mais morto, sei; o mais de todos. É o meu companheiro, aqui, por decreto de destino. Sei: êle, em alguma vida anterior, foi o meu assassino, assim ligou-se a mim.

Aquela idéia de fogo, fixa no gelo, queima o pensamento roseano:
(Apoc.,XX,14) Et infernus et mors sunt in stagnum ignis: haec est mors secunda.

Nestes sulfúreos cheiros do Lago Infernal, PÁRAMO aspira à "outra morte": aquela (3.36). Agora, JGR aproveita-se da altura e tom (poético) do texto, para inserir de novo o tema do "Sei" que anima a abertura, incorporando-o ao "mais morto"(7.17).

Assim como a sina desse malfadado ser, metade anímico e metade corporal, preocupou também, profundamente, à companheiragem de toda a vida anterior riobaldiana (GSV,139), uma liga ou vínculo "; se de repente tivesse de ficar separado dele, pelo nunca mais"; assim também, a imagem do assassino estabelece já, aqui, toda uma rede de relações com o "crime esquecido" (9.29), que a continuação se gera.

9.10 E, porcerto, aspira para nós ambos, a uma outra morte,

Em momento avançado do texto, confrontando a conflitiva relação existente entre corpo e alma (nós ambos), JGR, por boca do protagonista, dirá que começa-se "a criar entre nós dois, a eterna distância, a que aspiro"(17.6-8).

Trata-se da condenação eterna da alma; "mais morta" que o corpo, aquela, essa outra espécie de morte é bem definida por Plutarco (M,942). Segundo ele, se a Primeira Morte é a separação da alma do corpo; a separação que a alma faz da inteligência (noûs), só pode significar a Segunda Morte. Além do mais, outra metáfora apocalíptica a liga com o stagnum ignis: "E a morte e o Averno foram lançados no lago de fogo"(Apoc.,XX,14). Do ponto de vista bíblico, esta "aspiração" representa a Segunda ou outra Morte.

9.11 que sempre há mais outra: mais funda,

"Terrível", como um grito estridente, Dante pensa (in Epistola, VI,ii,5) no destino dos transgressores das leis, divina e humana, e se pergunta:"nonne terror secunda morte exigitat? Quando transfere esse dado teológico (dos que talvez estejam perseguindo esse terror), no terreno criativo da sua Commedia, o poeta imagina "essa morte" concebendo-a, alí, no profondo inferno. Ela é "tão amarga" que, inevitavelmente, pouco "o mais morto"... No início da travessia infernal, portanto, é onde Alighieri ouvirá o desamparo desses berros de espíritos condenados ao "desespero prolongado"(9.39); mais afundado:
(Inf.,I,115-7) ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti,
ch'a la seconda morte ciascun grida.

9.12 mais espêssa, mais calcada,

Na danação desse nauseabundo cheiro, os condenados ao denso ar
(Apoc.,XXI,8) Terão como quinhão o flagelo do fogo
e do enxofre, a segunda morte.

E, aquela outra morte refere que o Lago de Fogo "foi pisado fora da cidade". Os vestígios dessa "pisadura", na Vulgata, dizem:
(Apoc.,XIV,20) Et calcatus est lacus extra civitatem.

9.I3 mais embebida de espaço e tempo.

Neste local, onde o "conto crítico" roseano serve pelos poros a Cidade Hipotética, não há espaço de tempo definido.

Há um poema, porém, na primeira seção de "Serenidad", onde Nervo mergulha "pelos caminhos árduos e certos" da fatalidade compulsória. O poeta mexicano o intitula "Hay Que..."(É preciso...) E, resumindo algumas imagens de PÁRAMO, a oração-poética diz, sobre essa "mão secreta" que, até lá, nos conduz:

(...) Por último, hay que morir
al deseo, al placer,
para que al llegar la muerte
a buscarnos, halle que
ya estamos muertos del todo;
no tenga nada que hacer
y se limite a llevarnos
de la mano por aquel
sendero maravilloso
que habremos de recorrer
libertados para siempre
de tiempo y espacio.

9.I4 Para me esquecer, por um momento, daquele Homem,

Volta o leitwort do sempre presente homo corruptibilis. Nesta variante, JGR o congemina com um outro dos alicerces temáticos: a horrível, mas salvadora "lembrança"(I5.I6-8).

9.I5 entrei numa casa, comprei um livro, um passar de matérias.

Na definição roseana de livro, haveria um laivo sentencioso, e este lembra Ovídio:"materiam superabat opus..."(Met.,II,5).Ou seja, o labor bíblico que colige os poemas do Livro superava, em notoriedade, a matéria (vertente) das passagens. No caso aqui estudado, para Guimarães Rosa a idéia de "visão de conjunto", via Poesia no projeto do "conto crítico", transcende a aparente substância "narrável" das matérias.

A contingência é a seqüência total de eventos casuais e encontra-se em oposição ao eterno. Dessa forma, a "trama narrável" vem se contrapor, frontalmente, à experiência poética. É por isso que, ao fazer uma leitura criativa do seu "exílio iniciático", Dante dá-se conta de que Deus é o livro e, portanto, encara a contingência como algo incapaz de sobrepassar, em verdadeira forma e grandeza, o "volume" do lume encadernável da matéria. É algo que pinta a eterna presença (cospetto cf.9.45):

(Par.,XVII,37-9) "La contingenza, che fuor del quaderno
de la vostra matera non si stende,
tutta è dipinta nel cospetto etterno;

Aquele divino volume, feito luz, no final do Paradiso, será ligado com amor para espalhar cadernos pelo universo inteiro...

9.I6 Um livro, um só.

"Um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito de todos os outros: algum bibliotecário tê-lo-á percorrido e é análogo a um Deus". Dante, como Borges em Babel, localiza-o na eternidade:

(Par.,XIII,58-60) per sua bontate il suo raggiare aduna,
quasi specchiato, in nove sussistenze,
etternalmente rimanendosi una.

Aquela trindade que tudo circunscreve num instante gigantesco, a ilimitada e pura divindade ou simultâneo Aleph, incapaz de ser circunscrita na linguagem sucessiva; um só ponto, o símbolo máximo: a summula mundi:

(Par.,XIV,28-30) Quell'uno e due e tre che sempre vive
e regna sempre in tre e'n due e'n uno
non circunscritto, e tutto circunscrive.

Num assunto destacado já no Proemio Generale d'Inferno, Dante agradece o seu encontro providencial com Virgílio Maro, seu futuro guia ao longo da jornada. Nesse salvador instante, pensa nos outros poetas aos que deve o estudo e grande Amor. Esta amorosa procura o conduziu sempre a um só livro (lo tuo volume), aprendido de cor: "A Eneida: um livro, particularmente", segundo escreve em marginália Rosa ao lado esquerdo da terzina (Inf.,I,83-5;op.cit.,p.8).

9.17 Suponho seja de poesias.

Dante cantou, também, aquele Segundo Reino onde o humano espírito purga. Desejando, através dele, fazer-se digno de sair finalmente ao Céu paradisíaco, o poeta invoca as Santas Musas e diz:

(Purg.,I,7) Ma qui la morta poesì resurga.

Num dos seus críticos textos, JGR traduz o conceito dantiano: "Morrer talvez seja voltar para a poesia"(Buriti,NS,238).

O ostensivo interesse roseano pela Poesia, no decurso de escritos e entrevistas, unido ao fato de ser "profundamente religioso", colocam-no em plena identidade fraterna com o projeto iniciático equacionado por Alighieri no seu Divino Poema. Quando Dante se endereça, metalinguisticamente, à essência da Commedia diz, com plena consciência:

(Purg.,XXII,73 e 89) Per te poeta fui, per te cristiano:
(...) poetando ebb'io battesmo.

A digna alma de Estácio, e o altíssimo espírito do seu Mestre e guia, Virgílio, ambedue poeti, são um parâmetro indelével que orienta os passos do florentino no Purgatório. Ali, os seus precursores vão indo na frente, e ele, Dante, sozinho, atrás, vai cogitando na imaginação daquelas conversas (sermoni) que, com o tempo de escuta, irão transformá-lo em poeta:

(Purg.,XXII,127-9) Elli givan dinanzi, e io soletto
di retro, e ascoltava i lor sermoni,
ch'a poetar mi davano intelletto.

Eis aqui uma imagem concreta dos propósitos roseanos no "conto crítico": poesia, intertexto, alegoria. E tudo isso acontecendo, como diria Dante, "sob o véu dos versos obscuros"...

9.18 Será o Livro.

Uma das maiores antologias poéticas já coligidas pela nossa civilização, A Bíblia, foi e continua sendo o Livro (Bibliân). Uma inteligência astral manifesta-se em vozes estelares escritas; uma inspiração verbal traduz o Livro que Deus redige, fazendo da Escritura, cabalisticamente, um texto absoluto e impenetrável à contingência, à narrativa...

9.19 Não posso ainda lê-lo. Se o lêsse, seria uma traição, seria para mim como se adorisse mais a tudo o que há aqui, como se me esquecesse mais de tudo o que houve, antes, quando eu pensava que fosse livre e feliz, em minha vida.

Está-se, aqui, perante um dos temas fundamentais de PÁRAMO, o qual, obviamente, só será desvendado no final: a leitura do Livro (22.20-1).

O tema é o *non possum legere* profetizado por Isaías:

(Is., XXIX,12) Um livro será dado a alguém que sabe ler e dirá: "Não posso ler".

Por outra parte, o "aderisse" desdobra o tema do Outro que, nalguma vida anterior, "ligou-se a mim"(9.9). Lembre-se, aqui, que Descartes disse no fim das Meditações (*6ª Med.*,op.cit.,p.135): "tenho um corpo ao que estou estreitamente ligado, fusionado e misturado com ele, que formo como um só todo com ele (*que je compose comme un seul tout avec lui*)".

No pensamento grego,há a idéia de as almas que se negam à traição desse vínculo. Em certos capítulos das *Enéadas*, por exemplo, pode ver-se que a "união da alma e do corpo" era só uma objeção contra a tese platônica da natureza divina e imortal da alma.No seu escrito "Sobre a Descida da Alma no Corpo" (*Enn.*,IV,8), Plotino afirma a divindade da alma, mas apesar dessa *união*. Haveria, nisso, duas interpretações com as quais o discípulo de Platão quis ficar de acordo; primeiro, segundo a inspiração moral do *Fedão*, onde toda relação entre alma e corpo é *um mal*; depois, seguindo os textos cosmológicos do *Timeu*, nos quais é Deus mesmo quem enviou a Alma do Universo e as almas individuais para o *bem de tudo*.

9.20 Mas devo guardá-lo bem, o Livro é um penhor, um refém. Nêle estou prisioneiro.

No cárcere dos Andes, JGR situa a sua Cidade Ideal: "nela estarei prisioneiro"(3.21), revela o protagonista. O corpo (*sôoma*), nas suas relações hermenêuticas com a sepultura (*sêema*) e, conseqüentemente com a prisão, é uma das imagens fulcrais que sustentam o pensamento platônico (*Crát.*,400).

Contudo, é difícil decifrar a intenção, quer poética, quer filosófica, de quem, como o Divino Platão, parece não dizer nunca a mesma coisa, e escamoteia *dià poíesin* o seu escopo. Tal é o caso roseano e, neste módulo do texto polissêmico, *Livro* passa a ser, também, sinônimo de *corpus* que aprisiona uma alma divina. Com efeito, Platão, desprezando o sensível, reprocha à alma sua *união* ao corpo. Em vista disso, Plotino comenta:
"Êle diz que ela está prisioneira. E que ela está no corpo como numa tumba quando, nos mistérios, pronuncia-se uma grande palavra,dizendo que *o alma está em prisão* (*ôs en phrourá tôen psykhéen pheesin eînai*)"(*Enn.*,IV,8,1;p.217) Grifo de JGR.

O tema incide noutros textos roseanos como *Quadrinho de Estória* (T,124). Neste, o personagem "se repete para os quatro cantos da cela" pensando em mulheres que "encerram o momento"; uma delas o leva à conclusão: "não no claro mundo, confinada, sem certeza. Então,não existe prisão". O seu mergulho na memória lhe revela, "entre muralhas não imagináveis. As pessoas não se libertam." Isto é, o texto gira só no ponto de partida, "através de intervalo, *de encerro: seu corpo*, seguridade imóvel -não desfeita- detardada". Grifo meu.

9.21 E se, para me libertar, livrar-me do estado de Job,

Como resultado dessa poética luta que trava, corpo a corpo, du-

rante Une Saison en Enfer, o jovem Rimbaud fica convencido do seguinte (Mauvais Sang,op.cit.,p.16):
"Je ne suis prisonnier de ma raison. J'ai dit: Dieu!"

Prisioneiro da razão, também, o personagem de PÁRAMO almeja se libertar daquele golpe-de-Job que Deus lhe deu na 4ª manha desta experiência (5.28). Agora bem, esse estado "tão deserto" pode ser melhor concebido pelo leitor, se se tomar em conta o ângulo "meio existencialista-cristão" sob o qual o próprio JGR julgava ser classificado. Assim, lembrem-se aqui alguns aspectos que Søren Kierkegaard levanta em La Répetition. Para o filósofo dinamarquês, Job não é um "herói da fé". O caso dele pertence à categoria da "experiência". Esta, por si mesma, não é de ordem estética, moral ou dogmática. Talvez, ela se encontre mais nos parâmetros de "uma categoria transcendental", sendo esta a do estado religioso e da fé que coloca o homem numa estreita relação pessoal com Deus. Entenda-se, com isso, a queixa bíblica:

(Jó,I,9) Mas Satanás respondeu ao Senhor: "É a troco de nada que Jó teme a Deus?"

O estado-de-Job acha-se aquém e não além. Régis Jolivet, na sua "Introdução a Kierkegaard"(op.cit.,p.161), anota que
"o sentido da sua história é o de apresentar, sob forma dramática, os conflitos surgidos nos confins da fé. Seria preciso, pois, ver nisto uma analogia, posto que a experiência, aqui,é uma categoria temporal: ela deve cessar no tempo e, de fato, se interrompe para Jó pela repetição (ou restituição do duplo dos seus bens)."(Grifos meus).

(Jó,XLII,10) Enquanto Jó rezava por seus amigos, o Senhor o estabeleceu de novo em seu primeiro estado e lhe tornou em dobro todo quanto tinha possuído.

O religioso, ao contrário disto, não saberia atingir uma repetição do gênero; a fé se instala no absoluto, no eterno. Ela é, portanto, um "estado" e não uma experiência. Eis o porquê de Job não tranqüilizar Kierkegaard como "herói da fé".

9.22 ou o desse ao Homem frio como um cadáver?

Desde o começo, o frio, "que era insofrível"(3.8) abate-se sobre a Cidade enquanto hipótese imaginária. No instante do "trato", Riobaldo sentiu tanto friúme que comenta (GSV,320):
"Meu corpo era que sentia um frio, de si, frior de dentro e de fora, no me rigir. Nunca em minha vida eu não tinha sentido a solidão de uma friagem assim".

Nesta variação sobre o tema do Duplo haverá uma réplica (15.10) e, sem dúvida, a qualificação tem obscuras origens neo-platônicas,advindas da matriz textual "Sobre a Imortalidade da Alma" (Enn.,IV,7,4;pp.192-3). Aqui, Plotino parte do princípio de que o sopro de uma alma superior é algo tão inteligente como "um fogo intelectual"(pyr noerón) e continua a questionar os Estóicos, como se a melhor porção dos seres não pudesse existir sem fogo nem sopro e procurasse um lugar para residir!

Plotino pensa na "disposição" de um ser, além do seu substrato e da sua matéria, ela própria imaterial, havendo, assim, portanto, "uma razão (lógos) que não é um corpo, mas uma natureza diferente dele". Com isso, o filósofo neo-platônico manifesta a impossibilidade de a alma ser um corpo qualquer.Difícil,então,é

acreditá-la "com todos os atributos que pertencem às qualidades dos corpos; sendo quente, seu único efeito é esquentar; frio, o de esfriar, etc.,(...) pois não lhe compete ao frio de esquentar, nem ao fogo de esfriar. Portanto, a alma age diversamente em animais diferentes e, num mesmo animal, ela produz ações contrárias".

9.23 Ah, não. Tudo o que fosse, dar-lhe qualquer coisa, seria o perigo de contrair com êle novo laço;

JGR reprocessa de novo o: "apalpar imenso de perigos"(I.20).

Perigo, para o pensamento cartesiano, são os preconceitos, as velhas e comuns opiniões que penetram no espírito sem prévio aviso. São também os maus costumes que afastam do caminho certo, que pode conduzir ao conhecimento da verdade. Errar é imperfeição, acredita Descartes. E afirma (Ie Med.,op.cit.,p.78):
"Bem certo estou, entretanto, de que não pode haver perigo nem erro (de péril ni d'erreur) neste caminho, e que nunca estará demais a desconfiança que hoje mostro, pois não se trata agora da ação, mas só da meditação e do conhecimento".

Contrair com o Homem um "novo laço" implicaria, para o protagonista desta viagem iniciática, em negar "alguma luz no conhecimento da verdade". Na doutrina órfica procura-se a libertação dos laços do corpo (ele), onde a alma está prisioneira (cárcere).

9.24 mesmo o Livro que por enquanto ainda não devo ser lido.

No final da Commedia, bem próximo da total Revelação, Dante escuta Beatrice lhe informar que, só a partir desse instante, ao redor do Altíssimo Consistório, saberá se as palavras dela foram recolhidas sem um outro auxílio que não o divino. Ela sabe que na Terra "leciona-se", isto é, "se lê" (si legge) segundo as leituras teológicas, nas quais a natureza angélica é algo que se entende, lembra e deseja:
(Par.,XXIX,70-2)

Ma perché'n terra per le vostre scole
si legge che l'angelica natura
è tal, che'ntende e si ricorda e vole.

Ler o Livro seria como esquecer tudo o que houve com anterioridade: o grande Amor. E acrescenta Beatrice: o que lá embaixo se confunde é a pureza daquela verdade que significa a "verdadeira lembrança"; o equívoco deve-se a uma fabricada e muito feita leitura:
(Par.,XXIX,73-5)

ancor dirò, perche tu veggi pura
la verità che là giù si confonde,
equivocando in sì fatta lettura.

Desta terzina decorre a continuidade na montagem roseana que se segue:

9.25 O Livro que não posso ler, em puridade de verdade.

Pura la verità, disse Beatrice. Mas, o meu exercício congênito do castelhano permite-me, também, neste compósito erudito, identificar uma forma de trânsito popular, sem dúvida conhecida por JGR: (alguma coisa ser) la pura verdad!, ou seja, o sucinto do veraz, carregado de pureza. Na obra roseana, "em puridade de verdade" funciona como fórmula ultra-sucinta, atingindo valor preponderante, até, quando ela é privilegiada como frase de abertura e tom dominante (Orientação, T,108):
"EM PURIDADE de verdade; e quem nunca viu tal coisa?"

À puridade, em português, significa secretamente. Isto é, com "arcana verdade".

Como paradigma do "Homem dos Avessos" que é, Riobaldo só podia ter pensado no trágico paradoxo do seu antônimo (GSV,258):
"A pura maldade! (...) Aquilo podia que Deus mesmo viesse, carnal, em seus avessos, os olhos formados. Nós rogávamos as pragas. Ah, mas a fé nem vê a desordem ao redor. Acho que Deus não quer corserter nada a não ser pelo completo contrato:Deus é uma plantação".

9.26 E, de onde vem, que eu tenho de padecer, tão próximo, êste Homem?

Et unde venerunt... estes termos intertextuais?

E de onde vem a serenidade...(8.27), para me esquecer, por um momento, daquele Homem(9.14)? O protagonista foi compelido a um padecimento: o de ficar conhecendo "-oh, demais de perto!- o Homem..."(5.24).

9.27 Por pecados meus, meus.

O destino inflexível obriga, segundo diz o personagem, "por mal de pecados meus antigos"(5.26). O Cartesium, por sua vez, focaliza as "antigas opiniões"(4º Med.,op.cit.,p.114):
"De onde, então, nascem os meus erros? (D'où est-ce donc que naissent mes erreurs?)". A vontade é mais extensa que o entendimento e, amiúde, ela vai além do compreensível e se perde, e lege o falso pelo verdadeiro e, segundo Descartes, "esse é o motivo pelo qual engano-me e peco (que je me trompe et que je pèche)".

9.28 Tudo o que não é graça, é culpa.

A boa mensagem epistolar paulina diz:
(Rom.,XIV,23) Tudo o que não procede da convicção é pecado.

Ou seja, segundo a salmodiada versão poética de Davi, sobre a jovial esperança em Deus:
(Salmo,XXIV,10) Todos os caminhos do Senhor são graça e fidelidade.

Lida de maneira diacrônica, a obra roseana está constantemente pontuada por essa assoveração. Riobaldo diz (GSV,109):
"Todo tormento. Comigo, as coisas não têm hoje e ant'ontem amanhã: é sempre. Tormentos. Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou?"

O filho do Homem que parte na canoa n'A Terceira Margem do Rio (PE,36) confessa:
"Sou homem de tristes palavras. Do que era que eu tinha tanta, tanta culpa? (...) Apertava o coração. Êle estava lá, sem a minha tranqüilidade. Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu fôro. Soubessa -se as coisas fôssem outras. E foi tomando idéia".

O Menino de Nenhum,Nenhuma (PE,53) lembra cordialmente que:
"Antes,era a vida. Ali, num só ser, a vida vibrava em silêncio, dentro de si, intrínseca, só o coração, o espírito da vida,que esperava. Aquela mulher ainda existir, parecia um destino da que ela mesma nem tivesse cúlpa".(Trecho em negrito no original)

9,29 Sei -há grandes crimes esquecidos, em cada um de nós,

A idéia desse "crime", embebido de sentimento de culpa, acha-se profundamente enraizada no Existencialismo:"o meu assassino(9.9)".

No seu Journal (1852,II A/ Gallimard, Paris, 1950),Søren Kierkegaard anota o problema da culpabilidade:
"Da perspectiva do ente cristão, isso é um crime e o que há de detestável nele, e que o inocente encontra-se preso, por esse mesmo crime, dentro do círculo de criminais que é a vida humana".

Contudo, o lamentável "estado de Job" recomenda o seguinte:
(Jó,XI,6) Ao revelar-te os mistérios da Sabedoria,
que são ambíguos para o espírito,
saberias então que Deus esquece
uma parte de tua iniqüidade (...)
(Jó,XIV,17) Tu selaste como num saco os meus crimes,
puseste um sinal sobre minhas iniqüidades.

Obedecendo às diretrizes bíblicas, regradas internamente por um "dolorir íntimo", Kierkegaard reelabora no seu Journal (1854) o sentido existencial da criminalidade espiritual e afirma:
"Nada, nada, absolutamente nada, nenhum extravio, nenhum crime é mais absoluto contra Deus, que tudo aquilo que é oficial.Por que? Porque o oficial é impessoal e, portanto, a mais enraizada injúria que se possa fazer é ofertá-la a uma pessoa".Trecho riscado por JGR no exemplar da Introduction à Kierkegaard(Apud Jolivet,op.cit.,p.186).

Na sua obra prima de enfant terrible, "Estação no Inferno"(Matin, op.cit.,p.52),Rimbaud tira conclusões sobre o mérito possível da sua atual franqueza:
Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité
ma faiblesse actuelle?

Os erros a que levam as "antigas opiniões", o "mal de pecados meus antigos" forçam JGR, ao longo da obra, a se perguntar: "Seu antigo crime?"(A benfazeja,PE,125).

9.30 mais que milenarmente, em nosso, de cada um, passado sem tempo.

O milênio de milênios ascenderá atemporalmente:
(Apoc.,XIV,11) A fumaça do seu tormento
subirá pelos séculos dos séculos.

Nos termos absolutos de um esfumaçado e tormentoso passado em ucronia, a prova espiritual "aspira" à transcendência. Riobaldo, ao menos, assim o entendera quando colocou, em oposição à contingência, este amálgama conceitual platônico: a kalokagathía: "Na estreitura, sem tempo meu, eu podia desdeixar meus homens? E tinha de ir. Não por bons-e-belos, ah. Mas minha Otacília vinha" (GSV,428).

Esta problemática ético-estética foi equacionada já n'A LIÇÃO (II,I,2). Por outra parte, será preciso relacionar o elemento ucrônico deste módulo com o "tempo t"(16.17).

9.31 Maior é o meu cansaço.

(Apoc.,XIV,11) Não terão descanso algum, dia e noite,
esses que adoram a fera e a sua imagem.

Apresentado pelo sintomático epígrafe: Magna me cibi satietas, Amado Nervo destaca o poema Tedio no conjunto de "Serenidad"; num trecho dele, o poeta diz:
(...) Tengo el peor de todos los cansancios:
¡el terrible cansancio de mí mismo!
¿Dónde ir que a mí propio no me lleve? (...)

9.32 Caminho para o lugar

JGR retoma o tema da "unidade de lugar"(7.39). E, mergulhado nesse profundo clima platônico que o criptograma carrega, encontrei esta linha mínima d'O Banquete (Dialogues...,op.cit., p.198), grifada por Guimarães Rosa:
"aquele a quem o Amor toca, não caminha na escuridão".

O mestre Riobaldo jamais enganou-se a respeito desse escuro e mortal local (GSV,265):
"Aceitei os olhos dele não, agarrei de olhar só para um lugarzinho, naquele peito, pinta de lugar, tiquinho de lugar -aonde se podia cravar certeira bala de arma, na veia grossa do coração... Imaginar só, no curto. Nada mais nada. Tive medo não. Só aquele lugarzinho mortal."

9.33 a que tenho de chamar, tristemente, de "minha casa".

Páginas adiante do fragmento de Grande Sertão: Veredas (GSV, 297), o poeta-jagunço complementa, arrematando: "Casas -coisa humana".

Triste sina. Sim, a solidez desse local de moradia anímica, é explicado por Platão no Fedro (Oeuvres...,Phèdre XXV,op.cit., p.246), num excerto que provocou de JGR esta marginália:
"m% (P.p.R)= Assim deste esse à minha alma. R."
O trecho platônico refere-se à alma:
"Quando ela perdeu suas asas, foi levada nos ares, até que segurasse alco sólido,onde viesse estabelecer a sua casa, é quando ela achou um corpo terrestre (que,sob o seu impulso,parece deslocar-se de si mesmo);e tal encaixe de uma alma e um corpo chama-se animal(...)". Grifo de JGR.

9.34 Lá, uma carta me espera, há uma carta para mim.

O tema da carta recebida (ou não) é uma constante do "conto crítico" roseano. Nele, o platonismo é relacionado por Rosa, ora na alegoria da Caverna:
"A carta? Havia uma carta? Tudo saíra, de repente, de cavernas. Toda luz doía". (Buriti, MS,236);
ora no diálogo da Moradia das Essências, visto no ítem anterior:
"Mire veja: aquela moça, meretriz, por lindo nome Nhorinhá,filha de Ana Duzuza: um dia eu recebi dela uma carta (...)Escreveu, mandou a carta. Mas a carta gastou uns oito anos para me chegar (...) Ela tinha botado por fora só: Riobaldo que está com Medeiro Vaz (...)" (GSV,78).

9.35 Vi, pela letra, no pequeno envelope: essa carta era da mulher que me amava, tão longe deixada, tão fortemente.

Como Maria da Glória (Buriti,MS,238)"a deusazinha louca", Lala "estava sem sua alma" quando "Mil mãos a transformavam"; porém, no triste e "absurda austereza"de partir, falava só uma coisa: "prometia tantas vezes voltar ali, não se esquecer do Buriti Bom, escrever muitas cartas". Lembre-se que o texto roseano se inicia "DEPOIS de saudades e tempo", na fazenda do Buriti Bom, "alheia, longe. Dos de lá (...)".

A letra da mulher de PÁRAMO revela um triste amor que mora no longínquo deixado atrás: o corpo, como Nhorinhá (GSV,78):
"Eu já estava casado. Gosto de minha mulher, sempre gostei, e hoje mais. Quando conheci de olhos e mãos essa Nhorinhá, gostei dela só o trivial do momento. Quando ela escreveu a carta,

ela estava gostando de mim, de certo; e aí já estivesse morando mais longe, magoal (...) no indo para o Riacho-das-Almas, e vindo para o Morro dos Ofícios".

9.36 Temi abri-la, meu coração se balançava, pequenino, se dependurava.

JGR antecipa, aqui, o tema do balaiço do coração, dependurando-se, concentradamente, "num ponto negro", triste, aquela coisa palpitante e errada "pendurada da atmosfera"(I7.25-34).

9.37 Que o espírito não me abandone! Pensei em guardá-la, fechada também, por infinitos dias, metida dentro do Livro.

A "carta" iguala-se ao Livro, "que por enquanto ainda não deve ser lido"(9.24-5). Há, no fim das contas, a maior das expectativas, e o protagonista o repetirá com insistência: "Que a esperança não me abandone!(I4.4I).

São Paulo, o grande escritor e apóstolo, é levado a redigir uma missiva segunda aos Tessalonicenses, em vista do aparecimento de uma falsa Epístola sob o seu nome:

(IITes.,II,2) não vos deixeis perturbar o espírito facilmente, nem alarmar-vos por uma pretensa revelação, por uma palavra ou qualquer carta como se fosse enviada por mim, como se o dia do Senhor já estivesse perto.

9.38 Temia-a, temia aquele amor agônico, soubesse que ela poderia malfadar-me.

Timor Dei? Se fosse, o personagem não se "fecharia" a ele. Noutro momento do texto, este vem aberto "a todas as alegrias". E ali (3.49), face às "horas de inteira terra", que esboçou-se uma certa visão contemplativa (theoría, i.é., théatron) onde, neo-platonicamente, o mundo é um "espetáculo" movido através de "mudanças de cena"... Nessa investigação do Amor, sempre,há o observador convertido em "primeiro-ator"(protagoonistés); a "agonia", pois, desse ator-personagem de PARAMO, é uma luta só: "Eu lutava"(I3.37). Desde o epígrafe, num "poema dramático" como este, o tema conflitivo Éroos/Agoonía é o motivo unificador do conto cuja "crítica" se concretiza nos significados do combate acirrado entre a vida e a morte.

Nenhum melhor nome para o protagonista do "amor agônico" que o infinito anonimato. E, sobre este conceito, veja-se aqui o reforço que o próprio JGR dá noutro texto seu (Buriti,NS,I54): "Para essas,então, o amor seria uma arte, uma bela-arte? Haveria outra região, de sonhos, mais diversa. Havia."

9.39 A carta dizia o que era para maior sofrer de todos, desespero prolongado.

Ao interpretar o "canil de ventos"(3.3I) ou funil infernal,lembrei a citação dantesca do infundibuliforme (Inf.,V,II), que JGR reconhece ter aproveitado no Dão-Lalalão (NS,75-6), segundo revelação feita a Bizzarri (op.cit.,p.52). O trecho do texto de Noites do Sertão explicita "o maior sofrer", de todos: "Mas, o sofrimento no espírito, descido um funil estava nas profundas: do demo, o menos, o diabo rangendo dentes enrolava e repassava, duas voltas, o rabo na cintura?"

Aliás, o conceito existencialista de Angústia (inserido no bojo

de Coupable? Non coupable? -Apud Jolivet,op,cit.,p.177) não é mais do que um longo desespero demoníaco. Kierkegaard escreve: "É demoníaca toda individualidade que só, por si mesma e sem qualquer intermediário (mantendo ante todos o silêncio), sustém uma relação com a idéia: se a idéia for Deus, o indivíduo é religioso; se a idéia é o mal, é demoníaco stricto sensu".

9.40 Depois, havia nela o trecho:

"A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento"(GSV,77), opina Riobaldo.

O desespero prolongado, porém, pode ser traduzido nos termos, de alguma forma existencialistas também, do sentimento trágico da vida unamuniano. Na "Vida de Don Quijote y Sancho"(op.cit., pp.21-2), o reitor de Salamanca escreve, entre "voces de suprema desesperación", um lembrete notável servindo de proêmio: "Lembro daquela dolorosa carta que você escreveu-me, e estava quase a sucumbir(...)".

Em oposição à procura do Sepulcro de Dom Quixote, Miguel de Unamuno destaca um fato resgatável (21.19), do qual Rosa fará tema no final de PÁRAMO. Num dado momento do texto, o conto roseano se condensará no conteúdo desta mensagem unamuniana, quando o protagonista, andarilho, diz dramaticamente:"O trecho todo, vou"(19.5).

O trecho:"Todo esto dije a mi amigo y él me contestó en una larga carta, llena de furioso desaliento, estas palabras:'Todo eso que me dices está muy bien, está bien, no está mal; pero ¿no te parece que, en vez de ir a buscar el Sepulcro de Don Quijote y rescatarlo de bachilleres, curas, barberos, canónigos y duques, debíamos ir a buscar el Sepulcro de Dios y rescatarlo de creyentes e incrédulos, de ateos y deístas, que lo ocupan, y esperan allí, dando voces de suprema desesperación, derritiendo el corazón en lágrimas, a que Dios resuscite y nos salve de la nada?'."

9.41 "...tem horas, penso em você, como em alguém, muito querido, mas que já morreu..."

Numa das suas possíveis versões, o avesso do Amor enquanto "verdadeira lembrança" pode se converter em devoção à fraternidade universal:"queria que ela me abençoasse como se fosse minha irmã ou..."(8.25). Na longa viagem mortal, tão longe deixada, essa devoção existiu, longínqua e tão vibrante que ainda balança o coração racional do personagem.

Sob o título do leitmotiv que fecha PÁRAMO, Amado Nervo escreve, no início do século, o poema ¿Quién sabe? ("Serenidad") que assim se inicia:

> Esa indefinible devoción lejana
> que vibra en tus cartas, está bien, hermana (...)

A longínqua (lejana) devoção destas mulheres, "ainda moças", em termos da linguagem simbólica roseana, congloba o que estiver se distanciando do "maior alegria"(2.10). A sua especificidade tem um lugar-comum; o dela ter sido, sempre, "tão longe deixada" (9.35) na vida. Vejam-se estes exemplos, em diacronia: "Lena, Guido e Ulrica -as três teutas moças, tão longe deixadas". (A Senhora dos Segredos, AP, 180); "Vou ter de viver longe, tristemente, desta moça tão diversa. Posso querer viver longe da alegria? (Buriti, MS, 140).

Voltando ao poema de Nervo, supra; há nele uma complacência pe lo conhecimento anterior, querido mas que, em vão, já morreu. O apelo da carta, por isso, é entristecedor:

> (...) Me place que digas que me conociste (triste,
> quizá en otros mundos, que por mí estás
> que en vano me llamas...Me place.Me place.

9.42 Devo ter sorrido toda a dor.

A ironia deste oxímoro exemplifica, de forma modelar, o intuito poético do pensamento roseano. O paradoxo da ausência e da presença (a carta para alguém que já morreu), a união dos contrários (sorriso versus dor), que se estendem inclusive à própria existência de Deus, pois ela é certeza absoluta ("Sei"/I.3) e absolutamante incerta ("quem sabe?"/22.29), geram a situação paradoxal, "trágica" como a chamaria Lucien Goldmann, do homem.

Quando Rosa escreve:"Deus é bom; Dores..."(Buriti,NS,239) fica implícita a ambigüidade, ora de Deus como única realidade verdadeira, ora de Deus se escondendo. Para o protagonista roseano, em PÁRAMO, o aspecto "trágico" de sua condição reside exatamente na impossibilidade de formular alguma verdade válida (v.g. a Revelação, Beatrice, sì bella e ridente) sem acrescentar-lhe seu contrário (isto é, o etterno dolore).

Destarte, em oposição ao viso reflexivo da inteligência, encaixado na perspectiva cartesiana onde a dor equivale a um "jeito confuso de pensar"(6ª Med.,passim), haveria para JGR uma figura alegórica de "mulher" que possibilita melhoras. Lembre-se, aquela que hospeda o protagonista e seu destino:"Ela riu,comigo, tomou-me a mão"(6.3). A mesma que, face às dificuldades do personagem perante alguém ou Duplo, "sabia rir com outrem"(6.4).

Para o misticismo desta simbologia há um dado essencial:o olho é o mais espiritual dos sentidos. Logo, no Paradiso, Dante descreve-se sob a luz vidente direta dessa Guia, em cujos santos olhos arde um (sor)riso:

(Par.,III,24) che, sorridendo, ardea ne li occhi santi.

Aquela bela Revelação,

(Par.,XV,34) ché dentro a li occhi suoi ardeva un riso.

Maria da Glória, a personagem central de Buriti(NS,128),através de diversos pormenores, constantemente acentuados por JGR, desenvolve um paralelo nítido com Beatrice sob o leitmotiv:
"o riso dos risos, o valor dos olhos".

9.43 E não duvidei, senão que aceitava.

A dúvida metódica estabelece, pelo cogito, toda uma vida do espírito que é entendimento. Naquele pensamento sobre os atributos da alma (2ª Med.,passim), Descartes coloca que nada é mais pleno e fácil de se atingir pelo conhecimento do que o espírito. A natureza da alma humana, na sua tentativa de chegar à "verdadeira lembrança", tem uma só opção racional: prescindir do corpo.

Noutras palavras, será pela mediação desse "ardente" Espírito -do qual fala Dante- que a alma manifestará a sua plenitude e autonomia, aceitando-se finalmente. "Almou meu ser", diria Fernando Pessoa; "Ele almou?"(GSV,18) retrucaria Riobaldo.Mas,como?

(Par.,XXIV,138) poi che l'ardente Spirito vi fé almi.

Quer dizer, depois de almar.

9.44 Naquelas linhas estava toda a verdade. Está.

A verdade iguala o passado e o presente, razão pela qual não é possível pô-la em dúvida. A perfeição também, já que o erro e o equívoco são "imperfeições" decorrentes dos sentidos enganadores, da res extensa, segundo o raciocínio cartesiano.

O personagem roseano acredita nessas "linhas", de maneira tão irrevogável, que não hesita, nada, em lê tudo aquilo "do que antes acreditava ser verdadeiro". Para se entender melhor a relação roseana dúvide/escolha cf.(4.3).

9.45 Aquilo eu pinto em vazio.

Como se verá depois, o protagonista de PÁRAMO "pinta" um Homem, o qual, linhas depois, virá assemelhar-se com o "Homem com alguma coisa de cadáver". Este, por sua vez, é confundido com "o vulto daquele duro hidalgo que era todo hombría mala..."(Cf. I2.I-5).

Na sua "Vida de Don Quijote y Sancho"(op.cit.,p.I9), Unamuno assevera que "para partir à procura do Sepulcro, basta a fé como ponte". Haveria uma infinita marcha de cruzados em busca da santa tumba, os quais não podem se dar ao luxo de permitir, entre eles, qualquer instrumento ou arte que impeça ouvir o canto da Estrela, ou de escutar a música das Esferas. Esses dançantes da poesia estão condenados às "horas no atismático", posto que a sua sensibilidade:

"No conoce la inmensa poesía de los templos vacíos, sin luces, sin dorados, sin imágenes, sin pompas, sin armas, sin nada de eso que se llama arte".

Uma "verdade" sem tempo, evacuada dos fatos, só pode ser concebida, como imagem pictórica, no esvaziamento total dum templo.

9.46 Em que mundos me escondo, agora neste instante?

PÁRAMO privilegia a procura da "maior alegria". Uma alegria, porém, que começa a ser destruída, "Ali, em antros absconsos"(4.I7-8). Sob a perspectiva da Aposta (le pari) pascaliana, o protagonista, homem paradoxal afinal, deseja viver "escondido" na exclusividade de Deus, rejeitando o mundo relativo e vão, se aproximando da única realidade verdadeira que lhe permite penetrar e entender os "milímetros daquele instante"(8.I). Mas, concomitantemente, o personagem sabe da existência do um evasivo Deus Absconditus que não lhe concede nenhuma certeza ou refúgio seguro e, portanto, "esconde-se" para viver e não-viver no próprio mundo que não se pode abandonar. Esta opção é, inevitavelmente, uma dúvida cética cujo recôndito produto traduz "O do ódio -um mundo desconhecido"(I2.I8).

No seu estudo sobre o conceito "trágico" entre Pascal e Racine, Lucien Goldmann, analisando le pari (A Aposta foi escrita para 'O Libertino'?, capítulo publicado em português in "Dialética e Cultura", Ed. Paz e Terra, Rio, I979; p.I83), o filósofo marxista define este paradoxo -esboçado nos parâmetros do módulo roseano- como o da rejeição intramundana do mundo.

9.47 Prendem-me ainda, e tão sòmente, as resistências da insônia.

Além da dispnéia, um dos maiores inimigos que vêm se opor à "maior alegria" é a insônia (6.23), terrível, no oco de um grito (9.6). Imagem prévia, roseana, ao aparecimento do ódio que suscita vultos, monstruos, cose rimote: "formas relíquias"(I0.I8-25).

10

10.1 Ah, não ter um sentir de amor, que vá conosco, na hora da passagem!

Sentir-se amorosamente contagiado por Fernando Passoa não seria difícil para um espírito atacado pela "Febre imensa das horas!",como o roseano. Sobretudo, quando tal estado se traduz aqui, em "amar as coisas como Deus".

A imagem inicial do "verdadeiro passo adiante",no crescimento do espírito do protagonista, tem um escopo preciso: "a passagem"(I.18-20). No conhecido poema pessoano Passagem das Horas (Ficções do Interlúdio/Poesias de Álvaro de Campos,1916) haveria, sem dúvida, repetidas linhas que sofrem por "não ter um sentir de amor". Veja-se, por exemplo, este trecho:

(...) Experimentei mais sensações do que todas as sensações
(que senti.
Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que
(sentir.
E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco e eu infeliz.
(...) Ó carinhosa do Além, senhora do luto infinito,
Mágoa externa da Terra, choro silencioso do Mundo.(...)

10.2 De novo, é um quadro de Boecklin que meus olhos relembram,

O odor dos eucaliptos trouxe à lembrança o Homem. As partículas desse cheiro "como que formam pouco a pouco diante de meus olhos o quadro"(8.33) de Arnold Boecklin.

10.3 sua maestra melancolia

O hispanismo ou italianismo sugere "maestria". Tanto nos termos alegóricos advindos de Dürer (MELANCHOLIE, I, cf.6.24), quanto nos do maestro Virgílio. Aquelas alegorias dantescas pesquisadas e grifadas por JGR (cf. I5.7 e fac-símile).

10.4 - o "Vita somnium breve" -:

Breve sonho: a vida...

René Descartes, também, concluindo sobre As Coisas que Podem Ser Postas em Dúvida (Ia Med.,op.cit.,p.79), sente-se arrastado "insensivelmente no curso da minha vida corriqueira", de tal forma suspeitando que sua liberdade é só um sonho,tanto assim,que teme acordar mergulhado em gratas ilusões e velhas opiniões: "temo o acordar desta sonolência, por temor às árduas vigílias que virão após a tranqüilidade do meu repouso; ao invés de me dar alguma luz no conhecimento da verdade, talvez elas não se-


ITA SOMNIUM BREVE

jam suficientes para me esclarecer todas as trevas das dificuldades que venho propondo".

Nos termos roseanos, tudo isto equivale a dizer que: "Um sonho era o espírito, o desenho de uma coisa possível querendo vir a ser verdade"(Buriti,NS,186).

10.5 duas crianças nuas que brincam, assentadas na relva, à beira de uma sepultura.

O VITA SOMNIVM BREVE põe em evidência, mais uma vez, o fascínio que os temas alegóricos exerciam sobre o escritor mineiro. A pesar da enxuta idéia do quadro, Rosa extrairá dele emblemas que, sorrateiramente, depois foram desenvolvidos e inseridos no contexto do texto.

Tal é o caso do "cavaleiro equiparado"(II.44), ou bem do atentado, a pauladas, de uma jovem silhueta sobre um ancião,ambos à contraluz. Um motivo que JGR introduz sob o tema do pedinte (I2.I5). Já a figura feminina, seminua, insinua "a francesa" (I4.50), que apiedou-se da solidão do protagonista, entregando-se "insensatamente".

No primeiro plano, porém, duas crianças dominam o detalhe roseano. Dois atributos de pureza brincam, numa possível referência temporal heraclitiana (Cf. 7.5-6), com uma flor que flutua sobre um córrego. Simbolicamente, este nasce de uma sepultura, parafraseando assim o diálogo entre a alma e o corpo. O sonho, por outra parte, é uma figura paradoxal bem ao gosto de Rosa; para alguns, tem conteúdos demoníacos, enquanto para outros,como os romanos, para haver sonho é preciso que haja um Deus benéfico (Somnus), o qual fazia esquecer a dor e morava numa tumba ou gruta silenciosa.

* * *

10.6 Há as horas medonhas da noite.

Passagem das horas-almas. Ou, como diria Riobaldo (GSV,49): "Medo mistério. O senhor não vê? O que não é Deus é estado de demônio".

Em Pedro Páramo (op.cit.,p.I22), a platônica reminiscência chama-se Susana Sanjuan,é uma remota Revelação infantil que se encontra "escondida en la inmensidad de Dios".Rulfo especifica: "Porque tenía miedo de las noches que le llenaban de fantasmas la obscuridad. De encerrarse con sus fantasmas. De eso tenía miedo".

Nesta página de PÁRAMO, JGR desenvolverá a temática fantasmagórica. Algo medonho que o personagem esboçara já sob o "pavor imenso de dissolver-me. Aquilo durou horas?"(5.37-8).

10.7 Já disse que a insônia me persegue. Isto é, às vezes durmo.

A Insônia personifica aqui o Homem; aquele perseguidor tenaz do protagonista, horrendo, terrível como um grito no medo oco da noite (9.6).

10.8 O mais, é um desaver, pausa pós pausa.

O desconcertante prefixo roseano participa do seu pensamento neológico, tendo-se em vista um ultraexistir que sofre, eternamente, de desprendência, de desar. O desaver, pois, é uma crise de "insubstância" que se repete, mais de uma vez (2.I-3).

10.9 A confirmação do meu traspasso, num gêlo êrmo,

Obscuro finar-se, uma dor penetrante que demora, estação crucial, sem (im)pôr termo natural à existência (I.9-10).

Veredas Mortas. Garoa da madrugada. Riobaldo, o poeta-jagunço, sofre depois de ter "pactuado"com o "antigo inimigo" e, no fim das contas, só ter escutado o diabólico silêncio (GSV,320):
"E se aquele gelado inteiriço não me largasse mais. Foi orvalhando. O ermo do lugar ia virando visível".

Não há dúvida que em toda a obra roseana, Sertão, Páramo ou Lhano, etc., são sinônimos concretos do "ermo" espiritual. O próprio Riobaldo relaciona esse estado "tão deserto" com a determinação do Duplo (GSV,354):
"De arte em que eu tinha ido estipular o Outro, nas Veredas Mortas, no ermo da encruzilhada".

10.10 no pesadelo despovoado.

De lá, da desolação paramuna, viria "A Morte"...

O clima diabólico dessa experiência que confirma o traspasso é descrito como o povoado fantasma de Comala no início de Pedro Páramo (op.cit.,p.11):
"Yo no preguntaba por el pueblo, que se ve tan sólo como si estuviera abandonado. (...) Parece que no lo habitara nadie".

Em seu PÁRAMO, Rosa penetra também numa Cidade avistada e conhecida, antes, em "antigo, distante pesadêlo"(3.38). Uma das suas casas, segundo a voz textual, achava-se "há milhões de anos desabitada"(7.40), também. Do ponto de vista bíblico, por exemplo, segundo responde Elifaz, a tribulação e a angústia arrefecem sobre Job por este ter desafiado o Todo Poderoso
(Jó,XV,28) habitando em cidades desoladas, em casas que foram abandonadas.

João Guimarães Rosa corrobora isso num dos seus escritos:
"Deus pune só por meio de pesadelo. Quem sabe foi mesmo por um castigo?"(A Estória de Lélio e Lina,UP,183).

10.11 Nêle, em cuja insubstância, sinto e apalpo apenas os meus ossos, que me hão de devorar.

A negatividade insubstancial desse pesadelo satânico "aposta" no paradoxo trágico, para o qual nenhuma verdade é válida a não ser que lhe juntemos a verdade contrária. Isto é, a positividade da "substância". Um conceito que não se insere,precisamente, nos Pensamentos pascalianos, nem na dialética, mas no dogmatismo racionalista de Descartes. Quando este equaciona a existência divina, durante a terceira sessão metafísica (3ª Med. ,op.cit.,p.101), pode-se ler como a define:
"Pelo nome de Deus entendo uma substância infinita, eterna, (Par le nom de Dieu j'entends une substance infinie...), imutável, independente, onisciente, onipotente..."

Às apalpadelas, o personagem toca a descarnada ossamenta que o coloca face ao Nada da poeira estelar. Afinal, diz o versículo da 4ª Feira de Cinzas:
(Eccles..III.20) Todos caminham para um mesmo lugar, saem do pó e para o pó voltam.

Esse devorador "apalpar imenso de perigos" (I.20) é, porém, o verdadeiro grande passo adiante: a passagem.

I0.I2 As noites são cruelmente frias, mas o pêso dos cobertores me o prime e sufoca.

Alarmes graves na fria Cidade da hipótese imaginária: "um pêso imenso oprimia-me o peito"...(5.30), confessa o personagem, o qual, no meio dessa crueldade sufocante, acrescenta o dado que faltava: "fez-se-me noite"(5.I9).

Por outra parte, a proximidade textual com a que JGR relaciona pesadêlo/pêso, impreterivelmente leva a pensar numa "unidade lexica" onde haveria uma fusão mínima de elementos sintagmáticos. Por outra parte, pesadelo seria uma desinência determinante do tema peso.

I0.I3 Só o mais profundo sopor é um bem,

A "profunda sonolência" emblematiza, aqui, o bem, em oposição à insana "insônia" advinda das adversidades duma vida na tribulação acompanhada pelo hostis antiquus.

Num trecho platônico, duplamente sublinhado por JGR (Dialogues .../Introduction,op.cit.,pp.x-xi),lê-se:
"Ainda como Sócrates, o enfase de Platão é mais ético do que cientifico; o conhecimento é inseparavel da virtude, assim como o bem o é da verdade". (Rosa ressalta o grifo com um signo admirativo (!) à margem).

I0.I4 consegue defender-me de mim, de tudo.

O bem não se engana, diria Rosa (Buriti,NS,94), pois "Sabe o que é Deus, sabe o que é tudo".

A causa eficiente e total tem de ser defendida a qualquer preço, nascendo, com isso, um acirrado combate entre o "eu/mim" do ser racional e o "se-mesmo-ser" do conhecimento, da iniciação, da Revelação (Cf. I2.32), que também deve ser amparado.

I0.I5 Mas ocorre-me, mais que mais, aquele outro estado, que não é de viva vigília, nem de dormir, nem mesmo o de transição comum

Qual seria,pois, esse outro estado que nada tem a ver com os "vases communicants" que restabeleceriam a unidade, perdida ou esquecida, entre o mundo da vigília e do sonho, segundo os surrealistas? Sabe-se, contudo, que essa estação crucial (I.8) opera como uma verdadeira encruzilhada de "intimas transmutaçoea"e exige o instante "inteiro do ser", caído no gêlo êrmo de um "estado tão deserto"(5.23), o estado que aponta para uma Segunda Morte. Aquela, a que separa a alma, não do corpo mas da inteligência.

I0.I6 -mas é como se o meu espírito

O Espírito, na filosofia kantiana que postula a imortalidade da alma e a existência de Deus, é definido como "uma capacidade de construção e mando". Um conceito frisado numa das páginas anotadas por JGR no seu volume de Extraits (Kant/ org.par N.Baladi, Institut Français de Moyen-Orient, Le Caire, I945;pp.xxv-xxvii); se o espírito está orientado materialmente para as coisas, para os objetos, estará sempre em vias de os produzir. Para esta philosophia mundana, "o espírito" definido como eu transcendental, acima da consciência empírica, não pode se esquecer de tal atividade produtora. É,pois, um demiurgo, mas um "demiurgo inconsciente". Auxiliados pelas imagens/conceitos de gosto kantiano que JGR introduz, a seguir, o outro estado pode interpretar-se,

também, como aquele "estado interior" que vai da inconsciência até a intuição de nós mesmos.

10.17 se soubesse a um tempo em diversos mundos, perpassando-se igualmente entre planos entre si apartadíssimos. É então que o querer se apaga, fico sendo sòmente pantalha branca

Segundo explicitam os trechos kantianos riscados por JGR (op. cit.,pp.xiii-xxv), sob esta perspectiva filosófica,o "espírito humano" enquanto eu transcendental possui uma estrutura podendo impor suas formas. Em princípio, porém, ele é incapaz de perpassar pela "coisa-em-si" que o instiga e afeta. Apesar da sua autonomia, apresenta-se-lhe ao espírito "um diverso sensível espalhado sem ordem e sem unificação". A maneira como esses "diversos mundos" se perfazem (seja sentido íntimo, seja experiência externa) é o tempo ou o espaço.

O aspecto apriorístico,destes, consiste no fato de o "dado sensível" mostrar-se sobre uma pantalha de fundo ineliminável e total; um acontecimento dado, ora ocupa um lugar no espaço e possui relações espaciais com outros fatos, ora forma parte da sucessão do tempo. Esse caráter a priori do espaço/tempo será enfatizado pelo protagonista de PÁRAMO quando este, pese a limitação da razão que aqui embaixo só pode atingir a virtude, transforma o sofrimento numa esperança e a coloca "antes de experiência, profundamente anímica"(13.19).

O tempo do "conto crítico" roseano (que merece um estudo à parte) não é unidimensional ou sucessivo, mas simultâneo; ele é acontecimento em diversos mundos,fato em diversos espaços. Isso decorre, segundo certas noções kantianas (Cf. 3ª Exposição Metafísica do Conceito de Tempo, op.cit.,p.38), "pelo fato do espaço não ser exterioridade pura". Falar, portanto, na obra roseana, de conceitos como "monólogo e/ou tempo interiores" seria insuficiente. A pluralidade simultânea de um "espaço íntimo", nos seus diversos mundos sensíveis, talvez seja mais pertinente. Na infinitude do seu desenvolvimento, esse espaço combina (como em qualquer quadro alegórico) uma certa unidade. Todo espaço que se trate de imaginar, então, não será senão uma parte, um aspecto, um plano, afastadíssimo entre si,do espaço total.

Apagada de "atos volitivos", não a re-presentação,mas a presentificação do texto roseano, assume, aqui, e na página final de PÁRAMO, uma identidade total com o cômputo de possibilidades abertas pela página, e fica "sendo sòmente pantalha branca".

10.18 sob lívida luz mortiça, em que o ódio

Como imagens fantasmagóricas duma Lanterna Mágica, estes termos obcecavam o Autor. Veja-se este caso (Buriti,NS,125):
"No denso, no escuro, cogumelos e larvas olhavam suas luzinhas mortiças. Lívidos entes se encostavam, sem caras".

Pedro Páramo (op.cit.,p.122) não se cansava de ver Susana, ou seja, "esa aparición que eras tú". A última vez que ele enfrentou a reminiscência desse fantasma vivo, Susana Sanjuan, lembra-a sob o pano branco da névoa, a lividez de luz sem chama:
"Era la misma luz pobre sin lumbre envuelta en el paño blanco de la niebla que hay ahora".

Não se esqueça que Pedro Páramo é a própria personificação do "ódio vivo".

10.19 e o mal vêm suscitar suas visões infra-reais.

Retomando certos aspectos platônicos advindos do Homem com o aspecto de cadáver (7.20), pode pensar-se com menos vagueza a cerca de outras figuras roseanas nascidas da infra-realidade. Visões e não revelações, afinal.

Para Platão (Leis,XII,959 b), "o corpo é uma imagem que acompanha cada um de nós e, com razão, se diz que os cadáveres são simulacros dos mortos"(Grifos meus). Com efeito, para o pensamento platônico "toda imagem é deficiente com relação ao Modelo"; contudo, é deste Paradigma que lhe vem o seu "valor derivado".Deste jeito, as Formas-Modelos dão feito às imagens ou objetos visíveis que as refletem.

10.20 Exposto a remotos sortilégios, já aguardo o surgir, ante mim, de outras figuras, algumas delas entrevistas em meus passeios de durante o dia, pelas ruas velhas da cidade.

Visões. Imagens vislumbradas, entrevistas no decorrer dos primeiros passos (i.é, meditações) do protagonista pela velha cidade (?.33).

Descartes cogita no conhecimento do seu ser e este independe de coisas cuja existência não lhe é acessível. Portanto, o filósofo também não está na dependência de toda e qualquer coisa fingida pela imaginação, pois, segundo elo, fingir e imaginar, ambas, lhe descobrem o erro (2ª Med.,op.cit.,p.84): "eu fingiria, com efeito, se me imaginasse ser alguma coisa, posto que imaginar não é senão contemplar a figura ou imagem de uma coisa corporal (contempler la figure ou image d'une chose corporelle). Ora pois, eu sei já certamente quem eu sou, e que todo o conjunto possível daquelas imagens, e,no geral, de todas as coisas referentes à natureza do corpo, não passa de sonhos e quimeras (des songes ou des chimères)".

Veja-se, a seguir, estas ficções roseanas:

10.21 São fantasmas, soturnos transeuntes, vultos enxergados através de robustas rexas de ferro das ventanas,

Phántasma, isto é, imagem ilusória, aparição. Riobaldo diria: "E apareceram vultos de outros, levantantes"(GSV,161).

Nesta variante temática,as "soturnas fisionomias" viram soturnos transeuntes enxergados através dos detalhes arquitetônicos já descritos (2.29-33), remanescentes, até hoje, no bairro da Candelária em Bogotá. Por outra parte, a mudança das janelas pelo hispanismo "ventanas" obedece a uma função extra-regionalista que situe o texto. Trata-se da função poética que substantiva a linguagem, potencialmente, pois o termo ventanas recupera, de maneira grafêmica e por via infernal, aquele medonho "canil de ventos" (3.31).

10.22 moradores dessas casas de balcões salientes sobre as calhes,

Sabe-se já que, no contexto da simbologia roseana, moradores são almas cuja certeza prática continua sempre consciente da existência de uma possibilidade contrária: casas, isto é,corpos.

A saliência do toque infernal (Cf. 2.26) volta a se destacar no texto pelas "calhes"(callis) ou estreitas passagens que ligam os diveros círculos do Hades. O ar soturno dessas casas

(tristes domos... virgilianos) paira ainda em Dante:
(Inf.,XXIX,69) si trasmutava per lo tristo calle.

Uma "transmutação" íntima, profunda e desmanchadora (I.II) que caminha pelas calçadas da Cidade visando superar a condenação, se purificar para atingir a passagem: o verdadeiro passo à frente no meio de trevas.

IO.23 desbotados e carcomidos.

Desbotado é a cor que, amiúde, aparece nas antigas versões portuguesas da Bíblia, indicando a "cor da decomposição" no Quarto Cavalo do Apocalipse. O equus pallidus, cujo ginete é a Morte, entulhada de doenças contagiosas reunidas sob o nome de Peste:
(Apoc.,VI,8) E vi aparecer um cavallo desbotado.

Estes adjetivos, pelo fato de serem referentes bíblicos, carregam de sentido a função poética, no seu mais alto grau. Logo, terá de se aceitar a hipótese do sintomático aparecimento das outras três cores que complementam os Quatro Cavaleiros da Revelação; o emblema equus rufus, sob a indisfarçável semiótica de um "bonde vermelho"; a miséria preta do equus niger, sob formas avulsas e sempre mutantes de águias, eucaliptos, sombreros, sombras; et ecce equus albus, cujo ginete representa as Divinas Palavras, encravadas estas, no texto, numa "alvura de catacumba"(3.27) ou bem nos "alvos hipogéus"(I4.9).

IO.24 Como sempre, por extranatural mudança, eles se corporizam agora transportados a outra era, recuados tanto, antiquíssimos,

Umas Formas (T,I80-3) é um dos escritos roseanos que transita neste clima de absurdos fantasmagóricos e "mudanças". Ou seja: "Um fantasma, primeiro; depois, o monstro..."

Como em PÁRAMO, nesse texto de Tutaméia há o apelo constante a l'anima antica, a l'anima trista. Uma alma baixa "corporificada" no Antigo Inimigo, a qual é imaginada por Dante (Purg.,XI. I9-2I) sob a figura de um Cavaleiro (l'antico avversaro) que doma, fincando as esporas, um Cavalo (nostra virtù). Conseqüentemente, para se entender o "recuo" destes seres, será preciso ampliar o módulo roseano sob a visada diacrônica (op.cit.p.I82):
O sandeu sacristão e o maçom paroquiano são encurralados por um fantasma que tinha sido de mulher. Aquele, 'prosternou-se', enquanto "recuara o maçom, até a parede, ao grande olho gradeado".

Com efeito, Umas formas, tão recuadas no espectro do passado, que JGR as denominará, a seguir, como sendo "formas relíquias".

IO.25 na passadidade,

Sufixos de línguas estrangeiras, neste caso o alemão (keit,heit = dade) onde tais partículas conservam vigorosa atuação, ativaram a sensibilidade poética roseana até atingir este estranhamento neológico, inusitado no português. Nele, a noção concreta do tempo enquanto passado é alterada por um substantivo abstrato que pretende nos colocar no conhecimento do fato alegórico, da outra-coisa, do "ser passado" (passadidade) do passado. Ultrapassagem propiciada pela invenção poética.

Vergangenheit pode ter sugerido a Rosa esse uso; sobretudo, ao se considerar o destaque com que ele trata esta citação conhecida de Goethe (Faust II,dr.A.) inserida em Cara-de-Bronze (UP, I24):

(...) So ist es mir, so ist es dir gelungen;
Vergangenheit sei hinter uns getan!

("Para mim como para você, deu certo; Passado, fica para trás!") No tempo que pôde, O Grivo volta da sua "viagem" iniciática para falar com o velho, Cara-de-Bronze, sòzinho, estas enormes "Palavras de voz. Palavras muito trazidas" que lhe revelam a verdadeira procura refletida no grito do vaqueiro Adino (Aí, Zé, Ôpa!/op.cit.,p.126): A POESIA.

10.26 formas relíquias. Assim é que os percebe o meu entendimento deformado,

Umas formas, espectros que ultrapassam o passado. Corpos, imagens, fantasmas...,mesma coisa.

O "entendimento deformado" do protagonista deve-se a que a natureza do espírito humano é mais fácil de se conhecer que o corpo. Descartes, tratando de entender esta última natureza,e xalta sua imaginação(j'exciterai mon imagination, diz ele) para pôr em dúvida que ele seja "esse conjunto de membros,chamado corpo humano". As percepções deformadas advêm, pois, da contemplação da figura das "antigas opiniões", antiquíssimas, ou da imagem-relíquia de uma forma corporal (2ª Med.,op.cit.,pp. 83-4). E o filósofo conclui:
"Portanto, conheço, de maneira manifesta, que nada do que posso compreender através da imaginação pertence ao conhecimento que tenho de mim mesmo; e que é preciso recolher o espírito e afastá-lo desta maneira de conceber (et qu'il est besoin de rappeler et détourner son esprit de cette façon de concevoir), para que possa conhecer ele mesmo, mui detidamente, sua própria natureza".

10.27 julga-os presentes;

Ainda o Cartesium. O que haveria nesta primeira percepção de diferente?, pergunta Descartes. Seu raciocínio o leva ao exemplo de "um pedaço de cera" que retira duma colmeia. Ela é só um corpo, pois, tirando todas as coisas que não pertencem à cera, e procurando defini-la, certamente ficará entendida, só, como "algo extenso, flexível e mutável". Mais nada... Mas, qual é esse pedaço de cera que só o entendimento ou o espírito podem compreender?, questiona o filósofo, sem deixar de frisar isto:
"minha percepção não é uma visão (ma perception n'est point une vision), nem um tato, nem uma imaginação, nunca o foi, embora antes assim o parecesse, mas só uma inspeção do espírito (...)"(2ª Med.,op.cit.,pp.87-8).

A cera é o mesmo elemento poético com o qual Alighieri procurou deduzir a suprema verdade celeste:
(Par.,XIII,73) Se fosse a punto la cera dedutta.
Pois bem, Descartes trabalha sobre essa mesma imagem, relacionando-a às "formas relíquias", àqueles homens enxergados da janela (2,33) e que ele confundo, pois, segundo acredita "julgo (je juge) que são homens, e assim o entendo, só pelo poder de julgar (par la seule puissance de juger) que reside no meu espírito,aqueles que eu crí ver com meus próprios olhos". E acrescenta: "olhamos a mesma cera, se ela estiver presente (si elle est présente),não se diz que nós julgamos (nous jugeons) permanecer idêntica por ela ter a mesma cor e a mesma forma"(Idem, p.88). Portanto, o filósofo conclui que a cera é conhecida pela (enganosa) visão dos olhos e não só pela inspeção do espírito.

IO.28 ou serei eu a perfazer de novo, por prodígio de impressão sensível

Na sua correspondência com Bizzarri (op.cit.,p.59), JGR comenta que Pedro Orósio, personificação da visão n'O Recado do Morro, este "só consegue perceber ou receber a Revelação (ou profecia ou aviso) quando sob a forma de obra de arte". Grifo meu.

Este módulo roseano faz pensar no famoso ensaio "A Origem da Obra de Arte" (in "Arte y Poesia",FCE, México DF, 1958;p.95);ne le Martin Heidegger escreve:
"Chama-se estética, quase desde os primórdios, a uma consideração específica, quer sobre a arte, quer sobre o artista. A Estética, pois, considera a obra de arte como um objeto, ou seja, como objeto da aísthesis, da percepção sensível no amplo sentido".

Neste ítem, Guimarães Rosa coloca o leitor, metalingüisticamente, face ao seu próprio fazer. Uma idéia matriz perfaz o número vertente de "módulos temáticos" e, também, o valor poético das "células enigmáticas": ela é o prodígio ou cômputo total em formação que, por mera sobreposição simbólico-alegórica, estrutura a simultaneidade gestáltica do "conto crítico". Com efeito,esta "unidade autônoma" (IO.28), malgrado a coesão interna do elemento (impressão sensível), não pode preexistir e depende da estrutura do conjunto e das leis que o regem (dentre elas, o conflito da alma e do corpo que é quase normativo).

A sensibilidade roseana, portanto, remete-nos, de novo, a complementar estas imbricações no pensamento neo-platônico. Se a alma deve sentir um objeto, será preciso que ela seja "uma e única" e que todo objeto seja percebido pelo mesmo ser, mesmo que as impressões múltiplas entrem pelos vários órgãos dos sentidos, deduz Plotino ao reequacionar o conceito de "imortalidade" platônica (Enn.,IV,7,6;p.I95). E se pergunta:
"E se uma impressão chega pelo olho e outra pelo ouvido, é preciso uma coisa única onde ambas coincidam. Como seria possível dizer que as impressões sensíveis (aisthemáton eithónton) são diferentes, se elas não chegassem juntas a uma mesma coisa?"

Ao sair do corpo, a alma se movimenta para engendrar a sensação, a qual é uma hipóstase. Noutro excerto das Enéadas (Enn.,III,4, I;p.65), Plotino postula as "imagens sensíveis" como forças que se contrapõem ao inteligível. O termo que usa é algo similar a "ídolos estéticos", se o interpretarmos de maneira livre e criativa. E o filósofo neo-platônico emenda:
"É por isso que precisamos fugir para lá em cima, evitando assim nos transformar numa potência puramente sensitiva, pela subjugação às imagens sensíveis (aisthetoîs eidólois), ou numa potência vegetativa ao serviço dos desejos sexuais e a gula, mas sim num ser inteligente, numa inteligência, num Deus".

Fica evidente, pois, a obsessão roseana pelo tema da fuga no inteligível. Aquela "phygàs theóthen" ou viagem iniciático em divino exílio que luta destemidamente contra a lembrança demoníaca das "imagens sensíveis", dos fantasmagóricos "ídolos estéticos". A mesma peregrinatio que, em PÁRAMO, o processo de composição e montagem de Rosa perfez de novo.

10.29 ou extranhifício de ilusionário,

Eis a "extranatural mudança" que apresentam Umas Formas (T,183): "Maçom e sacristão duvidavam, como ainda hoje, cada vez, daquilo, de que sempre um pouco mais se esquecem: imaginação, aparição, visão. Nada o padre explicasse, do extranhifício".

Riobaldo chama isso de "invencionice de ambicioneiro"(GSV,265).

10.30 as mesmas ruas, na capital do Novo Reino, dos Ouvidores, dos Vice-Reis.

Em 1718, foi criado o Vice-Reinado de Nueva Granada, independente já de Lima, a capital do Vice-Reinado do Peru. Essa situação colonial se preserva até o nascimento da República da Grande Colômbia, tendo como capital, antes de Bogotá, a cidade de Cúcuta, em 1825.

10.31 Assombram-me.

As "sombras" são assombro... Na aventura que lhe aconteceu ao Quixote com um corpo morto (Cf. 7.31) ou com fantasmas, onde o Triste Cavaleiro espanca o cortejo, há um elemento satânico que num instante provoca a reação em Rocinante, ao qual parecia ter-lhe nascido asas: "Era la mula asombradiza...", que espantou-se provocando a desgraça dos enlutados que auxiliava. (DQ,I,19).

Já se notou que o protagonista de PÁRAMO (7.20), ao se referir ao Homem com aspecto de cadáver, disse: "assusta-me". As soturnas ombre dolenti atemorizam o viajante.

10.32 Trazem-me o ódio. Baixei a um mundo de ódio.

Il Basso Mondo infernal é um mundo de ódio onde, como já interpretado,se encontra (9.46) o personagem. Na Commedia, ao ver os frios corações dos traidores, condenados simbolicamente no gelo (ghiaccio) do Cocito -o mais baixo dos mundos onde se forma o 9º e último Círculo do Inferno, Dante se estarrece com as "sombras":
(Inf.,XXXII,35) eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia,

A assombração (que traz o ódio) seria tomada por JGR no seu cabal sentido de uma pena que se abate sobre "aqueles aos quais foi partido o peito e a sombra"... Dante assim denomina estes corpos repugnantes da antipatia, mergulhados na gelidez do Cocito até a cintura ou o pescoço:
(Inf.,XXXII,61) (...) quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra.

O poeta se pergunta sobre os pecados (la sua pecca) que são punidos nesse infra-mundo (nel mundo susso) e, também, sobre um signo furibundo que lá embaixo se mostra através de Tideu:
(Inf.,XXXII,133-4) "O tu che mostri per sì bestial segno odio (...)
Idéia central de toda tragédia: a falta involuntária.

10.33 Quem me fez atentar nisso foi uma mulher, já velha, uma Índia.

Mais um atentado da tentação (Cf. 7.13-4). O protagonista é impelido à descida por esta soturna fisionomia que lembra o hostis antiquus e "velhas de mantilhas negras ou mulheres índias"(2.33).

10.34 Ela viajava, num banco adiante do meu, num desses grandes bondes daqui, que são belos e confortáveis, de um vermelho sem tisne,e com telhadinho prateado.

Trata-se daquele street-car que funcionou,por ações (bonds) da Light no Brasil, como carro de passageiros fechado (convertod

closed car, 1927), conhecido sob o nome popular de "camarão".

Contudo, JGR fará dele uma imagem icônica de inegável força poética. Este elemento emblemático, "sem substância narrável", viria sugerir a figura alegórica do 2º Cavalo do Apocalipse, o equus rufus (Cf. 10.23), cujo Cinete é a "Guerra" -condensada pelo nosso Autor através do atributo desta mulher: rixatriz...

(Apoc., VI, 4) Partiu então outro cavalo, vermelho; e ao que o montava foi dado tirar a paz da terra, de modo que os homens se matassem uns aos outros, e foi-lhe dada uma grande espada.

Esse gladius magnus exemplifica, modelarmente, a proposta desta leitura interpretativa sobre a inexistência de uma narrativa lato sensu. Aqui, como em todas as situações textuais geradas pelos signos poéticos, se torna necessária uma tradução; neste caso, por exemplo, a transferência dessa espada superior montada no veículo vermelho para a silhueta daqueles vergalhões metálicos que unem o bonde aos fios.

10.35 Esse tranvia ia muito longe, até aos confins da cidade -aonde ainda não sei se é o Norte ou se o Sul.

Além do jogo sonoro das rimas dando o ritmo escorregadio à frase (tranvia/ia; aonde/ainda) haveria, também, dois dados importantes; ora a negação dialética da certeza inicial (Sei), ora aquela obsessão roseana "tão longe deixada"(9.35-41). Como se verá, esta figura alegórica desaparecerá do texto "com longa sombra"; a prisão do personagem, no Cárcere dos Andes, ocorre longamente (3.21), num aqui longínquo (3.9). O texto inteiro impregna-se destas palavras-chave apocalípticas: longo longe... Neste caso, os passageiros, dessa "viagem" de bonde, são os mercadores que sofrem o castigo de Babilônia, os quais

(Apoc., XVIII, 15) pararão longe dela, de medo de seus tormentos.

§

11

II.I Sei que, de repente, ela se ofendeu, com qualquer observação do condutor, fôsse a respeito de trôco, fôsse acêrca de algo em suas maneiras, simples coisa em que só ela podia ver um agravo.

Insuficiência amorosa é o motivo temático da acedia (desleixo, indolência) no 4º Terraço purgatorial. Virgílio Maro expõe aqui a sua doutrina do Amor ao discípulo poeta, Dante, então, escuta atenciosamente o raciocínio de l'alto dottore, pedindo, a seguir, algumas demonstrações amorosas ao dolce padre caro, provas estas, a partir das quais possa deduzir toda boa obra e o seu contrário. E, através desta citação evangélica:

(Mt.,XV,I4) "Deixai-os. São cegos e guias de cegos. (...) Ora, se um cego conduz a outro, tombarão ambos na mesma vala,"

o poeta florentino ouve do seu Mestre e Guia (i.é.,"condutor": duca, duce) da Razão, que é preciso erguer no sentido dele o agudo olhar do intelecto, para tornar manifesto "o erro daqueles cegos que se fazem passar por condutores":

(Purg.,XVIII,I8) l'error de' ciechi che si fanno duci.

Nesta página de PÁRAMO, a temática da obcecação terá vários desenvolvimentos. Por outra parte, do ponto de vista do sentido dos significantes, a situação insere-se no tom infernal dado pelo Anjo Caído, Lúcifer, afinal um mero "condutor de luz"... É a observação deste guia, que suo lume conduce, o que deslanchará toda essa seqüência textual com "a velha". (II.I-23). Ciente da carga poética dos vocábulos, JGR jamais usaria, para o caso, o termo coloquial de "motorista".

II.2 A mulher ripostou, primeiro,

Algo pernóstico no contexto do português, o galicismo para retrucar foi escrimido repetidas vezes nos textos roseanos:
"O dr. Diretor ripostou" (Darandina, PE, I39).

Riposter, portanto, é um desses barroquismos do horror vacui roseano que devem ser catalogados na Repostaria. Sempre e quando aceitarmos a ironia do teatrólogo Nelson Rodrigues, para o qual JGR era "um grande confeiteiro" (Gilberto Vasconcelos, conversa, São Paulo, I985).

II.3 rixatriz,

Essa mulher, já foi dito (I0.34), representa aqui o Segundo Cavaleiro apocalíptico: a Guerra. Com este derivado paralelo do Caos, Rosa indicará a via-viagem desta desordeira e briguenta

velha. Na substituição do elemento derivante (triz x dora), Rosa procura a surpresa. E, segundo o próprio Autor confessa num dos seus prefácios (Hipotrélico, T, 64-9), a verborum insolentia do neologismo "contunde, confunde, quase ofende". Assim sendo, "ao modo como Cícero fez qualidade ('qualitas')" ou "Voltaire embaixatriz ('ambassadrice')", ele, Guimarães Rosa, não poderia deixar passar o "especioso" estado larval deste insuspeito produto "da indústria nacional filológica": rixatriz...

II.4 imediatamente.

Pelo destaque substancial que JGR dá aos advérbios, registre-se aqui que a ofensa foi "de repente". Derepentemente, diria Riobaldo, o fato nos alerta para as variações roseanas que haverá do tema. O Autor é explícito com Bizzarri (op.cit., p.55): "(Um pouco à maneira do processo de modificações do tema -que ocorre, na música, nas fugas?) E para funcionar, apenas, em passagens de ligação, como coloração do pano-de-fundo."

Rosa não se enganará quanto ao modelo musical, tendo em vista o seu processo de composição; nele há polifonia sêmica, em trejeito contrapontístico, e escrita sobre um tema-sujeito único: o "conto crítico" e sua auto-referência. Só haveria um porém, o qual acentua o ser paradoxal do seu autor, pois, este fazer, não é sucessivo nem tonal. É simultâneo e serial.

Sem detença (Cf. I8.I5); de repente (cf. I7.44-5).

II.5 Daí, encolheu-se, tôda tremia.

A velha, uma "sombra que desce longamente (11.22) no Baixo Mundo do ódio infernal, está condenada a sofrer, tolhida na "gelidez contagiante" que fixamente marca as almas que "se banham" no seu cêntrico rio:

(Inf., XXXIII, I56) in anima in Cocito già si bagna.

II.6 Ela cheirava os volumes da afronta,

A milícia infernal ("boca canalizada" por JGR num abismo Exterminador que abastece de ódio o mundo) é condensada pelo Autor nesta imagem, evocadora também das partículas do cheiro que trouxe à lembrança o Homem. Nela, como todos os impuros, os infiéis, os maléficos, etc., (Apoc., XXI, 8), a velha também terá como partilha um odor que vem bem do fundo sulfuroso do sofrimento infernal: quod est mors secunda.

Noutras palavras, segundo o exemplar português do Novo Testamento, que Rosa riscou neste versículo, pode-se ler:

(Apoc., IX, I8) E por estas três pragas, isto é, pelo fogo, pelo fumo e pelo enxofre, que sahiam da sua bocca, foi morta a terço parte dos homens.

II.7 mastigava-a.

Desde o Antigo Testamento, o cavalo aparece como símbolo de "guerra". No exemplar roseano (op.cit., p.490), o autor de PARAMO risca com um X e sublinha, também, o versículo seguinte:

(Apoc., IX, I9) Porque o poder dos cavallos está na sua bocca e nas suas caudas (...), e com ellas damnam.

A boca desta velha agirá, em sinédoque, como imagem concreta que combate a volumosa afronta. Esta, sob os efeitos metonímicos, converte-se, pois, numa sufocante ofensa mastigável.

II.8 Via-a vibrar os olhos, teve um rir hienino.

As Furie infernale... O rir carnívoro desta hiena ecoa, esganiçando-se, no longínquo "canil de ventos" (3.31). Através desta insólita adjetivação, Rosa frisa a ferocidade bucal da Fera. Aquela figura alegórica de uma das três feroci Erine que Dante encontra no Hades, as quais gridavam sì alto: Megera.

O pulsar vibratório dos olhos vem se manifestar, pela comparação de várias coisas simultaneamente, como um antecipo total ou/e abrangente de temas próximos muito particulares.

II.9 Era uma criatura abaçanada, rugosa,

La città dolente é freqüentada por "homens abaçanados e agudos" (2.33). A escuridão, basanée, destas infernais figuras fica no pólo de negatividade para Rosa:
"Pois a feiúra é tão contrária à natureza como a Deus", diria Plotino (Enn.,III,5,I;p.74).

II.10 megeresca,

Por trás dessa índia mau-caráter, oculta-se a ameaçadora face das mitológicas Fúrias: "Olha as Górgonas!", exclama o mestre de Dante, naquele ponto da Commedia que permite ponderar, expressamente, a construção alegórica do poema trecentista:
(Inf.,IX,46-7) "Guarda", mi disse, "le feroce Erine.
Quest'è Megera dal sinistro canto;

Num dos poupados prefácios roseanos, pode-se observar um outro uso desta palavra-chave que vira motivo temático, ora dramático, ora cômico:
"(...) Uma senhora, de paupérrimas feições, que em ira o mirou, com trinta espetos. -Feia!- o Chico disse; fora-se-lhe a galanteria. -E você, seu bêbado!?, megerizou a cuja" (Nós os Temulentos,T,IOI). "O Cujo",a"feiúra", a "Ira",e demais atributos infernais,confluem neste gênio ruim de hienino canto.

II.II uma índia de olhos fundos.

Essa índia do planalto de Bogotá olha,"De lá, da desolação" abissal. De lá, isto é, da mais côncava das cavidades da Terra onde mergulham os olhos afundados no ódio. Dante disse:
(Inf.,IX,16) In questo fondo de la trista conca.

II.I2 Daí, começou a bramar suas maldições e invectivas.

A Fera começa a disbramarsi...,satisfazendo um íntimo desejo de dantesca invenção,com as piores sentenças que se têm no Inferno. Ela era uma irradiação de maldição telúrica (4,I6),blasfema:
(Inf.,III,103) Bestemmiavano Dio e lor parenti.

II.I3 Estava lívida de lógica, tinha em si a energia dos seres perversos, irremissiva.

"Lógica de um Louco", é um dos poemas do livro de Bartrina (cf. 8.I). Dentro dessa temática, a seguir,serão introduzidas diversas formas alegóricas da insânia.

Aliás, o tema do "condutor" ou cuia de cegos, na abertura desta página roseana, teria, para Riobaldo,uma dupla relação íntima; ora com a lógica do nó-cego (GSV,73):
"Sujeito muito lógico, o senhor sabe: cega qualquer nó";
ora com a caruaira imperoável dos que recusam o raio de luce etterna (GSV,I3):
"Cegos, sem remissão dum favinho de luz dessa nossa!".

Neste ítem, não pode omitir-se o dado de que, para Dante, o Inferno foi _questo cieco carcere_, assim como para o Enéias virgiliano _carcere caeco_. Fiel seguidor das pegadas impressas em "clássicos textos formidáveis", JGR não poderia deixar de encaixar o seu personagem de PÁRAMO "_En la Cárcel de los Andes ..._"(3.23). Na 3ª Ed.(p.230) aparece _Esta_ ao invés de _Estava_.

II.I4 Clamava, vociferoz,

Na Vulgata de propriedade do Autor encontra-se, sublinhado na lateral, este versículo apocalítico (_Vide fac-símile_). Trecho que, por sua vez, corresponde à alegoria do 7º Anjo; aquele que segura na mão um Livro Aberto:

(Apoc.,X,3) _Et clamavit voce magna, quomadmodum cum leo rugit._(...)

Em magistral condensação do modelo bíblico, Guimarães Rosa, através de um adjetivo não dicionarizado mas de trânsito propiciado pelo contexto, transforma o _vociferar_, sob influxo direto da bramadora Fera megeresca, em _vociferoz_.

O neologismo, num módulo mínimo, amalgama a idéia de uma "alta voz como um leão que ruge". Invenção usada repetidas vezes na obra roseana, embora sem a mesma contundência. Veja-se: "Ah! -impagável, vociferoz. Zepaz, com feio gesticulejo"(_Zingaresca_,T,I9I);

O fascínio exercido por estes estímulos de imaginação bíblica atingiu, também, de cheio, outro grande escritor do presente século: James Joyce. Ao menos no _Finnegans Wake_ (I922-39): _Vociferagitant. Viceversounding..._(FW,355).

Porém, para se demonstrar o emprego avulso destas "fórmulas ultra-sucintas", ao longo de toda a obra roseana, basta destacar o aproveitamento do advérbio _Quem-ad-modum_ como título de um dos textos de _Ave,Palavra_ (AP,I34-6). Nele, JGR incrustou este bilhete:
"O inferno é uma escondida recordação.(...) Tudo é recado".

II.I5 com sua voz fora de foco,

Voce magna soando agitantemente no meio da confusão. Ou seja, "o termo, enfim, nos vermelhões de raiva, sua voz fora de foco"(_Famigerado_,PE,I2).

II.I6 vilezas e imprecações, e fórmulas execratórias, jamais cessaria.

Aqui, trata-se de uma das Feras, ou forças presentes, do Apocalipse. A ela, segundo o texto joanino,

(Apoc.,XIII,5) foi-lhe dada a faculdade de proferir arrogâncias e blasfêmias (...) e foi-lhe dado o poder de agir por quarenta e dois meses.

Jamais cessaria... Porém, do ponto de vista escatológico, ela dispõe de um prazo de tempo limitado. A volta de Cristo, porlhe-á um fim.

II.I7 Durou quase hora,

(Apoc.,VIII,I) _Et cum aperuisset sigillum septimum, factum est silentium in coelo, quasi media hora._

4. Et ascendit fumus incensorum de orationibus sanctorum de manu Angeli coram Deo.

5. Et accepit Angelus thuribulum, et implevit illud de igne altaris, et misit in terram, et facta sunt tonitrua, et voces, et fulgura, et terræmotus magnus.

6. Et septem Angeli, qui habebant septem tubas, præparaverunt se ut tuba canerent.

7. Et primus Angelus tuba cecinit, et facta est grando, et ignis, mista in sanguine, et missum est in terram, et tertia pars terræ combusta est, et tertia pars arborum concremata est, et omne fœnum viride combustum est.

8. Et secundus Angelus tuba cecinit : et tamquam mons magnus igne ardens missus est in mare, et facta est tertia pars maris sanguis,

9. Et mortua est tertia pars creaturæ eorum, quæ habebant animas in mari, et tertia pars navium interiit.

10. Et tertius Angelus tuba cecinit : et cecidit de cœlo stella magna, ardens tamquam facula, et cecidit in tertiam partem fluminum, et in fontes aquarum :

11. Et nomen stellæ dicitur Absinthium; et facta est tertia pars aquarum in absinthium : et multi hominum mortui sunt de aquis, quia amaræ factæ sunt.

12. Et quartus Angelus tuba cecinit : et percussa est tertia pars solis, et tertia pars lunæ, et tertia pars stellarum, ita ut obscuraretur tertia pars eorum, et diei non luceret pars tertia, et noctis similiter.

13. Et vidi, et audivi vocem unius aquilæ volantis per medium cœli, dicentis voce magna : Væ, væ, væ habitantibus in terra de ceteris vocibus tubæ trium Angelorum, qui erant tuba canituri.

Caput IX. Quinto Angelo tuba canente, stella cadit, et lucifugam fumo putei egressum describitur, quem hominum cruciatus sequitur : sexto vero Angelo canente, solvuntur quatuor Angeli, qui ingenti equestri exercitu tertiam hominum partem occidant.

ET quintus Angelus tubâ cecinit : et vidi stellam de cœlo cecidisse in terram, et data est ei clavis putei abyssi.

2. Et aperuit puteum abyssi : et ascendit fumus putei, sicut fumus fornacis magnæ : et obscuratus est sol, et aer de fumo putei :

3. Et de fumo putei exierunt locustæ in terram : et data est illis potestas, sicut habent potestatem scorpiones terræ :

4. Et præceptum est illis ne læderent fœnum terræ, neque omne viride, neque omnem arborem : nisi tantum homines, qui non habent signum Dei in frontibus suis.

5. Et datum est illis ne occiderent eos : sed ut cruciarent mensibus quinque : et cruciatus eorum : ut cruciatus scorpii cum percutit hominem.

6. Et in diebus illis quærent homines mortem, et non invenient eam : et desiderabunt mori, et fugiet mors ab eis.

7. Et similitudines locustarum, similes equis paratis in prœlium : et super capita earum, tamquam coronæ similes auro : et facies earum tamquam facies hominum.

8. Et habebant capillos sicut capillos mulierum : et dentes eorum, sicut dentes leonum erant :

9. Et habebant loricas sicut loricas ferreas, et vox alarum earum sicut vox currurum equorum multorum currentium in bellum :

10. Et habebant caudas similes scorpionum, et aculei erant in caudis earum : et potestas earum nocere hominibus mensibus quinque :

11. Et habebant super se regem angelum abyssi, cui nomen hebraice Abaddon, græce autem Apollyon, latine habens nomen Exterminans.

12. Væ unum abiit, et ecce veniunt adhuc duo væ post hæc.

13. Et sextus Angelus tuba cecinit : et audivi vocem unam ex quatuor cornibus altaris aurei, quod est ante oculos Dei,

14. Dicentem sexto Angelo, qui habebat tubam : Solve quatuor angelos, qui alligati sunt in flumine magno Euphrate.

15. Et soluti sunt quatuor angeli, qui parati erant in horam, et diem, et mensem, et annum : ut occiderent tertiam partem hominum.

16. Et numerus equestris exercitus vicies millies dena millia. Et audivi numerum eorum.

17. Et ita vidi equos in visione : et qui sedebant super eos, habebant loricas igneas, et hyacinthinas, et sulphureas, et capita equorum erant tamquam capita leonum : et de ore eorum procedit ignis, et fumus, et sulphur.

18. Et ab his tribus plagis occisa est tertia pars hominum de igne, et de fumo, et sulphure, quæ procedebant de ore ipsorum.

19. Potestas enim equorum in ore eorum est, et in caudis eorum : nam caudæ eorum similes serpentibus, habentes capita : et in his nocent.

20. Et ceteri hominum, qui non sunt occisi in his plagis, neque pœnitentiam egerunt de operibus manuum suarum, ut non adorarent dæmonia, et simulacra aurea, et argentea, et ærea, et lapidea, et lignea, quæ neque videre possunt, neque audire, neque ambulare :

21. Et non egerunt pœnitentiam ab homicidiis suis, neque a veneficiis suis, neque a fornicatione sua, neque a furtis suis.

Caput X. Clamante alio forti Angelo : et quatuor septem tonitrua : jurat Angelus non amplius fore tempus, sed consummandum ad vocem septimi Angeli mysterium : datque librum Joanni devorandum.

ET vidi alium Angelum fortem descendentem de cœlo amictum nube, et iris in capite ejus, et facies ejus erat ut sol, et pedes ejus tamquam columnæ ignis :

2. Et habebat in manu sua libellum apertum : et posuit pedem suum dextrum super mare, sinistrum autem super terram :

3. Et clamavit voce magna, quem admodum cum leo rugit. Et cum clamasset, locuta sunt septem tonitrua voces suas.

4. Et cum locuta fuissent septem tonitrua voces suas, ego scripturus eram : et audivi vocem de cœlo dicentem mihi : Signa quæ locuta sunt septem tonitrua, et noli ea scribere.

5. Et Angelus, quem vidi stantem super mare, et super terram, levavit manum suam ad cœlum :

Is. 13. Et 10. 8. Luc. 23. p. Osp. 10. 8. Dan. 12. 7.

Fac-simile da página de um dos vários exemplares da Biblia, anotados por JGR (cf. II.14). Este é "Biblia Sacra"(Vulgatae Editionis, sixtin. pont. Max. jussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita,Desclée Lefèbvre,Paris,1885;p.179).

O Anjo clamante abriu o Sétimo Selo, e fez-se silêncio no céu por meia hora. Nas versões românicas do texto latino perdeu-se o quasi de um tempo incomensurável. Rosa resgata esse elemento do esquecimento para medir, com ele, a atemporalidade do texto poético.

II.18 tanto tempo que a viagem, tão longa.

Esse belicoso "tranvia" apocalíptico (I0.34) ia longe demais... Viagem "remorta" e tão remota; tanto, como a que o próprio Autor fez para cunhar este módulo. Rosa valeu-se da locução adverbial francesa autant que (do mesmo modo que) para inserir "o tempo" que repercute, ainda, naquele quemadmodum de leonino clamor (II.I4).

O galicismo "tanto...que" pode ser,talvez, uma leve pista.O poema "¡Quien Sabe! do livro de Amado Nervo "Serenidad" (acervo da biblioteca-espólio de JGR, IEB/USP), usado várias vezes em PÁRAMO como fonte intertextual, leva a seguinte epígrafe:

Les morts font des longs voyages...

II.19 Ninguém ousava olhá-la,

O furioso trio de Erinas, Megera e as outras,Alecto e Tisífone, faz uma provocação em Medusa,a fim de converter Dante numa pedra. Ninguém poderia atrever-se a olhá-la. O seu guia, Virgílio, cobre rápido os olhos (lo viso) do discípulo com as mãos. Se a Górgona se mostrasse,e o poeta a visse -responde o mestre mantuano-, não haveria retorno possível lá em cima (suso):

(Inf.,IX,55-7)
"Volgiti'n dietro e tien lo viso chiuso;
ché se'l Gorgón si mostra e tu'l vedessi,
nulla sarebbe di tornar mai suso".

II.20 ela era a bôca de um canal onde mais ódio se introduzia no mundo.

Na retícula do intertexto, esta metáfora, em sinédoque, recupera a poderosa mastigação (II.7) desses aguerridos Cavalos do Apocalipse. Aqui, São João estaria vendo erguer-se no mar a primeira Fera. Assim, a metonímia bôca "canaliza" o enorme potencial alegórico das Fúrias; o pormenor abarca, em totalidade, o local do qual emana a danação:

(Apoc.,XIII,6)
Abriu, pois, a boca em blasfêmias contra
Deus, para blasfemar o seu nome, o seu
tabernáculo e os habitantes do céu.

Como Dante Alighieri (que,por sua vez,seguiu os passos virgilianos), Rosa, a sua genialidade de poeta-tradutor, também, dialoga, criativa e criticamente, com os melhores fragmentos da nossa História literária. Assim, no 7º Círculo infernal, à beira áspera do precipício onde se castigam os pecados do engano (fraus) e da força (vis), do ponto de vista dantesco haveria o dado de que qualquer maldade leva à injúria, esta provocando (acquista), portanto, o ódio celestial. Qualquer finalidade similar (frode ou forza) simplesmente entristece o próximo:

(Inf.,XI,22-4)
D'ogne malizia, ch'odio in cielo acquista
ingiuria è'l fine, ed ogne fin cotale
o con forza o con frode altrui contrista.

Afinal, o protagonista "descou", também, num mundo de ódio... (cf. I0.32).

II.2I Doem-se os loucos, apavoram-se.

A feiúra é uma contra natura celeste e terrestre. Num desvio da norma lingüística, JGR deturpa a forma proverbial "feio do doer" em loucos que se doem. O próprio Rosa esclarece o feto a Bizzarri (op.cit.,p.59) quando menciona aquela reveladora canção ou aviso escatológico. Segundo ele, ela só pode ser percebida por seres de sentidos apurados. Meninos ou, p.ex.: "Brotada de um germe caído no perturbado espírito de um louco (...)".

II.22 Até que ela desceu, desapareceu, ia já com longa sombra. Aquela mulher estará eternamente bramindo.

(Salmo XIII,I) O louco tem dito no seu coração:
"Não há Deus!"

Lo minor giron, dos três que compõem o 7º Círculo infernal, é o dos sodomitas, usureiros e blasfemos. Bestialis malitia é a conduta castigada nestas profundezas. Recriando a frase do salmo, Dante pensa nesses insensatos que se contrapõem à Deidade (aqueles cuja sombra bestial bestemmiava Dio), renegando-a com o coração blasfemo:
(Inf.,XI,47-8) Puossi far forza ne la deïtade,
col cor negando e bestemmiando quella,

A velha desceu, pois, no profondo abisso. A sombra é a mesma da "viagem", tão longa, ne le tenebre etterne. A mulher, afinal, não é mais do que anima e, enquanto figura da Guerra, "animosidade" até o queixo:
(Inf.,X,53) un ombra, lungo questa, infino al mento:

PÁRAMO acontece eternamente. A sua personagem encontra-se presa num "muralhão de cinzas em eterno"(4.I3).

II.23 Doo-me.

Cheirava ela "os volumes da afronta"(II.6), naquele mangue de grande fedor pantanoso que cinge o funil do Inferno. O protagonista partilha dessa medonha loucura nel doloroso carcere:
(Inf.,IX,3I-2) Questa palude che'l gran puzzo spira
cigne dintorno la città dolente.

Il gran puzzo... Eis o nauseabundo odor de um "ar que era dor" (I7.3I-3). Das suas expirações, o protagonista exalará, de maneira doída, o arrependimento.

II.24 Aqui, faz muitos anos, sabe-se que uma outra mulher, por misteriosa maldade,

Em PÁRAMO, como n'O Recado do Morro e outros textos roseanos, processa-se uma Revelação ou "canção" que algum dia se ouve. A mensagem escatológica que, disse JGR (Bizzarri,op.cit.,p.59), é "alimentada e desenvolvida pela colaboração de outros lunáticos".

A Bíblia vê na imagem da mulher uma plenitude de funções e estados, paradoxais quando não antagônicos. Em personagens como Raab, os atributos de maldade ou degradação passam a ser o elo que redime toda uma cidade. Essa sua capacidade de sofrer e amar, miserável ou sagaz, é aqui mostrada por Rosa através destas figuras de aterrador aspecto anedótico.

II.25 conservou uma mocinha emparedada, na escuridão, em um cubículo da sua casa, depois de mutilá-la de muitas maneiras, vagarosa e atrozmente.

Continua-se no Érebo. A escuridão de la valle d'abisso dolorosa (Inf.,IV,8) encontra-se, segundo Dante, "emparedando" um Nobre Castelo cercado (claustreado) a sete voltas:
(Inf.,IV,107) sette volte cerchiato d'alte mura.

A "casa" participa do conjunto de dolente case... A ação intertextual do módulo agirá, logo após, no 4º Círculo dantesco. Uma circularidade que encerra miseráveis e esbanjadores, cada um dos quais percorre meio cerco (cf. II.29).

Acerca do "cubículo" ou ergástulo onde se acha esse tristíssimo spirito incercerato, pode-se pensar, com Northrop Frye, numa crítica arquetípica (in "Anatomia da Crítica", Ed. Cultrix, São Paulo, 1973; p.156) que venha destacar o valor preponderante destes modelos no "conto" roseano, sobre uma aleatória montagem narrativa:
"os calabouços enquadram-se na visão sinistra, não porque sejam moralmente proibidos, mas porque é impossível fazê-los objetos de desejo".

II.26 Dava-lhe, por um postigo, migalhas de comida, que previamente emporcalhava, e, para beber, um mínimo de água, poluída.

Imundícias infernais são fornecidas por essas altas paredes; um muralhão que alimenta, incessantemente, de males amontoados como num "obscuro saco":
(Inf.,VII,18) che'l mal de l'universo tutto insacca.

A água é bastante turva (l'acqua era buia assai) porque este no jento local é atravessado pelo escuro e poluente rio Estige:
(Inf.,VII,106) In la palude va c'ha nome Stige.

II.27 Não tivera motivo algum para isso.

A causa, porém, é intertextual. Todos prostraram-se diante do Dragão, porque ele deu prestígio à Fera, dizendo:
(Apoc.,XIII,4) "Quem é semelhante à fera, e quem poderá lutar com ela?"

II.28 E, contudo, quando, ao cabo de mêses, descobriram aquilo, por acaso,

O virtuosismo sintático de JGR fica manifesto neste excessivo staccato gerado pela profusão de vírgulas. Signos de aparente "pontuação", os quais, quando são índices intertextuais, estão além da utilidade das pausas na linguagem, e, também, quando eles agem como meros artifícios ardilosos de ligação ou enchimento "narrativo", ficam aquém do inútil fôlego de qualquer leitor. Este embutido de meia dúzia de vírgulas insere-se no segundo dos casos. A constante interrupção, na frase, traduz, porém, de maneira subjacente, o ritmo da longa jornada; ali,
"Onde agora é o miolo maior, trevas. Horas almas"(Buriti,NS,141)

II.29 e libertaram a vítima -restos, apenas, do que fôra uma criatura humana, retirados da treva, de um monturo de vermes e excrementos próprios-,

Aqui, a escatologia se faz sentir de maneira dantesca. Não como a simbólica consumação do tempo e da História, mas, como uma imagem concreta dos fins últimos deste escatófago ente roseano. Restos tenebrosos de criatura humana, intertextual, entrevistos

por diversos poetas-tradutores, antes e depois de Dante. Alighieri os viu sus, no meio do lamaçal indescritível, com os rostos estragados:

(Inf.,VII,110-1) vidi genti fangose in quel pantano,
ignude tutte, con sembiante offeso.

Segundo o depoimento dantesco,um vil e lôbrego lugar, l'tristo sacco, transforma em excrementos todo aquele que se empanturrar de males:

(Inf.,XXVIII,27) che merda fa di quel che si trangugia.

Além do mais, haveria,no ítem, o ecoar da queixa de Isaías contra o rei de Babilônia:

(Is.,XIV,11-2) Jaros sobre um leito de vermes
e a bicharia é tua coberta.

Uma alusão bíblica que Dante reaproveita,na Commedia, destrinçando o cajado dos perversos e o cetro dos opressores até sua transformação em pragas infernais; o rosto (volto) é mistura de lágrimas e sangue, os pés eram colheita (ricolto) de vermes:

(Inf.,III,67-9) Elle rigavan lor di sangue il volto,
che, mischiato di lagrime, a' lor piedi
da fastidiosi vermi era ricolto.

Uma condensada versão desta terzina é anotada,à margem,por JGR no seu exemplar (op.cit.,p.23):
"vermes bebem o sangue e as lágrimas dos ignavos".

II.30 o ódio da outra aumentara, ainda.

À medida que se penetra no lamaçal do Hades, ali,onde se come e de imediato borbotam pestes das gargantas, o nojento ódio irascundo se pinta a si próprio aumentando de categorias: o dos agudos, dos amargos e dos graves. São almas de uma cor tal que o ódio ofusca:

(Inf.,VII,116) L'anime di color cui vinse l'ira;

Ainda,será uma palavra-tema fundamental em PÁRAMO (cf. I4.45).

II.31 Ouço-os -crás! crás!- os indistinguíveis corvos.

"Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío,haciendo 'cuar, cuar, cuar'." Pedro Páramo (op.cit.,p.8).

II.32 A gorda sombra imaginária,

Mais uma vez, A Melancolia... Enorme pássaro; sua sombra (6.24-6) vem fazer sentir o seu obscuro peso sobre esta cidade roseana,que vive sob o grosso trânsito triste de "uma hipótese imaginária"(3.20).

II.33 -transpõe uma esquina, em sotaina, sob a chuvinha, sob imenso guarda-chuva.

Reveladora situação. O texto segue a trilha d'O Recado do Morro: "(...) um recado infralógico da atmosfera e da paisagem transmuda-se em verso através de uma sequela de anormais, de senso emborcado mas de sentidos apurados", informa Rosa ao seu tradutor italiano (Bizzarri, op.cit.,p.59).

Este verdadeiro louvor de exaltação à demência é-nos esclarecido noutro livro do acervo roseano IEB-USP("Éloge de la Folie par Erasme",Ed.de Cluny, Paris, 1941; p.133). Num dos elogios, o mestre de Rotterdam comenta um capítulo bíblico no qual Jeremias (X) define a sabedoria face ao ser humano:

"Todos os homens viraram loucos à força de sabedoria. Ele atribui a sabedoria só a Deus, e deixa a loucura a todos os homens. E tinha dito antes: Que o homem não se glorifique na sabedoria! E por que não ouores, bom Jeremias, que o homem se glorifique na sua sabedoria? É, responde o profeta, porque não tem nenhuma!"

II.34 Era um padre. Era pequeno, baixote, e, em sua loucura, dera para usar apenas objetos de tamanho enorme.

Outra clara referência intertextual roseana a verso de Bartrina (cf. 7.50/8.I). É o já mencionado "Lónica de un Loco". O refrão deste poema finissecular, em versão portuguesa, diz:

Tudo o que existe no mundo
Cresce quarenta metros por segundo!

N'O Recado do Morro (UP,38), o andarilho Nominedômine, por exemplo, é o inquietante veículo verbal de uma profecia de fim de mundo; "criatura" ou "figurado do Inimigo", mesmo não sendo padre, este personagem é uma personificação da extrema religiosidade, entoando, sempre, louvores e salmos:
"E solevava numa mão uma comprida cruz, de varas amarradas a cipó -brandia-a, com autoridade. Era um doido".

A relação entre o gigantesco e o divino interpreta-se a seguir.

II.35 Em sua cama caberiam bem dez pessoas. Seus sapatões. Seus copos.

"Quando o longínquo compilador do Zohar teve de arriscar alguma notícia sobre o seu indistinto Deus -uma divindade tão pura que nem sequer o atributo de ser pode aplicar-se-lhe sem blasfêmia-, discorreu de prodigioso jeito para o fazer. Ele, então, escreveu que o seu rosto era trezentas e sessenta vezes mais largo que dez mil mundos; assim, entendia ele que o gigantesco bem pode considerar-se como uma forma do invisível e ainda do abstrato"; relaciona Jorge Luis Borges num dos seus labirínticos ensaios, El Otro Whitman (in"Discusión", op.cit., p.51).

II.36 Por certo, ele praticaria a goécia,

Mais uma contra natura cuja prática implica na interferência de espíritos, gênios e demônios. Necromancia, nigromancia, goetia ou magia negra, todas regulados pela tradição dos "antigos grimórios"(1.22). Negros vapores impregnam o texto, através deste grimo sacerdote.

II.37 comunicava-se com o antro dos que não puderam ser homens.

"Antros absconsos" (4.18-20), onde "estarão situados os infernos" da dúvida metódica. Pois, "como duvidar que estas mãos e corpo não sejam meus?", questiona Descartes (1ª Med., op.cit., pp. 74-5). E o filósofo estabelece um cotejo:
"...só se eu me comparar a certos insensatos (certains insensés) cujo cérebro está tão ofuscado e turvo pelos negros eflúvios da bile (les noires vapeurs de la bile) que afirmam amiúde serem reis, quando, na verdade, são indigentes; eles se sentem cobertos de ouro e púrpura quando, na realidade, estão nus; ou se imaginam como moringas, ou possuindo um corpo de vidro? Mas, eis que são malucos (des fous); e eu não seria menos extravagante, se me ativesse aos seus exemplos".

II.38 Esse padre gritava: Y olé y olé!

Mais uma despistante pitada de localismo. A grotesca fantasia

roseana visa recolocar o texto no contexto hispânico. Contudo, a função deste módulo parece ser a da dubiedade; o seu valor seria colocado no pólo do incerto, uma vez que, nos insensatos passeios do protagonista (8.4-6), houve a circunstância da Plaza de Toros ser um equívoco.

II.39 Fantasmagourava.

Estas figuras, que também "não puderam ser homens", são enganosas ilusões, "são fantasmas, soturnos transeuntes, vultos..." (10.21), imagens das coisas que residem no nosso pensamento, sejam estas verdadeiras o reais, ou fingidas e fantásticas. Cartesianos sonhos, mais nada.

A agregação intelectual deste amálgama léxico cunhado por Rosa, impreterivelmente, remete, segundo Riobaldo, à instigante associação Hermógenes-Belzebu (GSV,139);aquele satânico ser: "Malagourado de ódio".

II.40 Seus passos não faziam rumor.

Pedro Páramo (op.cit.,p.15), recém-chegado a Comala diz: "Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos".

No "ar extenuado e raro" da cidade de PÁRAMO,"os discordiosos rumores humanos"(2.20-2) nem se destacavam no grande silêncio "também morto"...

II.41 O que em minha idéia se fingia:

Descartes examina as coisas materiais e, nelas, certas tendências do corpo, ora para a alegria e a tristeza, ora para a ira e demais paixões. Pensando sobre ele ter-se valido mais dos sentidos do que da razão, o filósofo racionalista pondera: "E, posto que as idéias que recebi pelos sentidos (les idées que je recevois par los sens) eram bem mais vivas e explícitas e até diferentes, ao seu jeito, daquelas que eu podia fingir meditando (que je pouvois feindre de moi-même en méditant), ou bem daquelas outras que achava impressas na minha memória, logo, julgava impossível que elas não procedessem do meu espírito".(6ª Med.,op.cit.,p.130).

II.42 os que lhe vinham em seguida

Nos primeiros capítulos do Livro do Eclesiastes se repete com insistência um pensamento salomônico sobre os insensatos:

Stultorum numerus est infinitus.

II.43 -o confessor, de lábios finos; a viúva dos malefícios;

Será, talvez, uma alusão do caso de Maria Mutema e do Padre Ponte, inserido no monólogo riobaldiano (GSV,170-4)?

A hipótese não é descabida. Afinal, como o próprio Riobaldo diz:"Tudo era mentira..." Maria Mutema tinha matado o marido por causa de enrustida paixão que se torna "amigável mentira no confessionário. (...) Todo o tempo, ela vinha em igreja, confirmava o falso, mas declarava -edificar o mal"(GSV,173).

II.44 o cavaleiro, equiparado;

Como já foi sugerido (cf. 10.5), a figura do cavaleiro participa das alegorias do quadro de Arnold Boecklin que Rosa insemina pelo texto, o Vita Somnium Breve.

No Apocalipse, o Ginete deve representar a Palavra de Deus, ou

seja, Cristo com a sua boa-mensagem evangélica saindo em guerra contra o diabo. Os "gafanhotos", primeira desgraça citada na Revelação, e cujo aspecto era o de cavalos "aparelhados para a guerra", via latim, motiva Rosa para este desvio da norma lingüística que fica além do simples "equiparar":

(Apoc.,IX,7) Et similitudines locustarum, similes equis paratis in proelium;

II.45 o frade, moço, que não pôde se esquecer da mulher amada, e por isso condenaram-no, perpétuo, à treva do in pace, num aljube; (...) o farricôco de capuz.

Este claustro ou cárcere de foro eclesiástico, simbolicamente recupera a idéia da experiência espiritual, ou até mística, que o protagonista testemunha na prisão andina.

No 6º bolgia (furna infernal) que circunda o carcere cieco, Dante localiza o Vale dos (superauratus) Hipócritas. Lá, os penitentes, vestidos como frades franceses de Cluny, são castigados pelos seus gozos terrenos: fradi godenti fummo... Lembrando, na figura, os cuculados "homens todo ocultos", estes padres, achegados ao collegio de l'ipocriti tristi, exemplificam aqueles que foram presos juntos,

(Inf.,XXIII,107) per conservar sua pace; e fummo tali,

Tais foram os pacíficos condenados no l'etterno essilio. Pesados, os capuzes abaixados, eles vivem nessa cela perpétua:

(Inf.,XXIII,61/67) Elli avean cappe con capucci bassi (...)
Oh in etterno faticoso manto!

II.46 os homens que recolhem os corpos mortos das rainhas e princesas, no podridero do Escorial;(...).

Escorial é um nome sugestivo demais para o simbolismo escatológico roseano. Inclusive pelo fato deste conjunto arquitetônico, perto de Madri, ter uma capela chamada de pudridero. Motivo demais para JGR sugerir essa medonha história.

O gigantismo do Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, fundado em 1563 por Felipe II para acolher os restos dos descendentes do trono de Astúrias, participa, com outras figuras do trecho roseano, duma estreita relação com o divino. O austero labirinto castelhano tem duas capelas, atrás do Altar Mor: o Panteón de los Reyes e o Panteón de los Infantes. Descendo essas câmaras octogonais, três patamares dão acesso aos chamados pudrideros. Contrariamente à idéia de putrefação que sugere a palavra, essas abóbadas destinaram-se à colocação dos cadáveres Reais, mas só depois do embalsamamento e/ou cremação.

12

I2.I Pinto aquele da I2ª lâmina do Taro: o homem enforcado -o sacrifício voluntário, gerador de forças. Esse, é o que me representa.

"Aquilo eu pinto em vazio"(9.45)... A idéia,sem causa: Nada?

O fado incide de maneira inquestionável na obra roseana. Este lugar-comum dos seus escritos apresenta-se, sempre, na renovada procura poética de uma Revelação na forma de livro mutante ou, até mesmo, do misterioso espaço branco da página,ainda não escrita. Num dos seus textos (Cartas na Mesa,AP,I97) Rosa diz:
"Toda vida humana é destino em estado impuro. A mulher do novo baralhou e foi compondo na toalha, lâmina a lâmina, os 22 arcanos do Taro -dito o livro revelador, de páginas soltas."(...)
"Soletrava-lhe confiança a voz, impessoal humaníssima. -"Deus nos dê luz...' Virou o bobo, o mago, o enforcado."(...)-"Tudo, mal para saber o futuro imediato... maluco ou sinistro".

"De onde pode tirar o efeito a sua realidade, se esta não provém da causa?", pergunta-se Descartes ao analisar as idéias e a sua representação. Querendo chegar a "uma idéia primeira", cuja causa for mesmo original, o filósofo equaciona a realidade ou perfeição contida pela representação "destas" idéias.A luz natural, por exemplo, lhe permite evidenciar que:
"as idéias são em mim como quadros e imagens (les idées sont en moi comme des tableaux ou des images) que podem, na verdade, decair com facilidade da perfeição das coisas de onde foram tiradas, mas não podem conter nada que não for mais sublime e perfeito que elas"(3ª Med.,op.cit.,p.98).

Trata-se da Meditação Metafísica sobre a existência de Deus. Nela, Descartes cogita,a seguir,nessa "idéia primeira", padrão ou causa original ("geradora de forças", se voltarmos à simbologia dos arcanos maiores), o complementa (Idem,p.99):
"Acontece que, dentre todas as idéias que há em mim, além da que me representa a mim mesmo, a qual não oferece nenhuma dificuldade, há uma outra que me representa Deus (il y en a une autre qui me représente un Dieu) e outras mais que me representam coisas corporais e inanimadas, anjos, animais e outros homens como eu".

Finito e limitado, o homem procura essa idéia prima que está em si próprio e a pinta, não como um ser que existe só em potencial, mas como verdade geradora de forças. Aquela aristotélica inteligência, ativa e crítica, conhecida como noûs poieetikós. Guimarães Rosa, pois, com seu caráter onto-criador na praxis, traduz essa Mini-alma interpretando imagens, formando idéias.

I2.2 E, mesmo, nessas horas,o "Homem com alguma coisa de cadáver",

Horas-almas. Horas medonhas da noite (I0.6), para se esquecer, por um instante, aquele Homem (9.14), ou seja, aquele "outro" ou corpo.

Mais uma vez, a variante "alguma coisa" parece residir na temática neo-platônica Sobre a Imortalidade da Alma (Enn.,IV,7,5; pp.I94-5), onde Plotino questiona:
"A alma, segundo é dito (pelos Estóicos) é um corpo; mas, num corpo dividido em muitas partes, cada uma das partes não é a mesma coisa que o todo". Com efeito, nesta contestação metonímica de Plotino há o argumento da impossibilidade da alma ser, ao mesmo tempo, conjunto e parte. Da perspectiva neo-platônica, ao invés disso, pelo fato dela permanecer inalterada, mesmo depois de ser-lhe retirada uma certa quantia de massa, é possível acreditar, então, que a "sua essência é alguma coisa toda diferente (em si mesma)". Plotino usa o termo heterón, derivado de heteroióoo, isto é, "alguma coisa" ou "uma outra forma-estrutural auto-sustentável".

Em resumo, a alma e as razões são sem quantia.

I2.3 dêle não consigo libertar-me, nunca, da sua livúsia,quando que.

Há o corpus de um Livro do qual o personagem é refém. Para se "libertar", ele pensa dá-lo ao Homem (9.22).

Lív(ida par)ousia, a presença daquele corpo aponta no sentido "essencial de alguma coisa toda diferente(em si mesma)". Na frase de Plotino fundamenta-se,com destague, a escolha roseana do sufixo úsia: "têes ousías autoû heteron ti oúsees". Esse Homem, pois, (cf 9.I) incorpora uma infausta "presença, obrigatória", (7.22) repugnante,que é conhecida como"presença terrível" (par' ousía somai),isto é, o ser presente ou estado manifesto de uma coisa (parousían ékhein), o qual encontra-se, sempre, imediatamente ao lado da essência (par'ousía). Desta forma, livorado, lívido de golpes terrenais, esse "Homem",que persegue o personagem, encaixa-se na fórmula Sed anima ubique spiritu presens com a que os teólogos imaginaram essa "pré-essência" e na qual Hegel identificou um "advento absoluto".

Na simbologia dantiana, a cor desse livor corresponde à inveja. Em pleno Purgatório, Dante encontra-se com Guido del Duca,cujo sangue foi consumido pela inveja; tanto, que se fosse visto por alguém, este o teria intuído,diluindo-se no livor:
(Purg.,XIV,82-4) Fu il sangue mio d'invidia sì riarso,
che se veduto avesse uom farsi lieto,
visto m'avresti di livore sparso.

A forma gramatical inespecífica quando que podendo ser, ora "quando muito", ora "senão quando", age na sentença como um mero elemento despistador, enigmático ou, até, sentencioso.

I2.4 Com grave respeito, vestido à antiga. Confundo-o com o vulto daquele duro hidalgo,

"Alguém afirmou (ou é confusão minha?) que por estas paragens anda à solta o fantasma de Rocinante, cavalo e fiel companheiro do célebre Dom Quixote da Mancha", escreve José Cardoso Pires, um dos mais destacados representantes do eclético grupo aglutinado sob o nome de Neo-Realismo português. O trecho é de um texto com afinidades roseanas (ao menos em PÁRAMO): "Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos" (in "Jogos de

Azar", Moraes Ed., Lisboa, 1963;pp.III-2).

Pires escreve sobre uma visão noturna que transforma um grupo de motoqueiros no espectro de Rocinante, este emergindo das trevas da memória, vestido à antiga:

"Acredito. Foi assim que eu próprio o descobri quando me pus a ler as desventuradas passagens do Cavaleiro da Triste Figura. Mas, ao que parece, os séculos e a História confundiram-no de tal modo com a tragédia e a alma do amo que faz agora sua aparição, meio bicho, meio armadura, com o couro remendado a panos de moinho e duas metades de escudelas de barbeiro a taparem os quadris estalados". (Idem,p.II2).

Insania vultu. Como se pode ver, a idéia de"meta-leitura", geradora de todas estas fantasmagorias no texto luso dos anos 60, tal como em JGR, parece ter sido provocada, quixotescamente, por "toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invencio nes que leía"(DQ,I,I). Assim, o rosto, o aspecto, a aparição, a presença, tudo isso é sinônimo de vultus. Aliás, num dos prefácios roseanos (Sobre a escova...,AP,149), a obsessão do Autor, face a um Deus que se esconde, revela-se desta maneira: "visse Deus a nu, vulto".

I2.5 que era todo hombría mala e orgulho.

O poucuíssimo sal nos miolos do lavrador, seu vizinho, na verdade um "homem de bem", criaram, de começo, certos empecilhos para o fidalgo. O desbordante desejo de tagarelar, equivalendo a pensar em voz alta, leva Dom Quixote a se decidir por Sancho Panza, soltando, com isso, as rédeas do seu desenfreado prazer em se ouvir a si próprio.

Guimarães Rosa, pois, inverte os valores, posto que nenhum tolo (majadero) é bom, e deixa-se levar por este trecho de Unamuno (op.cit.,p.51) que marca na página:

"En rigor, no cabe hombría de bien, verdadera hombría de bien, no habiendo sal en la mollera, visto que en realidad ningún majadero es bueno. Solicitó Don Quijote a Sancho y le persuadió a que fuese su escudero".

O orgulho, aqui, é mero elemento de ligação temática dos temas seguintes.

I2.6 Êsse,que, uma vez, porque a jovem espôsa tardou alguns minutos para atender a seu chamado, tomou por vilta, nunca mais, nunca mais dirigiu a ela uma só palavra, nesta vida.

No Purgatório, dentre outras coisas como a gula, o latrocínio e o nascimento ilícito, Dante reprocha à conhecida sombra de Forese o abandono da mulher. Dolorosa lembrança é sua mulher, a qual, perante as descaradas, le sfacciate donne fiorentine, pertence à boa dor. Ela teria atributos da paradisíaca Piccarda Forese, irma da sombra.

A confusão deve-se ao fato do ambiente purgatorial, rarefeito, dificultar a visão dos penitentes como Forese, incapaz de definir os vultos, ombre que parean cose rimorte, quanto mais o amor divino da sua viúva, sozinha no bom obrar de Deus. O seu arrependimento da pena deve-se ao fato de ter tomado esse prazer diletíssimo por vilta. No Monte, Forese corrige sua opinião:

(Purg.,XXIII,91-3) Tanto è a Dio più cara e più diletta
la vedovella mia,che molto amai,
quanto in bene operare è più soletta;

I2.7 Ela era uma bela mulher, e boa, e amável.

Forese disse,logo após, seu juízo sobre a irmã:
(Purg.,XXIV,I3-4) "La mia sorella, che tra bella e buona
non so qual fosse più, trïunfa lieta,

A "alegria triunfante" destas mulheres de bondade e beleza é o amore,que Dante define (Convivio,II,xv,I0) como "perseguição entusiasta do conhecimento". O poeta criava um dolce stil nuovo inspirado nessa veemente verdade que lembra A Fé. Esses velhos temas reelaborados e novas chaves seriam um modelo de Poética inegável para Guimarães Rosa. Suas mulheres, sempre textuais, ecoam nas novíssimas claves da primeira canção da "Vita Nuova":
(Purg.,XXIV,5I) "Donne ch'avete intelletto d'amore".

A bondade fica na sentença e a beleza no ornamento das palavras. O resto é amor (sempre poético) na procura de um Deus que se esconde. PÁRAMO, ermo espiritual afinal, tem muitos pontos afins que o irmanam ao projeto dantiano da Commedia: a Enciclopédia, a Viagem, a Visão Reveladora, a Autobiografia, a Glorificação da Mulher e a Alegoria.

O conceito da kalokagathia condensa-se nesta fórmula roseana. Riobaldo a conhecia e fazia dela doces usos (GSV,I80):
": graças a Deus toda a vida tive estima a toda meretriz, mulheres que são as mais nossas irmãs, a gente precisa melhor delas, dessas belas bondades".

I2.8 Decerto, muitas horas, ele gostaria de poder não ter havido tudo aquilo, e poder voltar ao menos a fitá-la; mas não podia,não podia mais, não podia.

Como o de Forese no Monte,esse arrependimento do esposo identica-se com aquele desejo do protagonista para que a sua "pessoa fosse menos notada"(7.28). No Purgatório é impossível, no meio de tanta gente que olha tanto (sì mi riguarda). Forese gostaria de poder não ter havido aquilo e, assim, rever a irmã Piccarda e a mulher. Mas lá,não podia mais.Daí,o desespero:onde estão?..
(Purg.,XXIV,I0) Ma dimmi se tu sai,dov'è Piccarda;

I2.9 Com outra espécie de ódio, que não o do orgulho,

Num dos livros do acervo roseano IEB/USP (La Fin de l'Eternel, Gallimard, Paris, I928;pp.II7-8), encontra-se este trecho de Julien Benda, grifado e riscado à margem por JGR:
"De maneira mais metafísica, diria eu: aqueles que me combatem aqui, mostram não entender que a adoração de um ser finito (por exemplo, a humanidade enquanto adoração de um ser cuja existência é feita pela vitória sobre um ser que é externo a ele) é sempre um princípio de ódio e orgulho e que a única forma de ensinar aos homens a abolição das paixões é a de lhes propor a adoração de um ser cuja existência não implica numa vitória dessa espécie, já que nada se concebe que lhe seja externo, o que é, precisamente, a definição do ser infinito ou eterno".

I2.I0 mas o da inveja,

No diálogo platônico de Fedro (XXVI,op.cit.,p.247), JGR grifa:
"Que felizes espetáculos, quanta alegre evolução anima o interior do céu onde os bem-aventurados deuses circulam cumprindo sua tarefa respectiva, acompanhados de todos os que querem e podem segui-los, pois a inveja não aproxima ninguém ao coro dos deuses."

Riobaldo, por sua vez, falando do seu Habão, recomenda:
"A primeira coisa que um para ser alto nesta vida tem de aprender,é topar firme as invejas dos outros restantes"(GSV,326).

I2.II contam que, em outro país, mas também nas alturas cinéreas da Cordilheira, viveu, longos anos, um mendigo estranho,

O cárcere corpóreo é reciclado por Rosa nesta platônica Cidade onde os "Andes são cinéreos"(3.24). As alturas que se contam são as do Altíssimo, as da teoria contemplativa, segundo Riobaldo acredita existirem (GSV,376):
"Contemplei Diadorim, daquela distância. Montado sempre, teso de consciência, ele me parecia mais alto de ser, e não bulia, por mim avistado".

Esta longa vivência é impossível de ser narrada (GSV,135):
"Não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido alto longe".

No início do Paradiso (VI,121-3), Dante se posiciona face à viva justiça, pois, vivenciando-a, é impossível ceder à iniqüidade ou à inveja. Nesse instante, o poeta florentino "conta" o caso de um mendigo estranho (mendicando sua vita); ele provinha de um outro país (Provença, na corte de Raymond de Berenguier) e viveu, "longos anos", vetustos e pobres:
(Par.,VI,139) indi partissi povero e vetusto.

Voltando aos termos riobaldianos, a esquisita singularidade do pedinte, no causo, é fácil de se explicar (GSV,96):
"Aquela hora eu queria só gente estranha, muito estrangeira, estrangeira inteira".

I2.I2 o qual não deixava de carregar consigo um bastão

Na versão de Alighieri, esta persona,umìle e peregrina, foi judiada pelos provençais invejosos que o carregaram de palavras-tortas (parole biece,i.é., termos-cajados) perante o Conde Berenguier. Este obriga "o justo" dar suas razões e o despede:
(Par.,VI,136-7) E poi il mosser le parole biece
a dimandar ragione a questo giusto.

O bastão que escora este ser de justiça são as palavras...

I2.I3 e uma caveira. Tomavam-no por um penitente.

Um crânio ou um Calvário... Calvarium, isto é, Gólgotha. A caveira simboliza o Calvário:
(Mt.,XXVII,33) Chegaram ao lugar chamado Gólgotha,isto é, "Lugar do Crânio".

Talvez seja possível entrever-se, aqui, unindo os signos do "bastão" e da "caveira", da madeira e do calvarium, uma mínima alegoria roseana da crucifixão:
(João,XIX,17) Ele próprio carregava sua cruz para fora da cidade em direção do lugar chamado Calvário, em hebraico Gólgotha.

I2.I4 Porém, quando morreu, encontraram dentro da caveira um papel, com sua confissão: êle matara outro homem, cuja era a dita caveira,

De novo, o tema mutante de Maria Mutema antes citado (cf.II.43). Aqui, JGR estaria mudando o gênero da situação (GSV,173):
"(...) desenterraram da cova os ossos do marido: se conta que a gente sacolejava a caveira, e a bola de chumbo sacudia lá dentro, até tinia!

No papel ficou a confissão, ou seja, as palavras. As mesmas que matam o confessor de Maria, o padre Ponte. Com elas, a mulher infernizou a vida do confessionário até que o padre "de desgosto adoeceu, e morreu em desespero calado". Assim, em ambos os casos roseanos, a imagem abrangente que subjaz no fundo de "caveira e confissão" é simples: as Divinas Palavras.

I2.I5 matara-o a pauladas, com o bastão;

Uma possível insinuação, para desenvolvimento textual, saída, talvez, da alegoria que está no ápice do quadro de Arnold Boecklin, "Vita Somnium Breve"(I0.5).

I2.I6 e carregava os dois objetos,

O "mendigo estranho" que reinicia esta variante temática é, afinal, un giusto. Simbolicamente, a imagem deste ódio mortal pode representar, tanto a cabeça de São João Baptista como a de todos os demais mártires da Cristandade, numa referência ao Juízo da Primeira Ressurreição. Os justos, em vida, serão transformados. O ímpio que carrega a caveira morre, ou seja, não tem direito às Divinas Palavras duma vida nova:

(Apoc.,XX,4) Vi também tronos sobre os quais se assentaram aqueles a quem foi confiado o julgamento: eram as almas dos que foram decapitados por causa do testemunho de Deus e da Palavra de Deus.

I2.I7 a fim de manter sempre vivo aquele ódio

Como Pedro Páramo (op.cit.,p.II). Diadorim é também "un rencor vivo"... Para vingar a morte do pai, Diadorim vive num mundo de ódio onde todos se castigam. Riobaldo assim o entende (GSV,285): "E tudo neste mundo podia ser beleza, mas Diadorim escolhia era o ódio". Pouco depois, o poeta-jagunço reitera (GSV,324): "Diadorim pensava em amor, mas Diadorim sentia ódio".

I2.I8 -que era o que lhe dava fôrças,para viver.

No diálogo de Górgias (479,c) o divino Platão estabelece que: "Se o crime é um mal, o castigo é um bem. Não há pior infelicidade para o criminoso que permanecer ligado ao seu crime, escapulindo, assim, ao castigo exemplar".

Maria Mutema pertence à longa cadeia de criminosos, existenciais, que resultam desse ódio desconhecido; pois, segundo o protagonista de PÁRAMO, "há grandes crimes esquecidos, em cada um de nós" (9.29). No Grande Sertão: Veredas (I73) se conclui: "Todo crime,e ela tinha feito? E agora implorava o perdão de Deus, aos vivos (...)"

Tendo em vista a Caridade Divina, Dante imagina a Sua Existência (l'essere del mondo) como um Ser que sustenta a morte para o poeta viver numa espera de fidelidade:

(Par.,XXVI,59) la morte ch'el sostenne perch'io viva.

I2.I9 O do ódio -um mundo desconhecido. O mundo que você não pode conceber. Todos se castigam.

O protagonista desceu "a um mundo de ódio"(I0.32). Uma Terra Ignota que lembra um dos Caprichos de Goya:"Nadie se Conoce"... Com efeito, ninguém se conhece nesse inframundo do sonho e da insônia, do ato e do pacto, do crime e do castigo.

Voltando ao diálogo que contém a epígrafe de PÁRAMO, nele se especifica uma relação entre a cura e o castigo (Gorg.,479,a). O criminoso se assemelha ao doente que, "temendo como uma criança, o tratamento pelo fogo e pelo ferro", rejeitasse o curativo.

I2.20 É terrível estar morto, como às vezes sei que estou -de outra maneira.

Condenado ao "terrível deserto soerguido" dos Andes (4.I3), o personagem roseano é constantemente acompanhado por alguma coisa ou ser "internamente horrendo, terrível"(9.6)... Esse criminoso, "meu assassino" o denomina ele, procura para ambos o destino decretado "de uma outra morte, que sempre há mais outra" (9.IO-I).

I2.2I Com essa falta de alma.

A partir deste módulo, JGR iniciará uma série de imagens relativas ao conceito platônico do espelho. Tema-título de um dos seus textos que reflete o reverbero da alma(O Espêlho,PE.73): "Via de regra, sabe-o o senhor, é a superstição fecundo ponto de partida para a pesquisa. A alma do espelho -anote-a- esplêndida metáfora".

A alma individual, da perspectiva neo-platônica, enquanto essência eterna, acha-se além da pré-essência. No último tomo das Enéadas (Enn.,IV,3;p.I9) JGR sublinha um trecho da introdução de Bréhier Sobre as Dificuldades Relativas à Alma:
"Segundo uma lei natural, a alma encontrará sempre os corpos melhor preparados para acolhe-la. Estes, portanto, serão como imagens ou espelhos onde ela se reflete".

I2.22 Respiro mal;

Como interpretou-se já no Iº ítem desta página roseana, o conceito de idéia prima que faz Descartes é a de uma representação de quadros ou imagens. No trecho da 2ª Meditação mencionado, o filósofo pensa no que a alma é; no princípio ele achava ser comparável a um vento ou chama. O mesmo hostil espaço que aprisiona o personagem, lá, onde "o ar era extenuado e raro" (cf. 2.20).

Essa "respiração" difícil ou dispnéia(6.23) pode ser melhor entendida através dos termos ascéticos do existencialismo kierkegaardiano. Na sua Introduction (Jolivet,op.cit.,p.I63), Rosa risca à margem o seguinte trecho:
"É, pois, absolutamente certo que no sofrimento o religioso começa a respirar. Aliás, como é possível entrar na santidade de Deus sem ser abalado pelo sentimento do nosso egoísmo, do nosso pecado e, por conseguinte, sem antes ter mergulhado no sofrimento?".

I2.23 o frio me desfaz.

Frio insofrível (3.8)... Na manhã que Deus aplica no protagonista o golpe-de-Job, o ar faltava (5.30-3). A seguir, JGR especulará sobre esse sofrimento levado até o limite absoluto: "abaixo de zero".

I2.24 É como na prisão de um espêlho.

"A idéia presa"(Buriti,NS,92)... Eis o inferno platônico. Metamorfose e castigo isolam a falta e a evidenciam. A primeira faz

visíveis feiúra e vício;já o castigo senzibiliza a alma face à maldade. Assim, a metamorfose concretiza a maldade ligando-a à alma, enquanto o castigo apresenta-a à alma como num espelho provocando, com isso, a "reflexão" e a "correção".

Eis a imagem do assassino ligando-se ao Duplo (9.9). Numa das suas notas à "Religião de Platão"(op.cit.,p.8I), Goldschmidt alude ainda ao tema de uma das prisões platônicas (Leis,X,908 a) : a "casa da reflexão". E comenta outros fragmentos:
"É lícito à alma encolerizar-se contra esta "coisa-má" com a qual ela está "amalgamada" (Fedão,66 b), contra esta prisão em que se encontra encerrada como a ostra na concha (Fedro, 250, c)".

Para os Upanishades, outro texto clássico privilegiado na biblioteca de Guimarães Rosa, o purusha (Ser) encontra-se preso ao corpo durante a sua existência espácio-temporal.

I2.25 Num espêlho em que meus olhos soçobram.

Cárcere do Ser,não há libertação de ti?
Cárcere do pensar, não há libertação de ti?
Ah, não, nenhuma -nem morte,nem vida,nem Deus!

Diria um dos heterônimos pessoanos, Álvaro de Campos (Ficções de Interlúdio). Imaginação intelectual, signo central de uma pesquisa poética que equaciona esse ser re-ligante como reconquista, possível, da solidão do eu, já liberado do mim.

Platonicamente, espelhar-se é conhecer as Formas e imitá-las. Riobaldo conhecia esse satânico mecanismo dos irmãos gêmeos do Destino que vêem no obstáculo corporal um perigo (GSV,38): "para a gente se transformar em ruim ou em valentão, ah, basta se olhar um minutinho no espelho".

"Hoje vemos por um espelho, confusamente", escreve São Paulo num enigmático versículo aqui comentado; noutro mais acresce:
(IICor.,XI,23-5) Muitas vezes vi a morte de perto(...)
Três vezes naufraguei, uma noite e um dia passei no abismo.

Abismo que vertido na matéria verbal roseana significa: "O que a gente pode ver em folha de um espelho preto: o Ocultador"(GSV,II8).

I2.26 O espêlho, tão cislúcido, sòmente.

O silêncio, em JGR, está carregado de força demoníaca: "O silêncio era meu, e lúcido"(2I.22), dirá depois o protagonista. O prefixo cis remete, pois a um aquém do mundo inteligível, o qual se contrapõe ao maléfico "além do Lethes"

No Paradiso (XVIII,2), o poeta chama a Cacciaguida de espelho, quello specchio beato, pois reflete a mente divina. Próximo da Revelação,Dante vê mesmo nel verace speglio e acredita na sua verdade. Face a ela, maiores e menores desta vida olham-se no espelho e, antes de pensar, o seu pensamento se revela:
(Par.,XV,6I-3) Tu credi 'l vero; che i minori e'grandi
di quasta vita miran ne lo speglio
in che, prima che pensi, il pensier pandi.

I2.27 Um espêlho abaixo de zero.

O frio desfaz... Aquele lago infernal, "que pelo gelo parecia mais vidro do que água", o Cocito, espelha tanto os visitantes

-poetas que um dos imobilizados corpos condenados, desorelhado e só com a cabeça fora do gelo, lhes pergunta:

(Inf.,XXXII,52-4) E un ch'avea perduti ambo li orecchi
pela freddura, pur col viso in giùe,
disse: "Perchè cotanto in noi ti specchi?

* * *

I2.28 Descontando-os, dia de dia, eu levava adiante, só em sofrimento,

Sofrimento só... Um soluço sonoro, soçobrante.

O personagem declarar-se-á aniquilado: "em desconto de meus pecados"(I2.34), antigos e seus. Um recado quase-apocalíptico:

(Apoc.,XVIII,5-6) Porque os seus pecados se acumularam até o céu, e Deus se lembrou das suas injustiças. Faze com ela o que fez (contigo), e retribui-lhe o dobro de seus malefícios.

Sofre-se, cotidianamente, o castigo de Babilônia.

I2.29 minha história interna,

Impossível separar biografia e obra em JGR. Sobretudo, quando esta relação esboça a sucessão metódica e construtiva de paradoxos que serão assuntos medulares de textos. Três experiências fundamentam o "mundo interior" roseano, enquanto ponto de partida ético-estético para o seu fazer. Segundo declara na entrevista a GÜnther Lorenz (FC,op.cit.,p.67):
"Como médico conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde o valor da consciência; como soldado o valor da proximidade da morte". Grifos meus.

Na sua Origem da Obra de Arte (op.cit.,p.92), Heidegger pensa a Arte acontecendo como "Dichtung", ou seja, como uma poética categoria primordial da fala e não como "Poesie", no sentido de subespécie literária. Essa perspectiva da Arte, enquanto "fundação", é essencialmente histórica. Mas, coloca o filósofo alemão, "isso não significa que haja na Arte uma história no sentido externo", circunstância que ofereceria o "começo" de mutantes aspectos, "mas que a Arte é histórica no sentido essencial", vindo assim a fundar a significação assinalada.

I2.30 a experiência misteriosa, o passivo abstrair-me,

Dentro da "experiência misteriosa" encaixa-se, de maneira pertinente e crítica, o criptogramático fazer roseano. Assunto estudado n'A LIÇÃO.

A passividade contemplativa que menciona Rosa parece ser um paradoxo se considerarmos o contexto meramente ocidental das suas fontes, até aqui bosquejadas. Com efeito, segundo a expressão de Troeltsch, Lutero viria combater aquele "ascetismo passivo" e exterior que tende a abstrair o homem do seu século: die ausserweltliche Askese. Sua luta moral foi por instituir o seu oposto, ativo e interno, die innerweltliche Askese.

A "experiência misteriosa", porém, sofrerá um novo reajuste textual (20.5); grave capítulo do processo que implica nas necessidades do retorno a zero. Esse marco absoluto já não será o Cocito, mas sim a mente vazia de qualquer pensamento no taoísmo. Um austero "dom dos milagres" (I3.25). Aqui, os paradoxos na Ars Combinatória do pensamento roseano só se fazem ostensivos para aquele leitor que confunde um trabalho poético, embebido em água

de todo rio re-ligante, com uma rigorosa estruturação filosófica, religiosamente enquadrada. "Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue", retrucaria o Autor por boca de Riobaldo (GSV,I5). Afinal, no mistério deste nome há uma experiência dupla e antagônica: o baldo,tanto substantiva uma barragem, como adjetiva uma carência.

I2.3I no ritmo de ser e re-ser.

Aqui não há considerações propriamente filosóficas do Não-Ser. O que há,sim, é uma sensibilidade poética, original, e, como o Autor escreve, "em altura longínqua profunda".

A altíssima proclamação paradisíaca do Arcano, do oculto da experiência misteriosa, fala para Dante libertando-o, finalmente, do pensamento racional. Tudo aquilo que leva o coração a desejar Deus concorre, na sua Caridade, de maneira ritmada e alternada. Por um lado, oscila a existência universal ou Ser do Mundo; por outro, balança o Ser (mio) daquele iniciado,como Dante,que aceitou a Jornada iniciática apesar do Inferno e Purgatório. O ritmo da relação entre ambos os seres coloca a sua interdependência pela sustentação da morte que o primeiro faz(cf. I2.I8) para que o segundo subsista, re-nascido... Como fiéis,

(Par.,XXVI,56-8) che posson far lo cor volgere a Dio,
a la mia caritate son concorsi:
ché l'esser del mondo e l'esser mio,

O conceito, portanto, é mais alegórico do que filosófico. Ele congloba "os mordidos"(i morsi)pela Águia de Cristo. É preciso que a mente do mundo se mova,amando, de maneira tão inesquecível como aquele endecassílabo:

(Par.,XXVI,5I) con quanti denti questo amor ti morde.

I2.32 Não tive nenhum auxílio, nada podia.

A pergunta fundamental que o Cartesium coloca face à divindade é simples: tendo uma idéia de Deus, poderia eu existir no caso em que não houvesse Deus? Ou, não sendo assim, quem teria auxiliado minha existência? Descartes pondera então que:

"Se eu fosse independente de qualquer outro ser, se fosse eu mesmo o autor do meu ser, eu não duvidaria de coisa nenhuma (je ne douterois d'aucune chose), não sentiria desejos, nem careceria de qualquer perfeição,pois ter-me-ia dado,a mim mesmo,tudo aquilo do que faço idéia; eu seria Deus (je serois Dieu)"(3ª Med.,op.cit.,p.I04).

O protagonista "duvida" e, do ponto de vista da experiência espiritual, está morto de impotência iniciática.

I2.33 Um morto não pode nada, para o se-mesmo-ser.

Descartes insiste em saber a origem da sua existência:

"Por acaso (ela provém) de mim mesmo ou dos meus pais ou bem de algumas outras causas menos perfeitas que Deus, pois nada pode imaginar-se mais perfeito, nem sequer igual a Ele?" (ibidem).

Rosa desenvolverá o tema até o final desta página de PÁRAMO.

I2.34 Em desconto de meus pecados.

"Descontando-os"(I2.28): história interna, experiência misteriosa, passivo abstrair-se, etc.,todos eles preconceitos ou até "pecados" contra os quais Descartes luta denodadamente, a fim de destruir todas as suas antigas opiniões. Isto é, se voltar-

mos aos termos roseanos, haveria que descontar aquele "mal dos pecados meus antigos"(5.26). Meus frisa aqui "o se-mesmo-ser"; "pecados meus, meus"(9.27).

I2.35 Nem uma imploração.
Gélido tiritando-me, e com o fôlego a falhar-me,

A súplica implica em lágrimas. A palavra que JGR usa insinua dois temas do texto, seja o da solicitação insistente, seja o do choro automático. O sentido negativo da sentença sugerirá que ainda não se apresenta o arrependimento.

O sofrimento espiritual do personagem tem duas características: a péssima "respiração"(I2.22) e a gelidez contagiante de um "frio" que desmancha o ser(I2.23). Aquela morte "de outra maneira" tem uma única causa: carência total de alma sob a imagem do Outro, do qual gelam os hálitos da Sua alma.

I2.36 e tão pequeno e alienado e morto, sem integridade nenhuma, eu temia ainda mais o meu destino cósmico,

"Sorte de destino quem marca é Deus, seus apóstolos".
(O Recado do Morro, UP, 32)

Além do tema bergsoniano da alienação, este módulo introduz o temor, que será amplamente manejado pelo Autor, visto aqui perante o "destino cósmico". Na sua entrevista com Lorenz (op.cit., p.74), JGR fará questão de sublinhar que para ele "credo e poética são uma mesma coisa". Para Rosa, o escritor que não aceita esse princípio é questionável na sua escrita e na sua humanidade: "Ele está face a face com o infinito e é responsável perante o homem e perante si mesmo". Acredito haver, no sentido ontológico da obra roseana, uma certa idéia de metempsicose ou teorema histórico de infinitas transmigrações de almas literais, sobrepostas, indo de um corpo textual para um outro. Reforçando este ponto de vista, sobre um destino cósmico, "A Divina Comédia", no seu sentido iniciático estudado por Edouard Schore, além de uma representação do cosmos, seria "uma presentificação iniciática da transformação do escritor através do escrito".

Na psicologia platônica do Demiurgo (Leis, X, 898 c), o conceito de Alma Cósmica nunca se desvia do seu objeto. O "conto crítico" roseano também não, mesmo que este se oculte divinamente.

I2.37 o pêso de tudo o que nesta vida ainda está por vir, outras adversidades.

Numa próxima seqüência, JGR colocará o peso decisivo desse grande suplício temático: o ainda não ser (I4.36). Isto se relaciona com a desintegração do "ser que tema", ainda mais, o seu destino cósmico: "uma anterioridade..."; e, também, com a insignificância alienante da vida que ainda está por vir: "porvindoura". Passado e futuro se equivalem nesta impossibilidade do iniciado, o qual, esmagado pelo fardo tributário das antigas opiniões, vê-se compelido a intuir nelas a l'antico avversaro, ou seja, outras adversidades.

I2.38 Um morto teme sempre. Teme o morrer mais,

Amariorem morte: adversidades mais amargas que a morte. O protagonista testemunha a presença de Homens "ainda mais mortos que eu mesmo"(7.17); sofre a proximidade de um terrível horror, "o mais morto, sei; o mais de todos"(9.9). A sua Jornada, como a dantiana, desde o início, sabe um dado: poco è più morte...

Na sua edição de bolso americana de textos platônicos, contendo a Apologia socrática (Dialogues...,op.cit.,p.39),JGR grifa:
"O que não daria um homem para conversar com Orfeu, Hesíodo e Homero? Não! Se isso fosse possível, deixai-me morrer outra vez e mais outra vez".

Fitados sob perspectiva poética,estes módulos roseanos funcionam como verdadeiras"rosáceas de convergências", onde os caminhos metafóricos se cruzam num ponto vital de interseção. Alí, a sua Ars Combinatória pluraliza-se até o infinito. No texto, já se fez presente o timor dei,enquanto luta acirrada contra o hostis antiquus, sob a figura dos "maiores inimigos" (6.23). O soroche, tema medular do escrito, é tão só aquele "mal-das-alturas"(5.42) que será preciso temer. O personagem debate-se, em corpo e alma, nessa dificuldade respiratória que é, concomitantemente, física e espiritual, satisfeito, até o momento, sem que "o mal maior o vencesse"(5.27).

Nesse diálogo platônico, acima mencionado, (op.cit.,p.22),JGR deixou uma pista reveladora acerca desse "mal maior": medo ou temor divino. Sócrates, quem amiúde enfrentou a morte em injusta peleja no seu julgamento, não fará concessão alguma para salvar a sua vida, pois, ele mesmo, ainda não sabe se a morte é um bem ou um mal(sentença riscada à margem por Rosa): "e ninguém sabe se a morte, que os homens no seu medo julgaram ser o maior mal, deva ser, quiçá, o maior bem".

I2.39 no infinito Nada. Que podia eu?

O personagem "nada podia"(I2.32), soçobrando na dúvida do se-mesmo-ser. Aliás, na 4ª Meditação (op.cit.,p.IIO) cartesiana, há vários trechos destacados por JGR com chaves à margem. Num deles, o filósofo volta a si-mesmo para saber-se sujeito a uma "infinidade de erros"(une infinité d'erreurs). Ao procurar a causa deles, ele se defronta com o fato de não só se apresentar no seu pensamento aquela real e positiva idéia de Deus: "mas também, por assim dizer, uma certa idéia negativa do nada (une certaine idée négative du néant), isto é, do que se acha infinitamente afastado (infiniment éloigné) de toda espécie de perfeição; e que eu sou como um intermediário entre Deus e o nada (je suis comme un milieu entre Dieu et le néant)".

Mero elo entre o Ser Supremo e o não-ser, o protagonista sente-se movido pela infinidade de defeitos, incapaz de transcender o ritmo imposto pelo ser e re-ser. Assim, a própria história interna do escritor brasileiro nos revela, da forma mais mallarmeana possível, uma idéia fixa: "Au fond,je suis un solitaire..." Segundo depoimento de Rosa a Lorenz (op.cit.,p.74),a preocupação se torna evidente:
"Apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa o infinito da felicidade. Esta é a minha mística (...), existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito".

As últimas palavras de Riobaldo são essas. Arrematadas com a infinita fita dedicada a Aracy Moebius (GSV,460):
"Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia".

Que podia, o personagem,face ao abismo?
(Jó,XXVI,6) O scheol está aberto diante dêle,
os infernos não têm véu.

13

I3.I Pouco a pouco, um dia,pude.

Eis um dos momentos em que há parafrase da Revelação: "... o cavalo branco, o Apouco" (Dão-lalalão, NS,73).

O protagonista quase supera essa impossibilidade espiritual, a través do uso destas fórmulas reiterativas já vistas:"a poucos" (I.24); "a pouco"(8.I2); "pouco a pouco"(8.33). Um modelo poético assaz comum na Commedia; com ele, Rosa estaria insinuando, como Dante, a progressiva proximidade paradisíaca.

Veja-se nestes dois casos mais. Entre o 2º e o 3º Terraço purgatorial, Virgílio expõe a diferença entre os bens espirituais e temporais. Dante precisará superar a Escada onde se purga,se almeja atingir a visão estática, l'amor de la spera suprema. Nessa esfera altíssima está Beatrice. Porem, nesse instante, a fumaça invade a largura dessa cornija, cobrindo-a:
(Purg.,XV,I42) Ed ecco a poco a poco un fummo farsi.

Num outro momento, bem perto da Revelação, o poeta começa a sentir sua vista terrestre extinguindo-se. O ponto condensador de todas as "luzes", Beatrice, se aproxima:
(Par.,XXX,I3) A poco a poco il mio veder si stinse.

I3.2 Apliquei meu coração a isso,

(Eccles,VII,25) Eu me apliquei de todo coração a perscrutar, a sondar a sabedoria e a razão das coisas (...).

Esta cordial aplicabilidade da Sabedoria teve outros usos para JGR. Embora, estes relacionados sempre com a visão reveladora, substancial, como neste caso (Substância.PE.I56):
"o repentino amor -o acima. Sionésio olhou mais, sem fechar o rosto, aplicou o coração, abriu bem os olhos".

I3.3 vislumbrei entre névoas,

Este módulo funciona como elemento de ligação, "coloração do pano-de-fundo", entre os temas daquela "difusa névoa sombria" (2.24) e um "viso de amor" (I4.48), que está por acontecer. É o ponto crítico da transferência que, como todo no sistema roseano, dá-se, simbolicamente, entre "trevas e névoas"(3.44). A treva, o pólo negativo; a neblina, seguindo os valores de Hermógenes revistos na dúvida por Riobaldo face a Diadorim, o outro pólo (GSV,409):
"Assim neblim-neblim, mal vislumbrado, que que um fantasma?".

Na luz frouxa, o protagonista de PÁRAMO procura indícios do as

pecto fisionômico possível da sua estrelada inteligência angelica que o guarde. Tanto os Peripatéticos como os Platônicos sabiam da inexistência, em naturezas corpóreas ou materiais, de uma potência reflexiva, mediante a qual torna-se possível converter-se em si mesmo ou no seu próprio princípio. Segundo Pico de la Mirandola expõe na sua leitura do Timeu:
"Só as duas naturezas, a angélica e a racional, aquelas que podem voltar-se ao seu princípio, só elas podem ser chamadas de Círculos, círculos inteligíveis porque são imateriais"(Cançona d'Amore...op.cit.,p.506).

I3.4 em altura longínqua profunda,

Para um poeta como João Guimarães Rosa, os versículos bíblicos, antes de serem máximas morais, são simplesmente versos:
(Eccles.,VII,23-4) Tudo isso eu perscrutei com sabedoria.Eu disse comigo mesmo:'Eu quero ser sábio'. Mas a sabedoria ficou longe de mim. Aquilo que acontece é longínquo profundo, profundo: quem o poderá sondar?

O módulo entre vírgulas mistura a altura do Eclesiástico inoculando-a, de modo tenaz,no "Aqui longínquo, tão só, tão alto" (3.9), e a introjeta, também no "Aqui tão alto e tão em abismo" (5.I8). Esse Livro da Bíblia diz:
(Eclo.,I,8) Quem pode medir a altura do céu, a extensão da Terra, a profundidade do abismo.

Está-se no limiar entre o mundo material e o reino do espírito puro. Aqui, toda alma fica cega pela luz da trindade: um ponto.
(Par.,XXXI,28) 'Oh trina luce che'n unica stella'.
Como Dante o fez, Rosa desenvolverá esta imagem localizada entre o Primeiro Móvel e o Empíreo. O personagem roseano purifica-se e assim se adapta a uma nova dimensão onde não há extensão possível. Perante tão imenso lume, a vista não desanimava (smarriva) na amplidão nem na altura, tendo-se, contudo, noção da qualidade e quantidade daquela maior alegria:
(Par.,XXX,II8-20) La vista mia ne l'ampio ne l'altezza non si smarriva, ma tutto prendeva il quale e 'l quanto di quela allegrezza.

A descrição final da Jerusalém Celeste é-nos dada, apocalipticamente, pela igualdade das três coordenadas:
(Apoc.,XXI,I6) et longitudo, et altitudo, et latitudo ejus aequalia sunt.

I3.5 a minha estrêla-da-guarda. Ah, revê-la.

Num ponto luminoso se condensa a inteligência angélica que nos mira (guarda) com olhos faiscantes e agudos, Beatrice:
(Par.,XXVIII,I6-7) un punto che raggiava lume acuto (...)

No início do Paradiso, Dante, por sua vez, coloca a idéia platônica do Timeu,segundo a qual todas as almas humanas foram criadas juntas no começo do mundo, cada uma delas alojada numa estrela propícia, até esperar o nascimento do corpo que, num futuro a habitaria:
(Par.,IV,23-4) parer tornarsi l'anime a le stelle, secondo la sentenza di Platone.

Revê-la é um índice grafêmico roseano da Revelação. É o dispor-se a ver aquela visão beatífica que olhou (guardo) o escolhido

com divinas centelhas de plenitude amorosa:
(Par.,IV,I39-40) Beatrice mi guardò con li occhi pieni
di faville d'amor così divini.

I3.6 Lembrou-me algo de maior, imensamente môr -o que poderia valer--me.

Lembrou-me "a maior alegria"(2,I0);..

Ao longo da infinita cadeia de existências percorridas, a imortalidade platônica da alma conduz ao evocar eterno, à perpétua reminiscência ou "recordação das verdades eternas". Valores intensos que, segundo Platão (Fedro, 249-50/Oeuvres...op.cit.,p. 228);"a nossa alma contemplou quando acompanhava a alma divina nas suas evoluções. Por isso convém que somente o espírito do filósofo tenha asas; nele, conforme sua aptidão, a memória permanece fixada nesses objetos, o que torna-o semelhante a um Deus".

O tema platônico da verdadeira lembrança traz, no bojo, a sofredora imagem da "perda das asas"(cf. I3.20). Na procura do Divino Poema, algumas personagens roseanas (como esta, Pedro Ó rósio ou bem Riobaldo) enfrentam a necessidade de nutrir suas almas no céu da Verdade para"desenvolver-lhes as asas"(Fedro, 247) que os aproximam do "imensamente môr". Segundo Riobaldo: "O resto maior é com Deus (...), maior do que no real é". (GSV,75).

I3.7 Como surge a esperança?

A Revelação manifesta-se a Dante, imediatamente depois de serem ouvidas as palavras 'Sperent in te'. Aquilo que salmodia bem do alto e "ardente amore", quando a Esperança é prometida. Mas, é preciso vê-la, virgem jocosa, como surge Ela e vai e entra na dança paradisíaca,só para fazer honra à noiva, não por vaidade:
(Par.,XXV,I03-5) E come surge e va ed entra in ballo
vergine lieta, sol per fare onore
a la novizia,non per alcun fallo.

I3.8 Um ponto, um átimo, um momento.

Aproximando-se à Revelação paradisíaca, de vista em vista, isto é, de estrela em estrela até atingir a mais bela, un punto total, o poeta reconhece o poder que o circunscreve(signo ígneo):
(Par.,XXVIII,25) distante intorno al punto un cerchio d'ign
(Par.,XXX,II) sempre dintorno al punto che mi vinse.

Este tema abarca a obra roseana como um todo, resumindo um conceito de totalidade escritural (Cartas na Mesa,AP,I98):
"Não. O tempo é o triz, a curva dd acrobata, futuro aberto, o símbolo máximo: o ponto."

A imagem dantiana do punto sendo uma estrela de "olhos risonhos",em certa medida, foi recriada por JGR em Maria da Glória, como se verá (Buriti,NS,I93 e I89):
"O verdadeiro amor é um calafrio doce, um susto sem perigos.Dura rá só um instante. E -se disse- Glória? (...) Um nada, um momento, uma paz".

A partir desta interpretação de textos (que pretende entender o não comparecimento satânico para o "pacto" riobaldiano mais como uma prova possível da existência de um Deus Absconditus), será preciso aceitar a tradução que o poeta-jagunço faz daquele ponto, átimo ou momento (GSV,3I7, 3I9 e 268):

"Tudo era para sobroso, para mais medo; ah, aí é que bate o ponto. (...) Vi as asas, arquei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável.(...) descido na inferneira. Carecia de que tudo esbarrasse, momental meu, para se ter um recomeço".

I3.9 Face a mim, eu.

Uma das três espécies de visão que distingue São Tomé no seu "Commento" é a direta intuição da essência. Por graça especial, ela foi outorgada, um só instante, a São Paulo. Uma contemplação do mais alto grau jamais concedida a homem nenhum, na Primeira Vida. Uma das epístolas paulinas assim o explica:

(ICor.,XIII,I2) Hoje vemos por um espêlho, confusamente, mas então veremos face a face. Hoje conheço em parte; mas então conhecerei totalmente, como sou conhecido eu mesmo.

Eis o ego que, na imediata intuição da essência per speculum in aenigmate, se auto-reconhece facie ad faciem. No texto intitulado O Espêlho (PE,73), o escritor brasileiro frisa a descoberta desta reveladora visão:
"E era -logo descobri... era eu mesmo! O senhor acha que algum dia ia esquecer essa revelação?"

Riobaldo dá sua versão deste fato intertextual,justificando a interiorização pelo desacerto da "narrativa"(GSV,II7):
"De ninguém eu era. Eu era de mim. Eu, Riobaldo, eu não queria querer contar".

I3.I0 Àquêle ponto,agarrei-me,

Aquela mulher, Beatrice, "que a Deus levava" Dante com olhos de santo amor, confunde-se, como a Verdade, com esse círculo ígneo que, ao mesmo tempo, é o seu próprio ponto. Fixado nele, o poeta começa a desconfiar da memória (ridire);é quando o seu beato afeto fica liberto já de qualquer outro desejo (disire). Agarra-se, portanto, àquele punto cujos olhos são paraíso:

(Par.,XVIII,I3-5) Tanto poss'io di quel punto ridire, che, rimirando lei, lo mio affetto libero fu da ogne altro disire.

Remirando-o, eis a maneira de segurar esse instante pontual, por um triz.

I3.II era um mínimo glóbulo de vida,

No Aleph (Alianza Ed.,Madrid,I974;p.I65) de Jorge Luis Borges, dá-se por assentado que o universo inteiro converge, de forma total e simultânea, num só ponto luminoso. Essa vital summula mundi teria sido descoberta num porão da Calle Garay, segundo o autor bonaerense, pelo poeta Carlos Argentino Dan(te Alighi)eri, seu conhecido,e primo da paixão eterna dele: Beatriz (Viterbo). Daneri esclareceu-lhe a Borges que "un Aleph es uno de esos puntos del espacio que contienen todos los puntos".

Un semplice lume, um glóbulo mínimo de luz que, mesmo depois do sonho, deixa la passione impressa. Na "Divina Cantilena", tal claror despenca sobre o poeta florentino quando, por vez primeira, compreendeu a União de tudo em Deus,enchido de gozo (godo). O absoluto princípio dessa União condensa-se num ponto nodal (nodo), cuja forma universal funde o temporal e o eterno no Criador. Portanto, para Dante, esse só instante significa mais esquecimento (maggior letargo) que todos os 25 séculos juntos,do-

ze antes de Cristo mais as treze centúrias até a sua época, desde que o mar maravilhou-se com a insólita sombra da nave dos Argonautas:

(Par.,XXXIII,91-6)

La forma universal di questo nodo
credo ch'i' vidi, perche più di largo,
dicendo questo, mi sento ch'i' godo.
Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

I3.I2 uma promessa imensa.

"En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables y atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia"(Aleph,op.cit.,p.169).

Promessa, na sua revelação espacial; imensa, na sua simultaneidade temporal. A palavra final de Riobaldo, "travessia", sintetiza, nessa esfera espiritual, uma experiência fixável, só, nos limites plurais da atemporalidade (GSV,297):
"Aquela travessia durou só um instantezinho enorme".

Noutro texto roseano acha-se a imagem complementar do conceito, fundamental para qualquer interpretação dos seus escritos:
"Deus é indelineável. Teoria! O tempo é um dogma... Deus é que age. (...) Deus: a grande abertura, causa instantânea". (Cartas na Mesa, AP,198).

Beatrice é uma Verdade tal,que,no Paradiso, todas as "coisas contingentes" se transformam na sua essência. Àquele mundo de incerteza e eventualidade (universo do homem paradoxal roseano, onde as coisas são e não são,resultando em hipóteses como a cidade imaginária de PÁRAMO) pode transfigurar-se a si mesmo olhando, somente, a simultaneidade dos tempos que convergem naquele ponto. O resto é simples: tornar-se presente,como eles.

(Par.,XVII,16-8)

così vedi le cose contingenti
anzi che sieno in sé, mirando il punto
a cui tutti li tempi son presenti.

I3.I3 Agarrei-me a êle,

O protagonista se segura forte, como Dante, dos cuidados (in cura) oculares desse amoroso glóbulo de vida, do qual dependem céu e natureza:

(Par.,XXVIII,41-3)

La donna mia, che mi vedëa in cura
forte sospeso, disse: "Da quel punto
depende il cielo e tutta la natura.

I3.I4 que me permitia algum trabalho de consciência. Sofria, de contrair os músculos. Esta esperança me retorna, agora, mais vezes, em certos momentos.

Torna-viagem. O iniciado personagem duvida; sofre daquela triste crise que "se repete, conscientemente, mais de uma vez, ao longo do estágio terreno"(2.I-3). Ele hesita, de novo, entre a Esperança do salmo (IX,11) revelador 'Sperent in te' e aquela longínqua "esperança de Purgatório"(7.33).

Descartes, por sua vez, quer se desvencilhar de toda falsidade, incapaz de escapar das redes de tudo aquilo que não possa supor a menor dubiedade. A verdade de um ponto está em jogo:
"(...) e continuarei sempre nessa rota, até achar alguma coisa,

que seja verdadeira ou, ao menos, se outra coisa não puder atingir, até que tenha pesquisado, com certeza, que nada há de verdadeiro no mundo. Para erguer a Terra (le globe terrestre) do lugar e transportá-la a outra parte, Arquimedes só pedia um ponto que fosse estável e imóvel (um point qui fût ferme et immobile); assim, eu também terei o direito de conceber altas esperanças (concevoir de hautes ésperances), se tiver a fortuna de achar uma só coisa que seja certa e induvitável". (2ª Med., op.cit., pp.79-80)

Riobaldo experimentou esses "certos momentos"; e relata, ao ouvinte hipotético, como veio se acostumando com o momentozinho dessa outra morte, momental. Pois, segundo ele (GSV,48): "a vida da gente encarna e reencarna, por progresso próprio, mas que Deus não há. Estremeço. Como não ter Deus?! Com Deus existindo tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve".

O protagonista de PÁRAMO "sofria, de contrair os músculos" sob o mesmo estremecimento riobaldiano; trata-se daquela experiência anímica que os Platônicos chamaram "perda das asas" e que será vista a seguir.

I3.I5 É quando me esforço por reunir as células enigmáticas,

Lei do fenômeno essencial do "conto crítico" roseano, esta reunião de enigmas celulares (alegóricos, sistemáticos, simbólicos ou intertextuais) já foi destacada em interpretação específica d'A LIÇÃO, tendo-se em mira, ora o conceito proposto por JGR visando a sua "realidade" (II.4.I), ora um projeto metodológico de lição enquanto logos, a qual implica em infinitas leituras. Nesse levantamento, uma consciente e programática "obscuridade", de tipo heraclitiano, ficou manifesta. Tal esforço na visão de conjunto se encaixa naquele trecho de Teodoro sobre as "formulinhas enigmáticas" (rheematískia ainigmatóodee) dos heraclitófilos (Teeteto, I80).

Além disso, através de um dos tratados feitos por Plotino na velhice Sobre o Amor (Perì Érootos/ Enn, III,5; pp.7I-89), mostrou-se n'A LIÇÃO o emprego, embora muito simplificado, de um Método de Interpretação Alegórica. Nesse tratado, consagrado à exegese alegórica, Plotino extravasa os limites da alegoria física do mito: (Afrodite é a alma que emana da inteligência--Cronos e Eros a visão que obtém a alma na sua conversão para a inteligência). O filósofo neo-platônico assume a mesma atitude que teria tomado Filão de Alexandria, em caso similar, e a substitui por uma alegoria metafísica e moral. No final do texto (Enn., III,5,9; p.86), Plotino argumenta que:
"Os mitos, se forem verdadeiramente mitos, devem separar no tempo as circunstâncias do relato a distinguir, amiúde, uns dos outros, os seres que se confundem e não se destacam, a não ser pela graduação e pelo potencial; (por outra parte, mesmo ali onde Platão cogita, ele faz nascer seres que não foram engendrados e separa seres que não existem a não ser no conjunto) porém, depois de nos instruírem (didáxantes), como só os mitos podem instruir, se na verdade os entendemos, eles nos deixam em liberdade para reunirmos os seus dados espalhados (synkhooroûsi synairein)".

Quando Benedito Nunes estuda "O Amor na Obra de Guimarães Rosa" (op.cit., p.I53), pelo caminho cabalístico chega também aos mes

areia impalpável (a do fundo)

dilatar-se de nadadeiras
e o jôgo de suas nadadeiras vigorosas
deslocam-se
bruscos
muitos súbitos
relâmpagos de escamas azuis cambiantes

Todos têm transmissões bucais.
Vêem-se, comunicam-se.
jorra e que explode
nem danos
espúdias cerros
pontudos e roncadores (obtusos)
faixas de redondos olhos
elicoides
rengando vislumbres
feições de maior fraqueza
REUNIR AS CÉLULAS ENIGMÁTICAS
os multicônes amalte de um mosáico
fantomático
Vicondade
capitomazuna
esquizoides
exemplares
cinamic
força fraca e forçada
[illegible] espécies de [illegible]

algas azuis
algas pardas

Como se pedissem alma.
(peixes) irisados

TROVÃO
[illegible]
[illegible]
[illegible]

mes termos da equação roseana:
"A Alquimia exprime, simbolicamente, a recuperação da alma como um processo de espiritualização, que passa por etapas sucessivas e depende de determinadas operações, as quais têm por fim reunir o que foi separado, fundir as partes dispersas da unidade primordial que se fracionou, ultrapassar a diviso elementorum" (O primeiro grifo é meu).

Ao fazer a autocrítica da sua "narração", Riobaldo a questiona como algo superado pelo "vivido longe alto", numa experiência tão íntima e intensa "que isso não é falável". Segundo o poeta-jagunço, o inefável só é possível de se compreender, em ampliação, quando aplicado o método de "reunir as células enigmáticas"(GSV,I08):
"Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir relembrado e verdadeiramente entendido".

A reprodução do original roseano,desta frase,visa mostrar o trabalho de bricolage, produto de sugestivas leituras avulsas; nesse labor, haveria a criatividade do poeta-tradutor que as condensa em determinados módulos, os quais, depois, serão encaixados estrategicamente nos seus "contos críticos". Veja-se: a frase imediatamente inferior a REUNIR AS CÉLULAS ENIGMÁTICAS, "os multicolores esmaltes de um mosaico" foi inserida numa idéia do mundo enquanto "obra anônima"(Se Eu Seria Personagem, T,I4I); outras mais, mesmo transformadas, ficaram em PÁRAMO: "medonha genialidade"(7.3), "TUDO ASSOMBRAÇÃO"(I0.3I/I3.I6), "esfumosura"(2I.I0),"todos têm horríveis bocas"(II.20) etc.; e outras mais foram esparzidas, aqui e ali, como gotas de essência em textos diversos,como "TÔDA ÁGUA É ANTEDILUVIANA"(Hiato, T,6I) ou como toda a temática ictiológica e marina inoculada, quer no Aquário (Berlim)(AP,29-3I), quer no Aquário (Nápoles) (AP,I38-4I).

Afinal, o que se deduz deste reengendrador método roseano concebido como "reunir as células enigmáticas"?
Ficaria, pois, este testemunho do Autor (Ribomba,o bom, T,I29): "escrevi,altíssimo, para renovas memórias"... Um reunir relembrado apelando no sentido único do que JGR chamou Maria Poesia. Isto é, na direção preferencial de uma Poética ou Maria Fuzinha:
"As sete sereias do longe: si-mesmo, o céu, a felicidade, a aventura, o longo atalho chamado poesia, a esperança vendada e a saudade sem objeto"(Do Diário em Paris, AP,65).

I3.I6 confiar de que possa, algum dia, conseguir-me a desassombração,

Nos termos roseanos, a des-assombração (cf.I0.3I) é atingível:
"Se eu conseguir recordar ganharei calma, se conseguisse religar-me; adivinhar o verdadeiro real,já havido"(Nenhum Nenhuma, PE,5I).

Rosa sublinha essa necessidade, quase compulsória, de lembrar, pois, segundo disse Sócrates,na apologia platônica (Dialogues, op.cit.,p.7): "Simplesmente, devo lutar contra sombras na minha defesa".

I3.I7 levantar o meu destêrro.

O personagem aceitou o "degrêdo em cidade estrangeira"(2.I3), hostil, na esperança, sempre renovada, do "exilar para um total esquecimento" (I3.3I) o Homem; aquele.

I3.I8 Sofro, mas espero.

"O que era para maior sofrer de todos, desespero prolongado" (9.39).

I3.I9 Antes de experiência, profundamente anímica.

De maneira similar a L'Expérience Intérieure de Georges Bataille, este relato edificante de JGR irá alternando, no seu desenrolar, provas edificantes e relato dramático, sem deixar de misturar, também, paródia evangélica e viagem interior.

PÁRAMO se inicia num "campo de operação profunda e desmanchadora"(I.II) e o protagonista sofre nesse estado, segundo disse, "como se meu espírito se soubesse a um tempo em diversos mundos"(I0.I7). Este módulo, portanto, seria a ambivalente versão roseana, ora da experiência em si própria kantiana, ora da demonstração a priori da lógica escolástica, aquela que vai da causa ao efeito, conhecida também como propter quid.

De qualquer jeito, neste caso, JGR pretende colocar o sofrimento que resulta dessa crença na inteligência como poder fundamental da alma e enquanto princípio de todo conhecimento. No início da ascensão purgatorial, Dante propõe o seu oposto:
(Purg., III,37) State contente, umana gente, al quia.

Quia (o porquanto) é a demonstração a posteriori, do efeito à causa, e é pedido pelo poeta florentino à condição humana para que esta se satisfaça só com os efeitos, sem tentar se preocupar por causas e motivos (quid) e tratar de ocupar, assim, o lugar do Fazedor. Este último conceito, por não implicar em transformação profunda, só provoca sofrimento. Virgílio guia a escalada dizendo: "la più rotta ruina è una scala"; e, em seguida se pergunta, apertando o passo, como será possível superá-la em tão arrebentada (rotta) rota, tanto, que impede a saída de qualquer um desprovisto de asas?
(Purg., III,54) "sì che possa salir chi va sanz'ala?"

Rosa traduziu poeticamente esta experiência dantiana, nos termos, sempre abertos, de um "conto crítico"(Evanira!,AP,37):

A ETERNA AVENTURA
profundamente anímica;
motivo circular
SONHO FORÇADO
- Anjo novo! -
trazia-nos.

I3.20 Tenho de tresmudar-me. Sofro as asas.

A alma humana está presa, onde sofre o mal e o próprio sofrimento, pensa Plotino (Enn., IV,8,I;p.217) num trecho riscado por JGR que remete ao Fedro: Na alma, "a perda das asas (pterorryeesin) é a causa da sua vinda aqui embaixo".

No seu exemplar de Platão, contendo o Fedro (Oeuvres,op.cit., pp.I97-8), Guimarães Rosa grifa este longo trecho acerca de "quando a alma perde suas asas", segundo anota ele à margem: "A alma universal dá voltas no universo, se manifestando sob mil formas. Quando ela é perfeita e alada, ela plana no alto dos céus e governa a ordem cósmica; quando ela perde as suas asas, ela rola nos espaços até se ligar num corpo, comunica-lhe sua força e forma com ele um ser mortal.(...) As almas divinas, as quais se nutriram de inteligência e de ciência sem

mistura, sobem ao ponto mais elevado da abóbada dos céus,para provar as delícias do banquete divino (...)".

"As asas,que se alimentam do que faz a alma mais leve"(Fedro, XXVIII,op.cit.p.249), são elemento ascensional da procura platônica. Neste diálogo Da Beleza, Platão trabalha de maneira hermenêutica com o Eros alado que os deuses chamam Ptéros. A palavra grega viria de pteroûn, "dar asas", que em sentido figurado equivale a "retirar o desejo", uma vez que pterópholtos marca também a supressão da vontade.

Riobaldo sofreu, em carne própria, a experiência paulatina dessa mudança platônica do amor cuja alma era toda asas:
"O amor, já de si, é algum arrependimento. Abracei Diadorim,como as asas de todos os pássaros"(GSV,34).

A protagonista feminina de Buriti (NS,206-7), Maria da Glória, passa por teste similar pelo amor de Miguel, o arcangélico:
"Tãopouco Glorinha insistira. Seu pensamento tinha asas (...) Agradeceria a Deus os seus sofrimentos?".

Evanira (AP,37),personagem-título mencionada em PÁRAMO (I6.40), define-se também platonicamente, ao reiterar os termos deste módulo roseano onde fica subjacente o vôo de l'uccel divino:
"(O Narrador se reconhece em novas alturas de amor e adivinha o trabalho da saudade. A amada e ele voltam a encontrar-se). (...) -Meu amor, nunca não-estávamos... Alegria! Sofro as asas. Coisas longas nos chamam".

Sobre o tema "tresmudar-me" falou-se detidamente n'A LIÇÃO (II.3,3;pp.59-60), no sentido de um proto-método de interpretação alegórica (cf. I3.I5). Ao poetizar o logos, este seria o elo indissolúvel entre pesquisa e invenção.

I3.2I Sem embargo, já sei que tudo é exigido de mim, se bem que nada de mim dependa.

Guimarães Rosa pensa em português a partir das línguas que fala. A forma corrente castelhana do embora substantiva também um empecilho, o embargo existencial. Riobaldo ouviu dizer a Zé Bebelo estes termos (GSV,20I):
"Retenho que estou frio em juízo legal, raciocínios. Reajo é com protesto. Rompo embargos!"

O hispanismo, mais uma vez, seria o mínimo indício deixado pelo Autor apontando para uma possível fonte intertextual. No caso, o poema No es Culpa mia ("Serenidad") de Amado Nervo:

> Si, pues, alternan fé y duda
> como la noche y el día
> en mi alma yerma y desnuda
> ¡no es culpa mía!
> Sin embargo, allá, en el fondo
> del obscuro laberinto,
> muy hondo, mucho muy hondo,
> habla un instinto.

Nada depende do protagonista de alma erma e nua, porém,das profundezas fala um certo instinto: asas... fé ou dúvida?

I3.22 A penitência, o jejum, a entrega ao não-pensar -são o único caminho.

"A finalidade de todo ascetismo é fortalecer o poder da vontade. O neo-platonismo é uma forma de ascetismo metafísico que

prega a renúncia ao mundo material", risca e sublinha JGR no seu volume de Spirit and Reality (op.cit.,p.7I) do filósofo russo Nicolás Berdyaev.

Dentro da obra roseana, é n'O Recado do Morro (UP,38-40) onde se faz mais evidente este clima. O pregador-doido Nominedômine, sabendo "O Aviso" de que o universo beira à perdição, assinala o único caminho para a salvação: os homens devem se converter; se "tresmudar",como disse o personagem de PÁRAMO:

Da sua prédica, os ouvintes deduzem a necessidade de cumprir preceitos como arrependimento, penitência, jejum, etc.:

"- 'Se vós sois anjos mandados pelo Divino para refrigerar minha fé no duro da penitência, dizeis! (...) Se é vossa vez, encosta aqui comigo, para um resto de jejum".

Como ver-se-á,no fim do parágrafo, a palavra caminho é uma prévia de temática taoísta. O ideograma tao é composto pelos elementos via + cabeça, significando assim,"caminho capital".

I3.23 As necessidades do retôrno a zero.

Ante a Alma do Mundo, O Demiurgo do Timeu e os dialéticos-governantes da República platônica organizam as matérias, cósmica e social, segundo exigências do modelo inteligível. Contudo, estas matérias não são todo-poderosas e o Timeu,(47 e), depois de ter relatado as obras da Razão deve recomeçar de novo, no zero absoluto, para descrever as obras da Necessidade(anánke).

Aliás, "necessidade" é um leitwort em PÁRAMO: "Meu organismo necessitava..."(6.I9); "necessário consolo"(I4.47); "necessidade de um fim"(I7.22), todas elas obras da Necessidade onde os iniciados no mais sutil dos mistérios, ao abrigo de todo mal, ficarão isentos dos estigmas daquele fardo corporal, no qual os homens estão prisioneiros. Portanto, "o retôrno a zero" sugere uma volta, repentina, ao "espêlho abaixo de zero" (I2.27), ou seja, o ato regressivo, "como na prisão de um espêlho" (I2.24), ao corpo.

I3.24 Quando eu recomeçar, a partir de lá, esperar-me-á o milagre?

"A vida é o não-resumo de um milagre"(Subles,AP,78).

Milagre é uma das palavras-temáticas mais reincidentes na obra roseana. Toda uma Poética se delineia a partir dela. No contexto da literatura brasileira, porém, haveria um trecho de Machado de Assis sobre "o além do invisível",bem sugestivo para o leitor onívoro (Enylton de Sá Rego, conversa, Austin/Texas, I983):

"Os estados da alma... davam matéria a capítulo especial,se eu não preferisse um salto, e ir a I886. O salto é grande, mas o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a obra mais sutil deste mundo, e acaso do outro" (Esaú e Jacó,XXII,Agora um Salto/ Ed. Aguilar, Rio, I962; Vol.I,p.974).

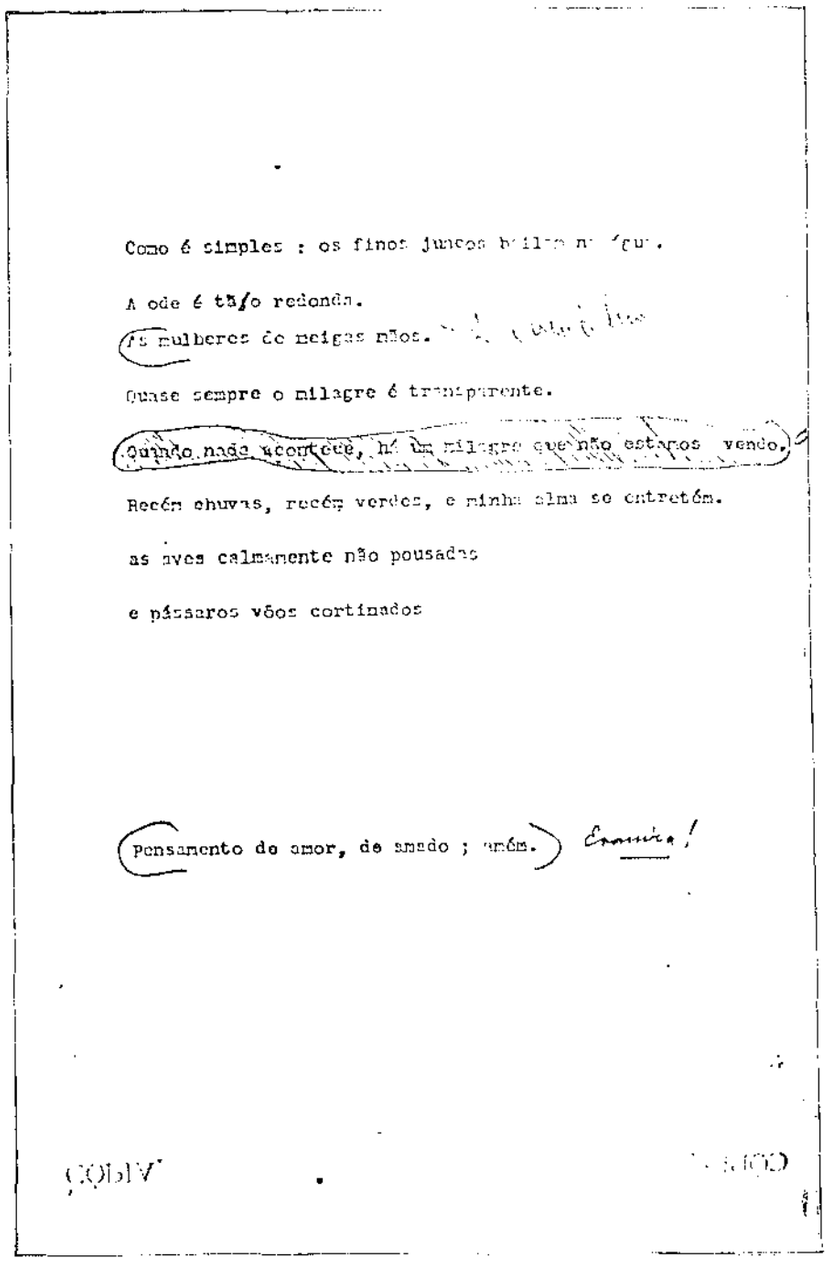
Veja-se, a seguir, de maneira diacrônica, como esta sutil operação é insistentemente colocada por JGR em vários textos:

"Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive os fatos.Ou a ausência dêles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo"(O Espêlho,PE,7I).

"A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia"(A Terceira Margem do Rio, PE, 33).

Neste original roseano (IEB/USP, E/33;p.I9),datilografado em papel cópia do Itamaraty(SERE),pode exemplificar-se bem o processo poético do fazer seletivo de JGR. No seu código de usos, a frase englobada e riscada indica ter sido já aproveitada, ainda que parcialmente. Desta maneira,o seu vocabulário avulso de módulos poéticos vem participar,tanto de"Ave,Palavra" como das "Primeiras Estórias". Naquele caso, segundo manuscreve Rosa, os módulos foram encaixados em contos-críticos diversos: Evënira!; A Caça à Lua; As Garças (AP,32-9/I49-52/24I-5).

Para o ítem que se interpreta, basta ver como o Autor recria dois momentos a mais dessa Evanira!(pp.33 e 37) a partir dum só milagre: "Todavida. Tudo tive, tenho! Ao milagre. O dom." (...) "Um anjo pode forçar demais as pessoas à transparência". Milagre é,pois,o elo temático entre "o anjo" anterior e "o dom" que se aproxima.



Como é simples : os finos juncos brilham n' água.

A ode é tão redonda.

As mulheres de meigas mãos.

Quase sempre o milagre é transparente.

Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.

Recém chuvas, recém verdes, e minha alma se entretém.

as aves calmamente não pousadas

e pássaros vôos cortinados

Pensamento do amor, do amado ; amém. Evanira!

I3.25 Pois "o dom dos milagres segue de perto a prática das austeridades".

Como já foi insinuado (I3.22), aqui trata-se de uma versão criativa de JGR sobre um pensamento do Livro do Tao T'Ching (Tao,XXI) de Lao-Ts'.O fragmento é conhecido como "A Mente Vazia" -título inexistente no original, mas que os tradutores ocidentais adotaram para diferenciar os 81 capítulos da obra taoísta. As versões literais, restritas e assaz explicativas do Tao traduzem a linha, reprocessada por Rosa,desta maneira:
"A característica de uma grande virtude reside na sua adesão exclusiva ao Tao". (Cf.Liou Kia-Hway/Gallimard).
A partir da tradução de Richard Wilhelm (TAO/ Das Buch des Alten von Sinn und Leben, Eugen Diederichs Verlag, Köln, 1957;p.61):
"Des grossen Lebens inhalt/ folgt ganz dem Sinn",
Rosa equaciona este módulo, não sem antes manejar alguns conceitos que Wilhelm introduz no seu prefácio. Para ele, o critério que considera o tao como "Deus", "caminho", "razão", "logos", etc., lhe parece descabido, uma vez que para Lao Ts', por assim dizer, era só um signo algebraico de algo inefável; mesmo ciente das limitaçoes de uma desejável equivalência, ele propõe a palavra Sinn,de ampla abrangência (sentido,significado,acepção,espírito). Desta forma, JGR converte "O grande conteúdo substancial da vida" n'o dom dos milagres, conserva o segue de perto (folgt ganz) e transfigura o Sinn taoísta n'a prática das austeridades.

孔德之容、惟道是從.

Neste último sentido, JGR percorre assim o que os Zen budistas chamam tariki,i.é.,a via do despertar pela fé pura.

I3.26 Sentado, eu, a despeito de tudo, ou de pé, imóvel,

Volta aquela "noção de imobilidade"(8.30), conceito que transmite os eflúvios de "um gênio imóvel e triste"(7.3). O novo desalento, a despeito de tudo, lembra o Homem e vai,mais uma vez, (trans)formando o quadro de Boecklin: "com o obscuro remador assentado: mas de costas, de pé, todo só o vulto..."(8.37-8),ou seja, o que morreu.

I3.27 durante longos momentos, os braços erguidos em cruz,

Imagem da ascensão, de alguma maneira preparada por JGR através do sofrimento alado (I3.20). A Ascentio é descrita, geralmente, como emblema de vôo ou elevação depois da morte; o qual, via de regra,aparece de braços erguidos, como na prece.

Várias personagens roseanas assim são desenhadas:
"Joca Ramiro estava de braços cruzados"(GSV,91); o padre inaplacado orante de Umas Formas (T,182) "se ajoelhara, em cruz os braços, lá onde estariam enterrados os corpos", etc. Contudo,esta alegoria roseana lembra, com muito, o clima ascensional da Mensagem de Fernando Pessoa. Neste livro, pode-se pensar, tanto em "Uma Asa de Glypho", por intermédio da qual Dom João II,

"Braços cruzados, fita além do mar",

como na própria "Ascensão de Vasco da Gama".

I3.28 eu me impunha desesperadamente aquilo.

O protagonista de PÁRAMO impunha-se "a maior alegria"; aquilo que era, precisamente, "para maior sofrer de todos, desespero prolongado"(9.39).

O desespero, porém, é uma concepção existencialista que não pode descartar-se no contexto destes símbolos roseanos, uma vez que está intimamente ligada à imagem que do poeta fez o filósofo dinamarquês. Segundo Søren Kierkegaard, "o ideal da poesia é sempre mentir", pois, o verdadeiro ideal é sempre real. Incapaz de se elevar, esse espírito se satisfaz nas imagens refletidas nas nuvens e chora suas fantasmagorias efêmeras. Estes conceitos de L'Alternative (2ª, p.186), são comentados por Jolivet (op.cit.p.81) em trecho riscado por JGR:

"Portanto, uma existência de poeta é infeliz. O poeta vê idéias de "um mundo caricatural". Disso advém o fato de a vida poética ser a fronteira entre desespero e pecado. A vontade de ser segundo o finito é a forma do desespero. "O poeta é, pois, um desesperado"."

I3.29 A mim mesmo, e ao que eu não sei, eu pedia socôrro.

"Não tive nenhum auxílio, nada podia. Um morto não pode nada, para o se-mesmo-ser"(I2.32-3). O segundo argumento cartesiano sobre a existência de Deus é decorrente da sua própria e muito particular idéia de Deus. Segundo seu raciocínio, a sua impossibilidade de independência volitiva ou autoria do ser o levou à dúvida; incapaz de perfeição, Descartes se justifica: "pois ter-me-ia dado, a mim mesmo (à moi-même), tudo aquilo do que faço idéia; eu seria Deus".

Riobaldo soube condensar a veracidade dessa dúvida metódica: "Aquilo, de verdade, e eu em mim"(GSV, 281).

I3.30 Eu esperava, eu confiava.

"Esta esperança me retorna"(I3.14). Mas, à maneira das "altas esperanças" e confiança cartesianas...

"Porém, eu, que estou certo de que sou, não conheço ainda, com suficiente clareza, quem eu sou; assim sendo, daqui para adiante, preciso ter muito cuidado em não confundir (désormais il faut que je prenne soigneusement garde), por imprudência, alguma outra coisa comigo, além de não errar nesse conhecimento, o qual eu sustenho ser mais certo e evidente que todos quantos eu tive antes"(2ª Med.,op.cit.,p.81).

I3.31 Eu precisava, primeiro que tudo, de exilar para um total esquecimento

"Levantar o meu destêrro"(I3.17) é firme propósito do protagonista. Como? JGR dá a dica (Estorinha nº 3, T,51):

"(...) absorto, entrado no raro estado pendente, exilando-se de ser"; é necessário, então, se libertar daquele Homem:

"João Vaqueiro puxou, para ir exilar os dois em boa conveniente distância"(GSV,360).

O motivo desta primeira necessidade é dado pelo Eclesiastes; (Eccles,IX,4-5)

> Porque, enquanto um homem permanece entre os vivos, há esperança (...) Com efeito, os vivos sabem que hão de morrer, mas os mortos não sabem mais nada; para eles não há mais recompensa, porque sua lembrança está esquecida.

I3.32 aquêle que um destino anterior convertera em meu lúgubre e inseparável irmão,

Aquêle. Uma "presença obrigatória"(7.22), à qual, disse o perso

nagem, "o destino inflexível me obrigava"(8.I3). Àquele Homem o protagonista encontra-se irmanado: "É meu companheiro, aqui,por decreto de destino"(9.9)...

I3.33 em castigo talvez de algum infame crime nosso,

"Nalguma vida anterior", aquele Homem "foi o meu assassino"(9.9):
(Jó,XX,27) Os céus revelam seu crime,
e a terra levanta-se contra êle.

I3.34 mancomum:

Nem "crime", nem "castigo"; eis o paradoxo insolúvel. Há atos humanos precisando ser resolvidos além da lógica. Portanto, é necessária a eternidade, os "grandes crimes esquecidos" (9.29), "a mão (comum e) secreta" (4.8) a nos predestinar.

I3.35 eu tinha de esquecer-me do "Homem com o todo de cadáver".

Outra variante da outridade.

O tema do duplo se espalha pelos textos roseanos. Um deles tira o título de um capítulo bergsoniano,Fantôme des Vivants ("L'Énergie Spirituelle",op.cit.,p.65),e desenvolve a ideia do Homem: "(Marduque e sua 'vulta pessoa' se converte numa 'honesta presença assustadora'). Sobretudo era preciso não pensar nele. (O protagonista escuta o conselho de Quetrano) -Nesse homem há qualquer coisa que cheira a casa com cadáver...Ele espalha um frio... (O protagonista procura romper vínculos com ele) Pois, -ora círculos!- tratando-se de um amigo, seria operação decente desligar assim o seu retrato, bani-lo em efígie tão sumariamente?"(Fantasmas dos Vivos, AP,I9I-2)

I3.36 Então, êle desapareceria, para sempre, da minha existência.

Então,ocorre-nos a solução intermediária: poder pensar. Mas, de que jeito colocar o pensamento? Rosa deixou resposta: "entre o eu inexistente e o movediço mim"(Quemadmodum,AP.I35).

O esquecimento é labor da Memória. O problema que postula a existência da memória, segundo Henri Bergson (cf. acerca da Memória e Registro da Lembrança, "L'Énergie Spirituelle,op.cit.pp. 52-6I), deve ser o primeiro plano das preocupações de toda reflexão sobre o eu. O dado bergsoniano, le donné, é um conjunto de imagens. Essas imagens, como entendidas pelo filósofo francês, são objetos em si mesmos, qualidades incapazes de medida matemática, propriedades em perpétuo devir, atributos de imprevisível evolução.

Amado Nervo, em Inmortalidad ("Serenidad"), disse:
(...) Nosotros que no más somos fantasmas,
queremos perdurar en la memoria
de otro fantasma: la posteridad. (...)

I3.37 Eu lutava.

(...) ¿Quién lucha cual Jacob con ese ángel
que anida de mí dentro?
¿Quién clama "¡no!", mientras que clama "¡sí!"
un instintivo yo... que yo detesto?

Rosa é conciso: "Luta-se com a memória"(Nenhum Nenhuma,PE,56). Para o sentimento trágico unamuniano "Agonia (agoonia), quiere decir lucha. Agoniza el que vive luchando, luchando contra la vida misma y contra la muerte. Es la jaculatória de Santa Tere

sa de Jesus: '<u>Muero porque no muero</u>'." ("La Agonia del Cristianismo", Ed.Losada, Bs.As.,1975;p.16).

I3.38 Ah, com a minha melhora, leve,

O protagonista seguirá se impondo sacrifícios e, portanto, "melhora"(I4.39). A melhoria parece dever-se a uma boa-mensagem revelada aos humildes:

(Mt.,XI,30) Porque meu jugo é suave e meu peso é leve.

I3.39 descubro, também, que os outros mortos não perdoam ao morto que recomeça a voltar à vida.

Descoberta, isto é, Revelação... A primeira vinda de Cristo,uma ressurreição das almas que passam da morte para a vida, a qual acontece durante o período de graça, simbolizado pelo Milênio:

(Apoc.,XX,5) (Os outros mortos não tornaram à vida até que se completassem os mil anos). Esta é a primeira ressurreição.

Ciente da epígrafe do <u>Górgias</u>, Riobaldo matutava (GSV,49): "Ah, medo tenho não é de ver morte mas de ver nascimento. Medo mistério".

Na <u>Commedia</u>, pela vasta muralha que rodeia o 5º Círculo do Baixo Inferno, Dante se defronta com aqueles que tiveram permanente disposição para o mal e a bestialidade, os quais

(<u>Inf</u>.,VIII,84-5) dicean: "Chi è costui che sanza morte va per lo regno de la morta gente?"

Traduzo: os outros mortos não perdoam aquele que <u>sem morte</u> recomeça sua volta à vida, indo <u>pelo reino dos mortos</u>.

I3.40 Eu saíra de casa, do meu tugúrio.

A idéia de um diplomata viver num <u>tugúrio</u> só poderia ocorrer na mente simbólica de um poeta. Essa imagem da <u>spelunca latronum</u>, sugerida por JGR, conduz à conhecida alusão bíblica:

(Mt.,XXI,I3) (Jesus entrou no templo e expulsou dali a todos os que se dedicavam ao comércio), e disse-lhes:"Está escrito: <u>Minha casa é uma casa de oração, mas vós fizestes dela uma caverna de ladrões</u>!"

I3.4I E ia, pela rua, menos opresso, menos triste,

A primeira <u>terzina</u> do canto paradisíaco que menciona "os muros de abadias,agora feito espeluncas" (linhas 76-7) diz:

(<u>Par</u>.,XXII,I-3) Oppresso di stupore,a la mia guida
mi volsi, come parvol che ricorre
sempre colà dove più si confida.

<u>Stupor oppressit</u> é uma citação dantiana de Boecio e, segundo a "Consolaçao Filosófica", se manifesta quando "algo vira <u>insensível</u>". O protagonista de <u>PÁRAMO</u> esperava e confiava; como Dante, que à sua guia corre como parvulo à procura de confiança. A tristeza diminui e a alegria aumenta. A <u>chegada</u> no paraíso celestial está próxima (cf. 22.I0).

I3.42 algum calor em mim se manifestava.

A partir daqui, Dante e seus leitores ficam mais reconfortados. Espíritos mais brilhantes e quentes surgem ao seu passo; dentre eles o de São Bento que lhe informa:

(<u>Par</u>.,XXII,46-8) Questi altrui fuocchi tutti contemplanti
uomini fuoro, accesi di quel caldo
che fa nascere i fiori e' frutti santi.

Algum calor (caldo),daqueles outros fogos totalmente contemplativos que foram homens, manifesta-se,então,deixando o poeta aceso. Assim como Descoberta, Manifestação significa, também, A Revelação:
(Par.,XXV,96) questa revelazion ci manifesta.

Aceso pelo calor que faz nascer flores e frutos santos, o protagonista se distancia do frio,ou seja,do oculto. Foi Deus mesmo quem colocara esse compasso alternado de oposições sobre a face do universo com um escopo: para Dante distinguir bem:
(Par.,XIX,42) distinse tanto occulto e manifesto.

"Vamos rezar, vamos esquentar, vamos ser. Bons jejuns... Orate fratres..." (O Recado do Morro, UP,48).

I3.43 E eis que, quebradamente, um homem, que ia à minha frente, voltou-se,

A situação anedótica sugere um desses tópicos do "Elogio da Loucura"(op.cit.,p.135), que Erasmo retira do Eclesiastes: "Quando um louco passeia, acredita que todos aqueles que encontra são loucos como ele".

I3.44 encarou-me, fitou-me de frecha, malquerente,

Rosa mergulha nas fontes da matéria vertente. Aqui, onde Dante encontra toda espécie de antes e odiosos falsificadores; é o IOº e último vale (malebolge)do inferno; nele, os conversos aparecem na frente de Virgílio e seu discípulo,e vários lamentos flecham-nos como se a piedade fosse ponta-de-lança:
(Inf.,XXIX, 43-4) lamenti saettaron me diversi,
che di pietà ferrati avean li strali.

Na verdade, nesta terrível cena dantesca, o poeta florentino recria uma conhecida lamentação bíblica:
(Jó, XVI,9) Sua cólera me fere e me persegue,
ele range os dentes contra mim.
Meus inimigos dardejam os olhos sobre mim.

I3.45 com olhos que me perspicavam,

Suspicantes, isto é, "os que supõem", seria um paradigma de latinismo inserido na criatividade dos escritos roseanos. É a perspicácia do fazer de JGR o que descobre a ferroada picante, através daquele olhar lancinante; o jeito dessa mirada-miragem contunde e confunde, ou melhor, quase ofende.Afinal,como o próprio Autor propõe, o seu pensamento neológico "Perspicanos a Inércia que soneja em cada canto do espírito"(Hipotrélico,T,64).

Riobaldo, "Homem dos Avessos",afinal, saberia que este olhar era o de uma história externa, sem o menor rituel espiritual: "Só nos olhos das pessoas é que eu procurava o macio interno delas; só nos onde os olhos"(GSV,322).

I3.46 O ódio,contra mim, inchou nele;

O protagonista sofre aqui o golpe divino do "estado de Job":
(Jó,XVI,I2-3) Tomou-me como alvo.
Suas setas voavam em volta de mim.

I3.47 amaldiçoou-me, por exercício de lábios e emissão pupilar.

Do segundo discurso de Elifaz provém a maldição da lamentável "emissão pupilar" contra Deus:

(Jó,XV,I2-3) Por que te deixas levar pelo impulso de teu coração, e o que significa esse teu volver de olhos? É contra Deus que ousas ficar colérico, e que tua boca profere tais discursos! (...)

A resposta de Job justifica o "exercício de lábios":
(Jó,XVI,5) Eu vos encorajaria verbalmente e moveria os meus lábios sem nenhuma avareza.

I3.48 Súbito, êsse ódio fuzilou, enorme, enorme. Poderia matar-me.

As queixas de Job piedosamente continuam:
(Jó,XVI,II-2) Deus me entregou aos perversos, joga-me nas mãos dos malvados. Eu estava em paz, Êle ma tirou, segurou-me pela nuca e me pôs em pedaços.

No Grande Sertão:Veredas, a fuzilaria final que leva à morte de Ricardão e de Hermógenes está permeada por um,muito dividido, "olhar de fogo"(GSV,420-46):
"E balas, mais, só; num enorme num minuto.(...) Tiroteio fechava.(...) Fogo do Tamanduá-tão.(...) Demos fogo.(...) Arte que abria no rifle e matava.(...)"Pau de fogo, minha gente!"(...) Só fiz fim: num tirte-guarte: atirei, só um tiro.(...) E, Diadorim,que vinha atrás de mim uns metros,quando virei meu rosto vi meu sorriso nos lábios dele.(...) Não era. Somente foguinhozinho avoável assim azulmente, que em leve vento se espalhava: fogo-fá, jan-dla-foz.(...) Dúv'do? Desavistei foi na mente, não foi nos olhos.(...) Era uma paz gritável.(...) Eu tinha a certeza de paz, por horas. E o demo me disse? Disse; mas foi assim: tiros!(...) Os gritos, tiros.(...) E vi o mundo fantasmo.(...) Diz que lê?; diz-que escreve! Tiro ali era máquina.(...) Diadorim se descabelou, bonitamente, o rosto dele principiava dos olhos(...) o fogo somente é que vige das duas bandas da morte: da de lá e da de cá...(...)O tutuco das balas.(...) Nesse ato, nem sei se matei. Às artes, lá,o sobrado, que torna mirei e admirei,(...) veio grão d'eço (...) e berravam punhadão de disparos,(...) rajada de chuva-de-pedra, (...) Dá, deu: bala beija-florou.(...) Aí,gritei:-"Estrumes!" Deram fuzilada".

Diadorim, Dom-de-Deus, é um espírito donativo e, no Dar, a sua alma cinde-se,entre o deu divino e o demos satânico,"momental".

I3.49 Queria, isto é, reter-me, indefeso, nas profundezas da morte,

O Senhor despedaçou o bastão dos perversos e o cetro dos opressores, pela profética boca de Isaías:
(Is.,XIV,I5) E, entretanto, eis que foste precipitado à morada dos mortos, ao mais profundo abismo.
Ou será "que a minha morte é mais profunda?"(7.I8).

I3.50 recalcar-me mais e mais, na morte.

Aquela, a Segunda Morte, é "mais funda, mais espêssa, mais calcada"(9.I2).

I3.5I Algo em mim resistiu, porém, sem afã, sem esforço, resisti,

O protagonista encontra-se preso, ainda e tão somente, pelas "resistências da insônia"(9.47). Uma insônia que é "ôco"(cf. 9.6) e "perseguição"(cf. I0.7).

I3.52 e eu mesmo senti que era o muito mais forte, no cruzar de olhares.

Rosa usa aqui um pleonasmo de trânsito freqüente nalgumas áreas da língua hispânica: "lo mucho más...", "mucho muy...", etc. A cruz, no cruzar de olhares, além da visão reveladora, destaca, sutilmente, o tema ascensional (cf. I3.27). Veja-se este signo encravado na meditação monologante de Riobaldo:
"Que fiz o sinal-da-cruz, em respeito. E isso era de pactário? Era do filho do demo?(...) Conservei em punho meu revólver, mas cruzei os braços. Fechei os olhos. Só com o constante poder de minhas pernas, eu ensinava a quietidão a Siruiz meu cavalo. E todo perpassante perpassou"(GSV,418-9).

I3.53 O homem abaixou o seu, submetido, e foi-se, era um sandeu,

"Sujeito sandeu, aparecera, direito para o exterminar,a toda a lei. Semelhante antigo homem, um Jinjibirro"(Droenha,T,44).

I3.54 sem existir, sem nome.

Experiência lamentável, neste mundo-fantasmo:
(Jó,XVIII,I7-8) Sua memória apaga-se do país,
nada mais lembra o seu nome na região.
É arrojado de luz para as treves,
e desterrado do mundo.

O "vencedor" desta inexistência é, simplesmente, um alma imortal. Em termos platônicos (Alcibíades, I30-I),essa "alma" é a única coisa que há com propriedade,permitindo-nos dizer eu, pois ela constitui a nossa personalidade dando-nos um nome.

§

14

* * *

I4.I Não mais longe daqui que três horas de automóvel, há lugares

"Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d'Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum"(Campo Geral, MM,5).

A função poética, vertebral no fazer roseano, impregna de alta simbologia estas frases de início aparentemente descritivas.Muitos "contos críticos" de Rosa deslancham a partir destes signos fixos, até agora interpretados: longe, aqui/lá, os lugares... sem nome. Veja-se este outro exemplo:
"Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar,à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe. Dos de lá, desde ano,nunca tivera notícia(...)"(Buriti,NS,83)

A mensagem, pois, destes textos,é de ordem superior:arcangélica.

I4.2 aprezíveis e quentes, tierra templada,

"Algum calor" (I3.42) manifestava-se no protagonista. Porém,aqui, Rosa despistará o leitor fornecendo-lhe coordenadas geográficas, mais ou menos precisas, do país andino que serve como pano-de-fundo da experiência. A Região Quente abrange as costas colombianas do Pacífico e do Caribe; as llanuras, selvas e savanas, além dos vales dos grandes rios como o Magdalena e o Cauca. Em resumo, todo aquele território,temperado de clima, que não supera os I000 metros s.n.m.

I4.3 onde é limpa a luz,

O aqui,de "quando o céu está limpo e há visibilidade"(3.26), contrapõe-se ao lá infernal. Assim, o aqui longínquo dos Andes contradiz, por oposição, o mundo de lá embaixo, assumindo, portanto,a sua qualidade de "altíssima esperança":
(I João,I,5) Deus é luz e nele não há treva alguma.

Num dos textos roseanos (Em-Cidade,AP,I23), um desses ideais habitantes saído da Caverna platônica, mas já sem o corpo,diz: "há astral luminosidade de Deus (que é um mar de remorsos).

I4.4 um sol,

Desde suas origens, no âmago do pensamento platônico, houve a idéia de o Sol ter sido criado pelo Demiurgo para comensurar o Tempo, além de ajudar à re-produção, no Devir,da "imagem móvel" da Eternidade. (Cf. Tim., 38 c).

Esse conceito do Platonismo foi adotado no Novo Testamento:
(Lc.,I,78-9) Graças à terna misericórdia de nosso Deus, na qual o Sol nos visitou, vindo de alto. Para alumiar os que jazem nas trevas e na sombra da morte.

No início da Revelação, João assim vê a messiânica Luz do Mundo:
(Apoc.,I,16) : seu rosto era como o sol, quando resplandece na sua força.

O artículo um define, rasamente, o ser que é único e, por conseguinte, considerado puramente como tal; o Uno.

14.5 os verdes,

Amiúde, as vírgulas rasantes separam entidades alegóricas.A Esperança, por exemplo (cf. 13.7-18-24-30).

No pré-paraíso, Alighieri sente-se pairar per l'aere luminoso (cf. 14.3), onde doce melodia corre. É ali o instante crucial da transição entre a racional orientação virgiliana e a iluminadora condução definitiva de Beatrice. Ali, relata Dante,o ar foi se transformando como se fosse um fogo aceso sob "os verdes" (i verdi) galhos daquele esperançoso jardim edênico:
(Purg.,XXIX,25) ci si fé l'aere sotto i verdi rami.

14.6 e a gente pode ter outra ilusão de vida.

Outra ilusão de vida prometida pelo Cristianismo:
(Apoc.,XXI,23) A cidade não necessita de sol nem de lua para iluminar, porque a glória de Deus a ilumina e a sua luz é o Cordeiro.

Quando Dante pensa ne la sua vita nova (Purg.,XXX,115), o poeta age absorto numa idéia de "um homem mais real e novo"(I.21). Nela, o argumento paulino é mergulhar:
(Efésios,IV,23) para renovar a inspiração de vosso entendimento.(...)

Entendimento aqui é nóesis, ou seja, a operação de um pensar que se opõe à sensação, a intuição contraposta ao raciocínio discursivo.Dante mergulhará,"renovado",nessa santissima onda, sob a Esperança dos verges galhos frondosos,e tão refeito como as novas plantas; disposto e purificado,longe do Purgatório:
(Purg.XXXIII,143-5) rifatto sì come piante novelle rinovellate di novella fronda, puro e disposto a salire a le stelle.

14.7 Desce-se a montanha por coleantes estradas,

Caminhos sinuosos representam parodiando sua simbologia demoníaca na Fontanna, o signo escencional sob a figura triangular da perfeição indeformável (cf.14.11):
(Salmo XXIII,3) Quem será digno de subir na montanha do Senhor? Ou de permanecer no seu lugar santo?

14.8 numa paisagem de estranhas belezas; o país é áspero e belo, em sua natureza contam-se como no mundo o que possua mais maravilhosos colibris, orquídeas e esmeraldas.

O país: "Era belo, áspero, intratável", como O Cacto de Manuel Bandeira... Colibris, orquídeas e esmeraldas, é um maravilhoso trio de lugares-comuns que define a Colômbia; contudo, o último é um elemento apocalíptico incrustado no "muralhão de cinzas em

eterno"(4.I3): os alicerces dos muros da Cidade Celeste são de jaspe, safira, calcedônia e
(Apoc.,XXI,I9) quartum, smaragdus.

Em PÁRAMO haverá o símbolo do (arco)íris que circundava o Trono de "Alguém" e era como a esmeralda. Na Commedia, o mais espiritual dos sentidos é aquele onde o divino amor trouxe suas armas: os olhos de Beatrice, li smeraldi significando a cor da Esperança (Purg.,XXXI,II6).

Por outra parte, as orquídeas equatoriais e os colibris furta-cores são dados concretos da vivência roseana. Num dos seus textos (Histórias de Fadas, AP,I3), o Autor confirma:
"Mas os colibris da Colombia são tão sortidos, e tão diversos, tantos, que acho que ali os inventaram e terão por lá a fábrica deles".

I4.9 E há minas de sal, salinas como absurdos alvos hipogéus.

"Tudo o que é bonito é absurdo -Deus estável."(GSV,2I9).

Aqui os dados se entrecruzam. O da produção mineral que na Colômbia tem destaque no caolim, talco e gesso vem se misturar às simbologias já consideradas dos cimos andinos, puros e perpétuos, "de uma alvura de catacumba"(3.27).

A cor alva, aquela das vestes brancas e puras como a luz, também estaria acentuando, mais uma vez byssinio albo, uma das 4 colorações dos cavalos apocalípticos: et ecce equus albus (cf. I0.23).

I4.I0 Não posso ir até lá, naqueles lugares

"Tinha notícia -que do lado de lá houvesse lugares:"(Ripuária, T,I35). Nesse texto roseano, "o rio" do esquecimento é um verdadeiro divisor de águas entre o aqui e o lá. O Autor escreve: " o rio ali se opõe" à verdadeira lembrança, tanto, que o personagem pretende cruzar o obstáculo e "atravessar o rio, como quem abre enfim os olhos". Sendo também da outra banda, ele sabe bem uma só coisa no giro da alegria:"Seu amor, lá, pois"...

O título revelador de "Lá, nas Campinas"(T,84-7) frisa a importância que o advérbio tem na obra roseana, sempre que acompanhado do terreno ideal para a experiência da "viagem", seja este Campinas, Campo Geral, Páramo ou Grande Sertão, todos eles englobados num único e abrangente "ermo espiritual". Nesse texto de "Tutaméia",o tema crucial da Memória se confunde com a hipótese imaginária desses sítios; uma Poética roseana é sugerida:
"-Lá, nas campinas...- cada palavra tatala como uma bandeira -comunicando o tom- o narrador imaginário".

Nesse "mim de fundo", mnemotécnico, há "só lugares", "só saudade"; as frases ficam,assim, "no nenhum lugar, antigamente" do conto crítico. "Lá", não é palavra, é "o sítio, além, durado na imaginação"; os retalhos do verbo, "sem sair do lugar", assinalam a ação total do texto, ou do intertexto, o qual, virado sobre si mesmo, "nada encontrava, a não ser o real: coisas que vacilam por utopiedade".

Esta Poética da piedosa utopia do Lá vem se situar "na infinição", ou seja, localiza-se "estando nem onde, nem longe". Regionalismo? Só se for mesmo o das cidades do interior da fala... Riobaldo endossa solidariamente o argumento (GSV,268 e 384):
"O sertão é sem lugar (...) lugar não onde. (...) Rasgamos sertão. Só o real".

I4.II em vales amenos,

(Zac.,XIV,5) Fugireis pelo vale aberto entre as montanhas, porque este vale se prolongará até o lugar do julgamento.

No espírito do pensamento cartesiano, quando a existência de Deus tem aparência de sofisma, o filósofo está preocupado em fazer a distinção entre existência e essência. Isto é tão impossível,para Descartes,como separar da essência de um triângulo a magnitude dos seus ângulos (5ª Med.,op.cit.,p.I2I): "ou bem, da idéia de uma montanha a idéia do vale (de l'idée d'une montagne l'idée d'une vallée); de tal jeito,que não haveria menos repugnância em conceber um Deus, isto é, um ser altamente perfeito, ao qual faltasse a existência, quer dizer, ao qual faltasse uma perfeição, que em conceber uma montanha sem vale (concevoir une montagne qui n'ait point de vallée)"(cf.I4.7).

I4.I2 onde há hotéis modernos, com piscinas e recantos onde zunem libélulas.

Trata-se,aqui, do Eixo turístico colombiano do Mar do Caribe ligando Cartagena, Barranquilla, Santa Marta e Rio Hacha.

I4.I3 O médico me desaconselha:

Afinal, "os remédios que me deram foram apenas para o corpo" (6.30). Medicina "é o conhecimento dos amores e desejos do corpo, que se duplicam", escreve Platão n'O Banquete (Dialogues...,op.cit.,p.I84), em fragmento sublinhado por JGR.

Segundo São Paulo,"o médico" seria aquele que não cessa de lutar pelo próximo na oração, pedindo, cuidadosamente, para que se cumpra toda a vontade de Deus:
(Col.,IV,I4) Saúda-vos Lucas, o caríssimo médico.

I4.I4 com as idas e vindas, eu só poderia piorar.

No "ir e vir" da dúvida, JGR coloca o verbo antônimo das incipientes melhoras: piorar. Pares de opostos que se alternam no texto, polarizando-o com os seus atributos, ora divinos, ora diabólicos (cf.I7.32).

I4.I5 E o "Homem que é um cadáver" convidou-me, correto e amigo.

A fidelidade dessa presença obrigatória se faz sentir no texto pela décima vez. Retomando a idéia platônica da "conclusão mítica dos infernos"(Górg., 524 b-c) onde, hermeneuticamente, relaciona-se o corpo com a tumba, Platão diz:
"A morte, ao que me parece, não é senão a separação de duas coisas diferentes, a alma e o corpo; e, depois da separação, cada uma delas fica muito sensível no estado que teve em vida". Por exemplo: "Um corpo de grande tamanho, seu cadáver fica de grandes dimensões, conseqüentemente, as mesmas aparências se voltam a encontrar no cadáver (o nekròs mégas)... grande".

No mundo tanático egípcio, o Ka ou "duplo" pertence aos domínios de Osíris, onde o morto segue o cumprimento do seu destino. É significativo que nas "mastabes", a parte dedicada ao Ka fosse a mais elaborada artisticamente, procurando assim zelar a nossa parte que começa a viver de novo entre os mortos.

I4.I6 Não. Essa paisagem, êsses atrativos e chamativos recantos, não são para mim, seriam minha perda;

Rosa introduz aqui o tema da Tentação; "a perda" está em função de se responder ao chamado do Inimigo, ou bem, daqueles "amores falsos", não-platônicos", os quais, segundo o protagonista constata, estarão "tentando levar-nos por seus caminhos perdidos"(I4.49).

I4.I7 para o meu bem, defendem-me dêles muralhas de espinhos.

"Só o mais profundo soper é um bem, consegue defender-me de mim, de tudo"(I0.I3-4).

A coroa de espinhos, símbolo da humilhação, e colocada pelo Autor na cabeça da montanha... Antes de o abandonar, definitivamente, às portas do Paraíso, Virgílio Maro adverte seu discípulo poético sobre esse empecilho que fica entre a Revelação e ele: o muralhão do monte purgatorial:
(Purg.,XXVII,36) tra Bëatrice e te è questo muro.

O símbolo do opróbrio cristão, os espinhos do Calvário, pode ser equacionado, nos termos deste módulo roseano, através desta metáfora paulina:
(IICor.,XII,7) Foi-me dado um espinho na carne,
um anjo de Satanás.

I4.I8 Mal me consentem chegar

"Desce-se a montanha"(I4.7). Káthodos é a descida ou queda da Alma, cujo afastamento é resultado de um crime primitivo (cf. I3.33), cometido por um dos daimones. Por esse crime, o protagonista é submetido a reincarnações sucessivas neste mundo de mudança. Descer, portanto, é sinônimo de um giro pelos grandes males puníveis; Dante assim o experimentou no Baixo Mundo:
(Inf.,XVII,I25) lo scendere e'l girar per li gran mali.

"Chegar", enquanto verbo temático, corresponde, de maneira antagônica ao scendere, ao grande "bem", do qual, tantalicamente, o personagem está impedido.

I4.I9 até a célebre cachoeira, tão alta, o salto:

No início da Revelação, João Evangelista ouve uma grande voz, como de trombeta, que provém do Altíssimo:
(Apoc.,I,I5) Sua voz como a voz de muitas águas.

Do ponto de vista bíblico, A Voz significa o estrondoso poder de uma cascata ou salto. O jogo paronomástico alto/salto mostra o poeta Rosa, afinal um "arquiteto de sonoridades", na procura obsessiva do paradoxo significante. Aqui, a cachoeira é "alta", tanto pelo Altíssimo, como pelo abismo maior do Inferno, beirando o fio do 7º Círculo. Nesse lugar, Dante ouvia (udia) já o ribombar aquático que o vai levando adiante:
(Inf.,XVI, I-2) Già era in loco onde s'udia'l ribombo
de l'acque che cadea ne l'altro giro,

I4.20 com névoas sutis, azuis e brancas,

"O céu, o azul alto,(...)"(Buriti,NS,I7I); "Para onde nos atrai o azul? -Calei-me. Estava-se na teoria da alma"(Sobre a Escova...,I,I65); "O azul sugere e recorda.(...) O fundo de todas as coisas é além e aquém do azul"(Diário em Paris, AP,212-3). Por outra parte, a idéia de névoa ou neblina rodeia todos os personagens angélicos roseanos, ora Soróco, ora Diadorim. São seres descendentem de coelo, amictum nube.

I4.21 e um íris;

Dizer "arco-íris"(aquele que rodeava o Trono do Senhor) seria evidenciar demais os símbolos para Rosa. Ele prefere, então,se voltar à forma latina (et iris/ Apoc.,X,4), retirando a obviedade do "arco" e pondo em destaque o matiz ao isolá-lo entre vírgulas. Este emprego da vírgula, por via latina, faz expeditivo o "discurso" roseano e age, simultaneamente, como "recurso" que o emperra com mistérios. Um paradoxo que não escapuliu ao projeto escritural do brasileiro do século XXI de Oswald de Andrade; argumento veiculado através de Machado Penumbra:
"O fato é que o trabalho de plasma de uma língua modernista nascida da mistura do português com as contribuições de outras línguas imigradas entre nós, e contudo tendendo paradoxalmente para uma construção de simplicidade latina, não deixa de ser interessante e original". (João Miramar/ Prefácio).

O fragmento da Vulgata que motivou a Gestalt roseana recupera, também, a estrutura formal de "um sol"(I4.4);é o do Anjo com o Livro aberto, descendo do céu, todo revestido de nuvem:
(Apoc.,X,I) et iris in capite ejus, et facies ejus erat ut sol (...)

I4.22 ali, muitas pessoas vão dispor bruscamente do seu desespêro, pelo suicídio.

Desespêro é o termo temático que vem questionar a esperança no sofrimento: "eu me impunha desesperadamente aquilo"(I3.28).

Por outra parte, o "desespêro prolongado"(9.39) poderia se inserir dentre aqueles conceitos do Platonismo (Fedão) que levam compulsoriamente ao "suicídio por nostalgia metafísica".Porém, nessa doutrina ascética "o suicídio" é proibido como algo ímpio; ele impede a alma de assentar um regime tirânico contra o corpo,desencadeando flagelações ou mortificações,sob cuja brusca ação se disponha do corpo num suicídio lento e sutil.

I4.23 Aqui, à margem da estrada, um boi de carga está amarrado à árvore, modorra, sob as moscas, aguenta no lombo sacos empilhados.

Esta pincelada roseana de "costumbrismo",na América Tropical,exemplifica com precisão dois problemas essenciais da sua escrita; por um lado, o toque regionalista e,por outro, a desintegração do sintagma narrativo, este último através da constante inoculação simbólica.

Aquele conceito de narrarana ou "falsa narrativa", exposto já n'A LIÇÃO e AO LEITOR,pode ser esclarecido, aqui, pela aquiescência paradoxal de um apologético estudo sobre a "narrativa" roseana (referida neste trecho a'O Burrinho Pedrês,S,4-5):
"As descrições dos animais e da paisagem não têm a finalidade de dar cor local e pitoresco. Nem são propriamente descrições, mas momentos da narrativa de clara função poética".(Suzi Frankl Sperber/in "Guimarães Rosa: Signo e Sentimento",Ed. Ática, São Paulo, 1982;p.20).

Reafirmando, em diacronia, o uso polivalente destes módulos textuais, não-narrativos, veja-se,neste fragmento de Buriti (NS,191), como a função poética se manifesta através de um par de leitwörte, seja "modorra", seja "pilha volumosa sobre o animal": Acontecia, simplesmente, o não-fato, o não-tempo;nada: "todo desejo modorrava em semente, a gente se estragava, sem um principiar; num brejo. Não acontecia nada. Um dia aconteceu.

(...) Perfidamente gostou de assistir ao grotesco contentamento dele, de ver como se distendia, avolumado, animal, se animava".

Se existiu, desde os longínquos começos da filosofia grega, uma diferença entre o material e o espiritual que efetivamente separou o ser vivo inteligível (zoôon noeton) dos animais(zooá), houve também uma ligação entre os dois domínios: a teoria da alma distinguindo anima e animus.

Como a montanha, a árvore é uma figura ascensional dividida entre o mundo de Urano da copa e o ctônico das raízes. É de se estranhar, na modorra dessa paisagem bucólica, o fato de JGR, exímio conhecedor de espécies botânicas, ter nomeado "a árvore" elemental, arquetípica. No 2º girone, Dante vê os suicidas convertidos num bosque de "estranhas árvores"(Inf.,XIII).

I4.24 Olho, a Oeste, a savana, a lhanura, extensa, fugindo da Cordilheira;

Os olhos roseanos não são os sentidos do Narrador, mas o mais espiritual do Demiurgo. A sua onipotente ubiqüidade abrange, a vôo de pássaro "por sôbre a Cordilheira"(4.I3), um muralhão,uma cidade, um povo; todos eles "em hirtas alturas, numa altiplanície, na cordilheira, próxima às nuvens"(2.I7).

Aqui, como na Commedia, lhanura deixa de ser "ermo espiritual" para se converter em símbolo inequívoco da Valle Infernale onde o pecado nunca é removido, isto é, des-culpado:
(Purg.,XXIV,84) inver' la valle ove mai non si scolpa.

I4.25 seu céu coberto, sua estendida tristeza.

Além do jogo tonal seu/céu, o "céu coberto" desta montagem roseana participa do pólo negativo de um dos casais dialéticos mais importantes da dinâmica crítica de PÁRAMO: A Revelação versus O Ocultamento (cf.I3.42).

A personagem feminina de Buriti (NS,87-9),por exemplo,mostra o valor dessas oposições fundamentais do fazer roseano:
"Glorinha é afirmativa"(...)"A alegria dela se estende, linda". Destarte, a "estendida tristeza" é mais um desdobramento poético da "mortal tristeza"(3.25) que irradiam os Andes. Neste caso, JGR lê, com minúcia, a mínima variante que há entre as versões de Marcos e Mateus face ao Evangelho. Eis,à maneira deste:
(Mt.,XXVI,38) Disse-lhes então: "Minha alma está triste até a morte. Ficai aqui e vigiai comigo".

Poeta afinal, Riobaldo tentou explicar essa estendida passagem existente entre a "maior alegria" e a "mortal tristeza"(GSV,241): "O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza".

I4.26 Tenho o temor de ver montanhas; o dever de escalá-las me atormenta.

Degrau a degrau, a "escala" (4.40) desta viagem iniciática é a mais arruinadora e atormentante possível. Se o humano conhecimento tivesse sido suficiente, a vã permanência dos antigos sábios (que os atormenta através da eternidade) teria sido, também, satisfatória. Assim pensam Virgílio e Dante ao sopé do Monte, aonde foram levados,
(Purg.,III,31) A sofferir tormenti, caldi e geli.

O "temor" deve ser entendido aqui como o espanto (thauma) aristotélico que salienta por que a filosofia e a mitologia compartilham o "espanto" como um ponto de partida comum... Os tormentos gélidos e quentes da montanha purgatorial -o protagonista roseano a chama "uma eternidade de torturas"(7.26)-, são comparados,pelo mestre de Dante,em patética lembrança de si mesmo, àquele infrutífero desejar (disïar) dos que nunca puderam aquietá-lo,e àquele perpétuo duelo (lutto)que converte a escalada num "dever" ascensional. O ver (vedeste),deste filosófica passagem, é temível:

(Purg.,III,40-3) e disïar vedeste senza frutto
tai che sarebbe lor disio quetato,
ch'eternalmente è dato lor per luto:
io dico d'Aristotile e di Plato.

I4.27 Alguma coisa estará por lá, a além de.

Aqui, está o Lethes, o símbolo por onde transcorre "uma saudade sem memória". A além de (ele), "haverá o amor" contemplado pelo "olho interior". O Platonismo leva a distinguir o Belo (kállos), que é o lugar das idéias, do Bem (agathón), o qual se encontra "além dele",sendo fonte e princípio. Unidos formam o conceito,já interpretado,de Kalokagathía. Em todo caso,esse "além"(ekeî), como o Belo, está no inteligível. "A vida futura",como entendida por Platão (Fedão 6I e), ali se encontra.

Num fragmento de Plotino Sobre o Belo (Perì Toû Kaloû/ Enn.,I, 6,9;p.I06), Rosa sublinha essa contemplação interior que une a Deidade ao Belo,para com ela dar a sua definição do "Amor"(m%: Liebe, escreve ele à margem). A versão de Bréhier diz:
"Ce qui est au delà de la beauté, nous l'appelons nature du Bien".

Assim, por oposição a esse além ou au delà do amor (neo)platônico, Riobaldo entende haver um outro amor, carnal e público: "casar feliz com Nhorinhá, como o belo do azul; vir aquém-de" (GSV,394).

I4.28 Aqui, uma saudade sem memória,

Drizilda, personagem do Arroio-das-Antas (T,I9) queria esse arcano aqui: "Ela queria a saudade. (...) lutas luas de luar, nuvens nadas. Sua saudade -tendência secreta- sem memória".

"A percepção pura" que,para Henri Bergson,"é o grau mais inferior da mente -mente sem memória-, é realmente parte da matéria". Para o filósofo francês, a eternidade (enquanto eterno presente, sem lembrança nem esperança) é a morte. O Aqui do texto seria, portanto, um além.

Para o sentimento existencial e trágico de Unamuno, essa saudade (morriña) é um torturante desejo de eternidade:
"Te consume, mi pobre amigo, una fiebre incesante, una sed de océanos insondables y sin riberas, un hambre de universos y la morriña de la eternidad"(Vida de Don Quijote,op.cit.,p.2I).

I4.29 o carácter-mor de meus sonhos.

A "maior alegria" do que é bem, summum bonum ou princípio supremo. Riobaldo definiu assim este caráter (GSV,364-5):
"Assim pela esperança de saudade que ela tivesse,que não esbarrasse de rezar, o todo tempo(...) Mor, mor, aí, recebi surto de meu sangue".

Segundo a doutrina platônica, é só no seu estado encarnada que as almas dão provas de aptidões desiguais para o rememorar-se. As Formas são objeto do nosso desejo, de nossos esforços e das nossas nostalgias (Fedro, 250 c). Estes eide transcendentes, apresentando-se como desejos irracionais dirigidos para o gozo da beleza, apontam para o lado psicológico do amor. Assim, o sonho maior tem dois caminhos e uma única conseqüência; ora sonha a alma que está desencarnada, ora assume a sua situação presente, suas relações com o corpo serão hostis.

I4.30 A saudade que a gente nem sabe que tem.

"Soledade"(7.8): "Mas a saudade me alembra"(GSV,25).

"Sentia o absoluto da soledade"(6.40): "Mas até hoje eu represento em meus olhos aquela hora, tudo tão bom: e, o que é, é saudade"(GSV,92).

I4.3I Sei, mesmo em mim,

Rosa recupera,,neste instante do texto, o tom epistolar paulino da palavra inicial de PÁRAMO:

(Rom.,VII,I8) Eu sei que em mim, isto é, na minha carne, não habita o bem.

I4.32 que houve uma anterioridade,

A "anterioridade" se fundamenta na idéia platônica da recordação (anámneesis),em íntima ligação com As Formas. No Menão (80e-86c), Sócrates ilustra a possibilidade de, por meio de diagramas e interrogatório apropriado, trazer à superfície o conhecimento de objetos imperceptíveis aos sentidos. Nesse diálogo, o filósofo diz (Menão,8I):

"A alma é,pois,imortal: renasceu repetidas vezes na existência e contemplou todas as coisas existentes, tanto na Terra como no Hades, e, por isso, não há nada que ela não conheça! Não é de espantar que ela seja capaz de evocar à memória de objetos que viu anteriormente". (Grifo meu).

I4.33 e que a há, porvindoura.

"Deus é que sabe o por não vir"(Arroio-das-Antas,T,I8)

Na sua liberdade, cogita Descartes, não é possível conceber um Deus sem existência. E, querendo afastar "as falsas suposições" do seu raciocínio, passa a se concentrar então nas verdadeiras idéias que nasceram com ele, a primeira e principal das quais é Deus (5ª Med.,op.cit.,p.I23):

"primeiro, porque não posso conceber uma outra coisa, a não ser Deus, a cuja essência a existência pertence com necessidade; depois, porque não me é cabível conceber dois ou mais deuses como Ele,e, mesmo supondo que houvesse um (qu'il y en ait un) existindo agora, vejo com clareza que é preciso que ele tivesse sido com anterioridade (qu'il ait été auparavant) por toda a eternidade, e que ele esteja, eternamente, por vir (et qu'il soit eternellement à l'avenir)".

Há presente, houve passado, haverá futuro, i.é., "amor".

I4.34 Sei que haverá o amor. Que já houve.

Nota-se, aqui, uma dessas acrobacias verbais roseanas estudadas por Paulo Rónai: o poliptoto. Aquela figura da velha retórica que emprega, num período,variegadas formas gramaticais de uma palavra. Neste caso, sinônima do existir de Deus, do haver divi

no. Como foi indicado n'A LIÇÃO, em vista do problema roseano não se localizar no "discurso", será preciso ver este aditamento formal, só, na sua cabal acepção de "recurso" poético de alta sonoridade significativa.

Na obra de Rosa, o amor é definido nestes termos:
"Os dois vivem em anjos. O amor é que é o destino verdadeiro" (Buriti,NS,I03); "O amor é passo de contemplação e é sempre causa"(Além da Amendoeira, AP,I77).

Teoricamente, em ambos os casos, haveria uma causalidade platônica, o aítion que implica tanto em culpa como em responsabilidade. Isto permite-nos reler a "traição" da qual fala o personagem de PÁRAMO (cf. 9.I9), face a tudo o que há e tudo o que houve. Riobaldo, por sua vez, sofre o remorso de uma traição que não se realiza nas Veredas Mortas; o único que ele logra enxergar,na escuridão daquele pacto,é o amor:"Vi as asas"(GSV, 3I9), diz ele. Veja-se, a seguir, a sua definição do amor verdadeiro e do falso (GSV,363-5):
"Valia o senhor ver o raio de amor que tangeu a cachorrinhazinha: que latiu suas alegrias e airada correu, sem nenhuma demora, feito fosse para um pronto destino, há-de asas! (...)Ao que fui, na encruzilhada, à meia-noite, nas Veredas Mortas. A travessei meus fantasmas? Assim mais eu pensei, esse sistema, assim eu menos penso. O que era para haver, se houvesse, mas que não houve: esse negócio. Se pois o Cujo nem não me apareceu, quando esperei, chamei por ele? Vendi minha alma algum? Vendi minha alma a quem não existe?" (Grifo meu).

I4.35 A alegria proibida, a melodia expulsa.

Deus é alegria, aleluia de alegria, segundo exclama Tadeu, um dos vaqueiros de Cara-de-Bronze (UP,I27); um texto roseano cuja temática é conhecida como uma busca incessante da Poesia, das "palavras de voz": la revestita voce alleluiando. Dante,perante aquelas "ineffabile delizie" do Pré-paraíso, acha-se, ainda, disioso ancora a più letizie, isto é, à procura de mais e maiores alegrias (cf. 2.I0), correndo pelo "ar luminoso" (cf. I4.3). Nesse momento excelso da Commedia, Alighieri, ouvindo a mulher que canta apaixonada o Beati quorum tecta sunt peccata (Salmo XXXI) relembra, na melodia,o atrevimento de Eva e a alegria expulsa, proibida:
(Purg.,XXIX, 22-4)
E una melodia dolce correva
per l'aere luminoso; onde buon zelo
mi fé riprender l'ardimento d'Eva.

I4.36 Só êste é o grande suplício: ainda não ser.

A solução para o dilema do não-ser (me on) e a chave para a análise de gênesis (entendido como processo de passagem ao ser;uma mudança substancial que implica em se tornar oposto ao ser), ambas, começaram com a postulação platônica do espaço (hypodokhée)no qual se realiza tal "passagem" e que fica a meio caminho entre o verdadeiro ser e o não-ser (Tim.,52 a-c). Para Platão, o não-ser é um absurdo, porém, haveria um grau "relativo" que se ilustra tanto pelo Receptáculo espacial como,também, pelas coisas sensíveis (aístheta).

No exemplar roseano d'O Banquete (Dialoques...,op.cit.,p.2I0)há este trecho destacado por JGR. Nele,Platão relaciona a gênesis supracitada com o fazer poético (póiesin afinal), e o poeta com o Demiurgo; o caráter estético do não-ser é, pois, travessia;

"Toda criação ou passagem do não-ser ao ser é poesia ou fazer, e os processos de toda arte são criativos; e os mestres das artes são todos poetas ou fazedores".

O conteúdo metalingüístico deste labor ontológico, destacado por Rosa como "o grande suplício", reflete-se naquele módulo do ainda não ler (cf.9.19); e pode, ainda mais, ser reinterpretado nos termos (verdadeiros e de passagem) riobaldianos. A vida dividida entre jagunçagem e poetagem revela no Grande Sertão: Veredas, de maneira notória, esse "espaço de não-ser" platônico, cuja matéria desordenada está fora de Deus e, portanto, o único arranjo final possível deve ser feito pela mediação de um Deus Absconditus (ausente do não-ser), o qual, trágica e paradoxalmente, sempre consta, embora nunca apareça. Nesse processo de passagem ao ser ou "travessia", há um momento em que Riobaldo, o poeta, personifica esse próprio "espaço de transição" entre Zé Bebelo (Razão), à sua mão direita, e Diadorim (luminosa Fé), à sua banda esquerda (GSV,296):
"mas, eu, o que é que eu era? Eu ainda não era ainda. Se ia, se ia".

I4.37 E sofro, aqui, morto entre os mortos,

Como atingir o que ainda não é?

Eis a pergunta crucial do "antiintelectualismo" bergsoniano que tanto seduzia Rosa. Na sua crítica à Inteligência Estática, o filósofo francês escreve: "Um dos maiores obstáculos à liberdade espiritual são as idéias que a linguagem nos traz inteiramente feitas, e que nos respiramos, por assim dizer, do meio que nos rodeia. Nunca se assimilam à nossa substância. Incapazes de participar da vida do espírito, elas se conservam como verdadeiras idéias mortas na sua imobilidade" (Grifos meus). Veja-se, pois, o protagonista, aqui, sofrendo de "mais morte" entre todos aqueles mortos estabilizados face a uma religião ou Igreja estabelecida.

I4.38 neste frio, neste não respirar, nesta cidade, em mim, ai, em mim; faz meses.

Respirar idéias mortas é, em certa medida, um "não respirar"; "Respiro mal, o frio me desfaz"(I2.22), disse o personagem no extravio da sua hipótese:"A cidade fria, fria..."(8.I4). Porém, "o preço para poder respirar um pouco melhor"(6.33) é altíssimo, ele terá que aturar a presença do "Homem" sob a gelidez de uma ameaça deletéria: "Tenho de sofrê-la, ai de mim..."(7.25).

Num trecho do Fedro (XXXII,op.cit.,p.255), grifado e riscado por JGR com um signo (!) à margem, acerca dessa feliz imitação da beleza divina quando"a alma é toda asas", pode-se ler: "Quando ela (a alma) olha a beleza do jovem, e parcelas se destacam e correm até ela -daí vem o nome do desejo (himeros)- e que ao penetrá-la estas partículas a orvalham até esquentar o conjunto inteiro, então, a alma respira e se alegra".

Respirar, do ponto de vista platônico portanto, é a "maior alegria".

I4.39 Melhoro, se me imponho sacrifícios, sofrimentos voluntários, e medito.

Na Cidade Ideal dos platônicos, o legislador proclama (Leis IV, 716 d): "O meio mais belo, melhor e mais eficaz para que o homem

alcance uma vida feliz, consiste em fazer sacrifícios e em permanecer em constantes relações com os deuses pelas preces, pelas oferendas e pelo conjunto do culto".

"Eu me impunha desesperadamente aquilo"(I3.28). Oscilante entre piorar na falsidade e a leve melhora de alguma verdade, o personagem, como Descartes, suspenderá certos critérios:
"e prepararei o meu engenho tão bem contra todas as trapaças desse grande enganador, o qual, mesmo sendo muito poderoso e astuto, nunca poderá impor-me nada (il ne pourra jamais rien imposser)"(Iª Med.,op.cit.,p.79).

A partir daí, o protagonista, pelo sacrifício voluntário,encaminhar-se-á para a Segunda Meditação. Nessas circunstâncias, e le já medita "sobre a natureza do espírito humano que é mais fácil de se conhecer que o corpo". Afinal, os remédios que até então lhe deram "eram apenas para o corpo"(6.30).

I4.40 Acendo uma vela.

Não sendo a de Lúcifer, a luz acesa de uma vela talvez seja remédio para o espírito. N'A Vela do Diabo (T,2I-3), Teresinho é o ser que furta ao tempo o tormento. E assim age,
"embora, em lógico rigor, motivo para tanto não houvesse ou houvesse, andara da incerteza à insônia, num dolorir-se,voluntário de insônia".

"Dolorido esvaziamento"(I.I3). Sofrimentos voluntários daquela constante roseana conhecida como ESTÓRIA IMEMORADA:(T,2I):
"A de que se lembrou: novena, heróica. Devia cada manhã, em igreja, acender vela e de joelhos ardê-la, a algum, o mesmo, santo -que não podia saber nem ver qual, para o bom efeito. O método moveria Deus".

À maneira da dúvida metódica, esse texto alterna os pólos satânico e divino ao longo de nove velas,até se chegar conclusivamente na prova da experiência:"-ao infalir de Deus-"(T,23).

I4.4I Que a esperança não me abandone,

As obsessões roseanas não são explicáveis pela lógica mas pela poesia. Esta variante reiterativa tem a função metafórica de relacionar o pneuma com a espera, uma vez que ecoe,no interior do texto, para insistir:"Que o espírito não me abandone!"(9.37). A repetição é deliberada. Assim, Rosa justifica com razoável rigor poético a verdade sobre os traços aparentemente incertos de uma "falsa narrativa".

Além disso, como um possível elemento-de-liga,aglutinador de esperança e espírito, Rosa desenvolve a seguir o par como mero fio condutor e face ao tema, agora, da loucura mortal(cf.I4.43-5). Veja-se este versículo:

(Eccles.,IX,3-4) Por isso o espírito dos homens transborda de malícia, a loucura ocupa o coração deles durante a vida, depois da qual eles vão para a casa dos mortos. Porque,enquanto um homem permanece entre os vivos, há esperança(...).

Mas, "como surge a esperança?"(I3.7)

I4.42 com um mínimo de alegria interior.

Ligado ao ítem anterior, haveria aqui novo reprocessamento dos

signos inoculados já no início do texto:"É que meu íntimo ainda viera pujante, quente, rico de esperanças e alegrias"(3.6). Na Commedia, a "Esperança", uma das três virtudes cristãs fundamentais, é motivo de prelúdios e cantos inteiros. Já no empíreo, o poeta a evoca sob a efígie de Beatrice que desaparece: (Par.,XXXI,79) "O donna in cui la mia speranza vige".

A alegre plenitude de um olhar sorridente percorre tematicamente o Paradiso dantiano. Alighieri, repleto de benigna letizia, vê o riso de uma divina beleza cuja alegria (letizia) residia nos santos olhos. Porém, o "inefável espetáculo" o frustra, na medida em que, se tivesse ele como dizer tanta riqueza (divizia), sem dúvida, a teria descrito. Sua fala, portanto, não ousará intentar, um mínimo, a imaginação de tais delícias:
(Par.,XXXI,136-8) e s'io avessi in dir tanta divizia
quanta ad imaginar, non ardirei
lo mínimo tentar di sua delizia.

O próprio Rosa (Diário em Paris,AP,215) afirma:
"Mas a Deus só se pode dar uma coisa: alegria".

Tal como a "história interna"(12.29), esta aleluia de alegria remete-nos ao homem interior, o qual, segundo Mme. Blavatsky, "é o único Deus que podemos conhecer"(in "La Clave de la Teosofía", Ed.Saros, Bs.As.,s/d.;p.60). No Budismo, do mesmo modo, channa-jiê é, precisamente, a "alegria interior" ou paz da meditaçao Zen.

14.43 Que a morte não me enlouqueça mais;

Como sugerido supra, talvez o versículo do Eclesiastes não só seja o cerne destes módulos mas, também, o ponto de confluência deste conceito roseano anti-narrativo. JGR escreveu:
"A morte é uma louca? -ou o fim de uma fórmula. Mas todos morrem audazmente- e e então que começa a não-história",
(O Palhaço da Boca Verde, T,118).

Para o Platonismo, as almas lançadas nos corpos decaem na sua perfeição. Assim, opondo-se à Forma pura e "em si", ao descer diretamente na matéria, o fluxo do devir arrasta à alma desequilibrando-a por completo. O Timeu (44 b) coloca que, "nesse primeiro momento", a alma enlouquece.

14.44 ah, ninguém sabe quão terrível é a loucura dos mortos.

Basta a ausência de Deus para que a experiência do protagonista, como a de Dante no nobile castello infernal, seja terrível. Nunca é casual nem ornamental, a maneira de adjetivar roseana. Através do leituort "terrível", o Autor recupera a substancial qualidade daquele estado: a Segunda Morte. Afinal, Rosa disse: "É terrível estar morto, como às vezes sei que estou -de outra maneira"(12.20).

14.45 Mortos -isto é- os que ainda dormem.

Idéias estáticas de mortos estabilizados, os quais dormem ainda o sonho do grande suplício: "ainda não ser"(14,36-7).Mortos, ou seja, aqueles réprobos do Inferno que "morreram" antes de ter sido proclamada a Fé. Riobaldo viveu essa profunda experiência de trespassamento (GSV,437-8):
"é o que eu não soube, não sei, à minha morte esta pergunta faço... (...) Dormi mortalmente. Essa,foi a noite que eu dormi:"

I4.46 Tudo são perigos,

"A vida espiritual é altamente perigosa e cheia de riscos",sublinha JGR no seu exemplar de Spirit & Reality (op.cit.,p.89). Um pensamento essencial de Nicolás Berdjaev que não pode ser descartado como provável fonte intertextual do famosíssimo leitmotiv do GSV(passim): "Viver é muito perigoso"...

I4.47 mesmo o que semelha necessário consôlo.

"A semelhança de cadáver"(5.25) é o humano perigo, aquele grande suplício do ainda não ser, uma vez que, para o neo-platonismo, o ser corporal é um devir e não uma substância.

O consôlo de que fala Rosa é a exteriorização da beleza que,segundo Plotino (Enn.,I,6,9;p.I06),leva à falsa contemplação: "Se o sujeito vier a contemplar com as remelas do vício, sem antes ter sido purificado, terá pouca energia para enxergar os objetos muito luminosos". Neste trecho Rosa condensa sua inegável fixação no conceito platônico do amor. Dessa forma, o "olho interior","aquele único capaz de perceber a grande beleza"(gàr mónos ho ophthalmòs tò méga kállos blépei, grifa Rosa), não é um simil do vir a ser. A sua substancia vai além dos consolos com os que se satisfaz o "olho externo". Confundi-los,como se verá, implica no perigo do "amor exterior" e todos os seus desvios (neo)platônicos.

I4.48 Mesmo o viso de amor que fácil nos procura e rodeia,

No Pré-Paraíso, os olhos de Dante ficam tão fixos e atentos face à Verdade,revelada em Beatrice, que os outros sentidos lhe parecem suspensos. Perante aquele antico amor, pelo qual sentira já o enorme potencial, o poeta florentino é jogado por uma força que lhe faz virar a vista (il viso), à sua esquerda:

(Purg.,XXXII,7-9) quando per forza mi fu vòlto il viso
ver' la sinistra mia da quelle dee,
perch'io udi'da loro un "Troppo fiso!"

"Fixo demais!", as divinas Virtudes (dee) lembram Dante que a Revelação não pode ser compreendida diretamente, na sua totalidade, através da grosseira vista humana; contudo, ela poderá ser melhor entendida só com simples manifestações,como lo santo riso dos olhos de Beatrice. Escrutar com esses olhos equivale a procurar os "falsos amores".

I4.49 seus enfeitiçamentos, os amores falsos,tentando levar-nos por seus caminhos perdidos.

Verbalizado, o Tentador está sugerido aqui na sua específica concepção neo-platônica de Eros-Pathos. Plotino explica: "Qualquer um que procura satisfazer os seus desejos, apesar das leis e contra a natureza, seguirá , em princípio, as leis naturais; porém, se ele se afastar delas, será desviado do caminho certo e terá uma queda profunda, sem ter visto sequer para onde o amor o conduzia e sem ter conhecido nem o desejo de engendrar, nem o bom uso das imagens da beleza, nem mesmo a natureza da beleza em si. Assim pois, há uns que amam os belos corpos (soomátoon kalôon), não para se unir a eles, mas porque são belos; e há os outros que experimentam um amor ao qual se mistura o desejo da mulher (gynaikôon mén), a fim de afirmar a perpetuidade da espécie"(Enn.,III,5,I;pp.75-6)

O desvio do caminho certo implica em olvido do belo arquétipo.

A teoria do amor (neo)platônico foi esboçada por JGR, em termos que repetem este módulo, noutro texto: Nenhum Nenhuma (PE,5I). Nele, a poetizada trama acontece "sem história visível". Um Menino é testemunha do embebido olhar da Moça e do Moço e,segundo diz o narrador, "ultramuito, porém, houve o que há": evocação no jogo da memória. Nessa ultraexistência, o Menino era impelido, pois, "de procurar-lhes os olhos" posto que ambos "olhavam para não-distância". Sempre perto, ele entende que:
"Na própria precisão com que outras passagens lembradas se oferecem, de entre impressões confusas, talvez se agite a maligna astúcia da porção escura de nós mesmos, que tenta incompreensivelmente enganar-nos, ou, pelo menos, retardar que perscrutemos qualquer verdade"(O trecho todo em negrito no orig.).

I4.50 Houve uma mulher, a francesa,

Houve uma anterioridade... Uma figura alegórica quiçá insinuada ao andamento do texto pelo Vita Somnium Breve (cf.I0.5).

Cacciaguida, um cruzado e bisavô de Dante, dá ao poeta as paternas boas-vindas no Paraíso. Quando o fogo do seu afeto se acalma sob um brilho constante,e a sua linguagem não mais supera o entendimento terreno, esse cavaleiro da família Alagheria passa a comunicar ao seu descendente os fatos da velha Florença da primeira metade do século XII. Aqueles foram os dias de vida singela e paz doméstica. As mulheres tinham certeza de que não findariam os seus dias no exílio e de que não seriam abandonadas no leito (letto) deserto enquanto os maridos estivessem na França para negocios:

(Par.,XV,II8-20)
Oh fortunate! ciascuna era certa
de la sua sepultura, e ancor nulla
era per Francia nel letto diserta.

I4.5I ela se apiedou de mim, era viúva,

La Légende de Trajan, a história de ampla difusão na Idade Média,na qual o Imperador romano reconhece a justiça da reivindicação de uma viúva (una vedovella), seria um modelo de humildade que permite a Dante encontrá-lo no Purgatório:

(Purg.,X,76-8)
i' dico di Traiano imperadore;
e una vedovella li era al freno,
di lagrime atteggiata e di dolore.

I4.52 amara imensamente seu marido,

Uma viuvazinha, com aspecto de doídas lágrimas, é a imagem pura da maior devoção. Como o próprio Rosa mostrará, ela não esquece aquele entusiasmado amor,tão divino,que o Autor converterá numa palavra-chave dos seus textos: a maior alegria(cf.I5.2), "E a alegria de amor"(GSV,I2).

§

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

15

I5.I em anos de viuvez jamais o esquecera,

A francesa é um elemento de oposição achado por Guimarães Rosa para contrapor à sorte que Deus reserva aos maus:
(Jó,XXVII,I5) Seus sobreviventes serão sepultados na morte e suas viúvas não os chorarão.

Aliás, a luta entre Esquecimento e Lembrança será o tema em destaque desta página de PÁRAMO.

I5.2 fôra-lhe entusiasmadamente

O advérbio roseano destaca a palavra entusiasmo cujo sentido direto é endeusamento. Através dela, grandes místicos traduziram sua experiência imediata e intuitiva. Uma tomada de contato com o esforço criador que manifesta a vida. Desde a primeira canção da Vita Nuova, Dante Alighieri estabelece o critério da sua concepção do amor: "a entusiasta perseguição do conhecimento"(Convivio,II,iv,I0).

Trata-se de uma palavra-chave para se penetrar em profundidade na obra do Autor. Rosa assim o explica ao seu tradutor italiano e, ao se referir a'O Recado do Morro, escreve-lhe:
"(...) surdo e sem compreensão, nos momentos em que cada elo se ligava, (Pedro Orósio) consegue perceber e receber a revelação (ou profecia, ou aviso), quando sob a forma de obra de arte. E, mesmo, só quando ele próprio se entusiasma (v. etimologia: en-theos...) pela canção e canta-a"(Bizzarri,op.cit., p.59/ carta em Rio,25.XI.63).

Nesse texto roseano, canção, poema e revelação são sinônimos. A palavra "entusiasmo" vincula-se vagamente ao conceito platônico que liga belo-e-bom, através dos dizeres do senhor Alquist: Kàlos Kàgathós..! Pedro Orósio, personificação da própria visão, começava a se fixar no aviso (O Recado...,UP,63):
"até estava gostando apaixonado daquela cantiga, ela era de referver. Os belos entusiasmos!"

Em Buriti (NS,I6I e I74), por exemplo, o "entusiasmo" qualifica duas personagens; ora "Iô Ísio, mesmo, escondia o entusiasmado mistério de alguma coisa", ora "Maria da Glória se entusiasmava, magana, dada num descontraste".

Já no caso do Grande Sertão: Veredas, o termo é fundamental para Riobaldo, através do seu emprego, criar toda uma axiologia de atributos, bons ou ruins, dos diversos personagens, tendo em vista sua relação com o entusiasmo:

"Diadorim falou, entusiasmado"(GSV,45).
(Zé Bebelo) "Sem menos se entusiasmava com qual-me-quer, o que houvesse"(GSV,61).
(Selorico Mendes) "ficou entusiasmado, quando teve notícias de que eu era o jagunço"(GSV,90).
"Em peta, que, um seô Habão, esse não se entusiasmava"(GSV,314).
(Riobaldo) "Disse, que bradei -num entusiasmamento daqueles mesmos de Zé Bebelo- a fala igual à de Zé Bebelo..."(GSV,360).
(O menino Gurigó) "tocou cá pra diante, com gritos e arteirices, tão entusiasmável"(GSV,404).

Finalmente, um dos avulsos textos das "Terceiras Estórias". (Arroio-das-Antas, T,18-9) define-se em torno do termo e face à iluminada velhice delas, idosas que tramavam já com Deus:
"-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!"

I5.3 fiel. E, agora, queria dar-se a mim,sacrificar-me toda a sua fidelidade,de tantos anos.

A francesa pode ser entendida, também, como uma alegoria roseana da Igreja de Tiatira, isto é, uma igreja fiel porém exposta à heresia:
(Apoc.,II,19) Conheço tuas obras, teu amor, tua fidelidade, tua generosidade, tua paciência e persistência; e as tuas últimas obras que excedem às primeiras.

Eis a piedade apocalíptica dos que, como ela (a francesa), lutam destemidamente pela fé. Do lado oposto, juntos porém com a Besta babilônica, estão todos aqueles que
(Apoc.,XVII,14) Combaterão contra o Cordeiro, mas o Cordeiro os vencerá, porque é Senhor dos senhores e Rei dos reis. Aqueles que estão com Ele são os chamados, os escolhidos, os fiéis.

I5.4 Tremi, por nós ambos. Insensatos pares,

Vaidade dos prazeres, segundo o Eclesistes:
(Eccles.,II,14) Os olhos do sábio estão na cabeça, mas o insensato anda nas trevas. Mas eu notei que um mesmo destino espera a ambos.

I5.5 que se possuem, nas alcôvas destas casas...

Deus deu-lhe tempo suficiente a Jezabel (a ímpia mulher do Antigo Testamento) para se arrepender da sua prostituição espiritual, enviando-lhe doenças e amargor a todo aquele que a seguia "nesta vida tribulosa"(8.8):
(Apoc.,II,22) Desta vez, a lançarei num leito, e os que com ela praticarem imundícies ver-se-ão em grande tribulação, se não se arrependerem das suas obras.

Casas conota, aqui, coisa humana, corporal (cf.9.33).

I5.6 Quem me defenderia de tudo, quem para deter-nos?

Olhos-paisagem, recantos como chamarizes "seriam minha perda" (I4.I6), confessa o personagem, e assegura: "defendem-me dêles muralhas de espinhos"(I4.I7). As Forças Presentes do mal:
(Apoc.,XIII,4) (...)"Quem é semelhante à fera, e quem poderá lutar com ela?"

Há alguma coisa no Homem que quer passar-se para o protagonista: "como poderei defender-me?"(9.8), pergunta-se. Acontece que a relação erótica do Pathos demoníaco (cf.I4.49) torna-se violenta paixão destruidora, que age contra a lealdade ou decepciona a todo aquele que a possui. Geralmente, esse vínculo é simbolizado por uma mulher tentadora, um alvo físico do desejo que é procurado como posse e, portanto, jamais pode ser possuído.

I5.7 E, também, a russa, tão bonita,

Kállos, a mais visível e encantadora das palavras platônicas.

Esta beleza eslava será pretexto roseano para mais um caso de amor platônico. Rosa frisará depois o valor dos seus olhos, à maneira de Fedro (XXXI, op.cit.,p.253):
"Voltamos à beleza. Temos visto-a, pois já o disse, resplandecer entre estas visões (celestes); recém-descidos à terra vemo-la, através do mais penetrante de todos os sentidos,apagar tudo com o seu brilho ofuscador. A vista é, de fato, o mais sutil dos órgãos do corpo; contudo, ela não percebe a Sabedoria".

I5.8 de lisos cabelos pretos,

Com os seus atributos, a mulher russa do texto representa fisicamente duas das desgraças apocalípticas. Uma destas calamidades é anunciada pela 5ª Trombeta angélica: os gafanhotos que, dentre outras peculiaridades, tinham
(Apoc.,IX,8) seus cabelos como os de mulher (...)

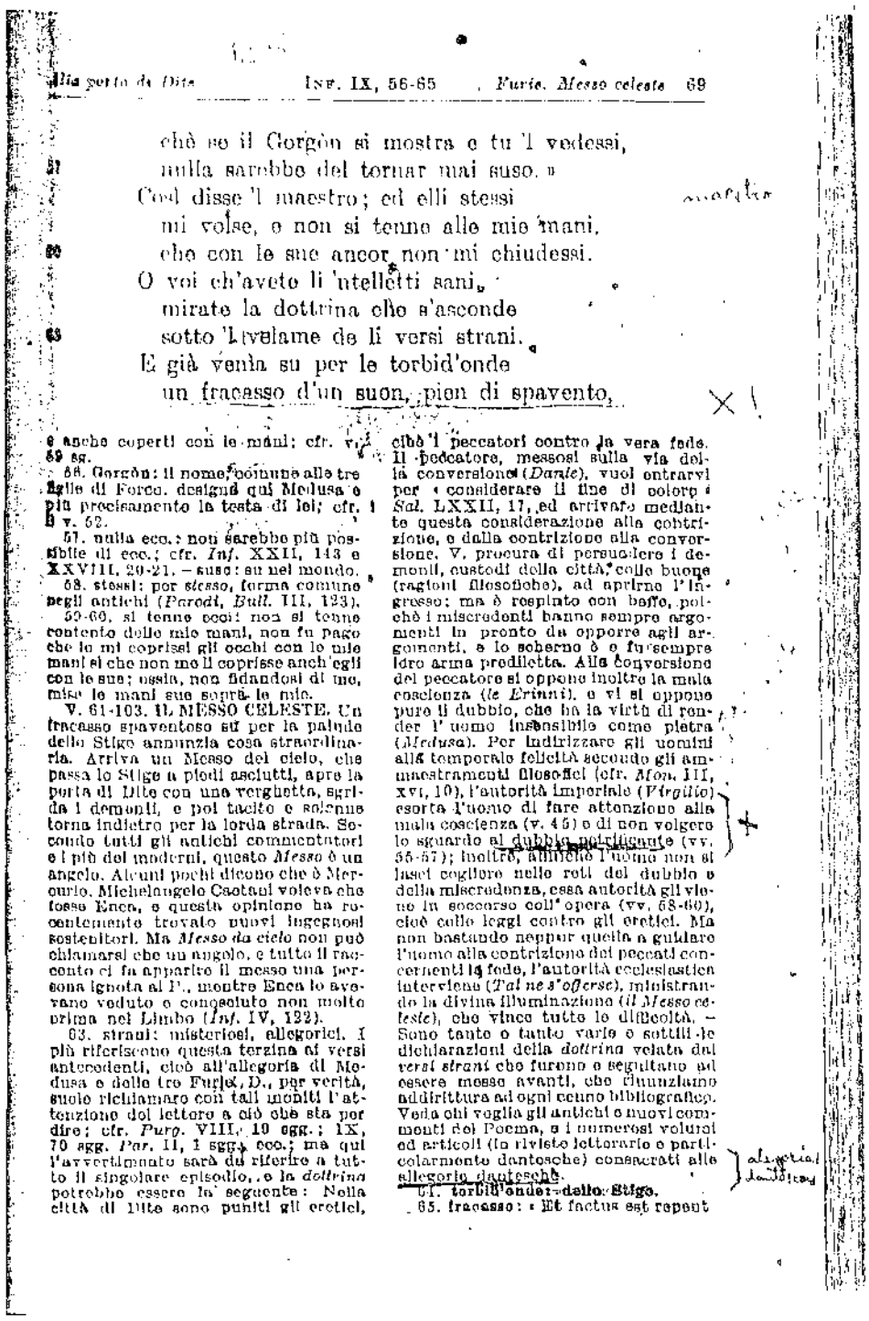
I5.9 de rosto e fino queixo,

Esta mulher simboliza um escalonamento a mais, semelhante ao da dialética ascensional, que propiciará ao protagonista o elevado acesso em direção à verdadeira beleza absoluta do Platonismo. No famoso fragmento do Fedro (XXXI, op.cit.,p.254) que remete ao tema das "asas da alma", JGR riscou (!)a margem:
"Mas aquele que tenha sido recentemente iniciado ou que tenha olhado demais para o céu, tão logo percebe num rosto a feliz imitação da beleza divina ou num corpo alguns traços da beleza ideal,nesse ato,sentir-se-á sacudido com alguma coisa remexendo nas suas emoções de antes; logo após, com os olhares ligados no belo objeto, ele o venera como um Deus(...)".

Num dos 40 textos de "Tutaméia"(Arroio-das-Antas,T,I9), Rosa acentuará o detalhe:
"Ela percebeu-o puramente; levantou a beleza do rosto, reflor".

I5.I0 ela tinha a cabeça triangular de uma serpente,

Além daqueles capillos sicut capillos mulierum (I5.8), esse rosto tentador possui a outra característica da cavalaria infernal, usada por JGR noutro momento do texto (cf.II.20).Aqui, a mulher russa personifica o Dragão (facie serpentis) que persegue pelo deserto à Mulher simbolizando a Igreja. Essa "cabeça de Serpente" sedutora do mundo inteiro, encontra-se marcada por um X no Novo Testamento do antigo exemplar roseano da versão portuguesa (op.cit.,p.491). É o versículo sobre o poder nocivo dos cavalos similes serpentibus habentes capita.
(Apoc.,IX,I9) (...) porque as caudas assimilham-se às das serpentes e teem cabeças, e com ellas damnam.



...lla porta di Dite Inf. IX, 56-65 *Furie. Messo celeste* 69

chè se il Gorgòn si mostra e tu 'l vedessi,
nulla sarebbe del tornar mai suso.»
Così disse 'l maestro; ed elli stessi
mi volse, e non si tenne alle mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi.
O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.
E già venìa su per le torbid'onde
un fracasso d'un suon, pien di spavento,

e anche coperti con le mani; cfr. vv. 59 sg.

56. Gorgòn: il nome, comune alle tre figlie di Forco, designa qui Medusa o più precisamente la testa di lei; cfr. v. 52.

57. nulla ecc.: non sarebbe più possibile di ecc.; cfr. *Inf.* XXII, 143 e XXVIII, 20-21. – suso: su nel mondo.

58. stessi: per *stesso*, forma comune negli antichi (*Parodi, Bull.* III, 123).

59-60. si tenne ecc.: non si tenne contento delle mie mani, non fu pago che io mi coprissi gli occhi con le mie mani sì che non me li coprisse anch'egli con le sue; ossia, non fidandosi di me, mise le mani sue sopra le mie.

V. 61-103. IL MESSO CELESTE. Un fracasso spaventoso su per la palude dello Stige annunzia cosa straordinaria. Arriva un Messo del cielo, che passa lo Stige a piedi asciutti, apre la porta di Dite con una verghetta, sgrida i demonii, e poi tacito e solenne torna indietro per la lorda strada. Secondo tutti gli antichi commentatori e i più dei moderni, questo *Messo* è un angelo. Alcuni pochi dicono che è Mercurio. Michelangelo Caetani volle che fosse Enea, e questa opinione ha recentemente trovato nuovi ingegnosi sostenitori. Ma *Messo da cielo* non può chiamarsi che un angelo, e tutto il racconto ci fa apparire il messo una persona ignota al P., mentre Enea lo avevano veduto e conosciuto non molto prima nel Limbo (*Inf.* IV, 122).

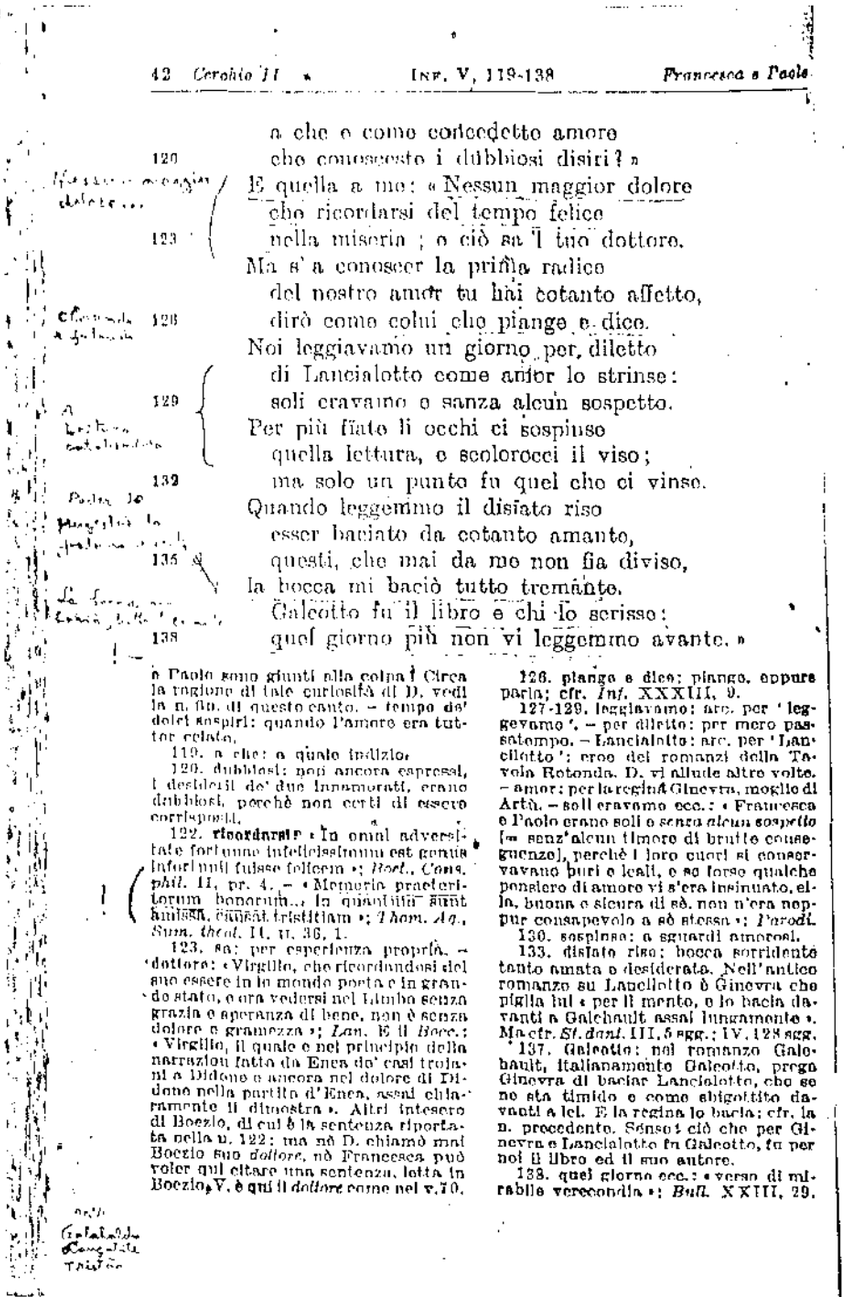
63. strani: misteriosi, allegorici. I più riferiscono questa terzina ai versi antecedenti, cioè all'allegoria di Medusa e delle tre Furie, D., per verità, suole richiamare con tali moniti l'attenzione del lettore a ciò che sta per dire; cfr. *Purg.* VIII, 19 sgg.; IX, 70 sgg. *Par.* II, 1 sgg., ecc.; ma qui l'avvertimento sarà da riferire a tutto il singolare episodio, e la *dottrina* potrebbe essere la seguente: Nella città di Dite sono puniti gli eretici, cioè i peccatori contro la vera fede. Il peccatore, messosi sulla via della conversione (*Dante*), vuol entrarvi per « considerare il fine di coloro » (*Sal.* LXXII, 17, ed arrivato mediante questa considerazione alla contrizione, e dalla contrizione alla conversione, V. procura di persuadere i demonii, custodi della città, colle buone (ragioni filosofiche), ad aprirne l'ingresso; ma è respinto con beffe, poichè i miscredenti hanno sempre argomenti in pronto da opporre agli argomenti, e lo scherno è e fu sempre loro arma prediletta. Alla conversione del peccatore si oppone inoltre la mala coscienza (*le Erinni*), e vi si oppone pure il dubbio, che ha la virtù di render l'uomo insensibile come pietra (*Medusa*). Per indirizzare gli uomini alla temporale felicità secondo gli ammaestramenti filosofici (cfr. *Mon.* III, XVI, 10), l'autorità imperiale (*Virgilio*) esorta l'uomo di fare attenzione alla mala coscienza (v. 45) e di non volgere lo sguardo al dubbio pertinace (vv. 55-57); inoltre, affinchè l'uomo non si lasci cogliere nelle reti del dubbio e della miscredenza, essa autorità gli viene in soccorso coll'opera (vv. 58-60), cioè colle leggi contro gli eretici. Ma non bastando neppur quella a guidare l'uomo alla contrizione dei peccati concernenti la fede, l'autorità ecclesiastica interviene (*Tal ne s'offerse*), ministrando la divina illuminazione (*il Messo celeste*), che vince tutte le difficoltà. – Sono tante e tanto varie e sottili le dichiarazioni della *dottrina* velata dai *versi strani* che furono e seguitano ad essere messe avanti, che chiunque addirittura ad ogni cenno bibliografico. Veda chi voglia gli antichi e nuovi commenti del Poema, e i numerosi volumi ed articoli (in riviste letterarie e particolarmente dantesche) consacrati alle allegorie dantesche.

61. torbid'onde: dello Stige.

65. fracasso: « Et factus est repent

A marginalia aponta no sentido neológico daquela maestra melancolia (cf. I0.3). Não há dúvida de que o modelo que deu a Dante a idéia do Inferno foi o Livro VI da Eneida de Virgílio (il duca e il maestro). É o próprio Virgílio, como guia de Dante, a figura predominante do Inferno. Nele, as alegorias dantescas têm o maior destaque enquanto progressão de uma alma humana através de fases de compreensão e de fases de conversão.

La Divina Commedia, 14ª Edizione Completa. Ulrico Hoepli Ed.-Lib., Milano, 1949; pp. 42 e 69.



42 *Cerchio II* ▪ INF. V, 119-138 *Francesca e Paolo*

a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri?»
E quella a me: «Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.
Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice.
Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse:
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.»

o Paolo sono giunti alla colpa? Circa la ragione di tale curiosità di D. vedi la n. fin. di questo canto. – *tempo de' dolci sospiri*: quando l'amore era tuttor celato.

119. *a che*: a quale indizio.

120. *dubbiosi*: non ancora espressi, i desiderii de' due innamorati, erano dubbiosi, perchè non certi di essere corrisposti.

122. **ricordarsi**: «In omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem»; *Boet., Cons. phil.* II, pr. 4. – «Memoria praeteritorum bonorum... in quantum sunt amissa, causat tristitiam»; *Thom. Aq., Sum. theol.* II, II, 36, 1.

123. *sa*: per esperienza propria. – *dottore*: «Virgilio, che ricordandosi del suo essere in lo mondo posto e in grande stato, e ora vedersi nel Limbo senza grazia e speranza di bene, non è senza dolore e gramezza»; *Lan.* E il *Boce.*: «Virgilio, il quale o nel principio della narrazion fatta da Enea de' casi troiani o Didone o ancora nel dolore di Didone nella partita d'Enea, assai chiaramente il dimostra». Altri intesero di Boezio, di cui è la sentenza riportata nella n. 122: ma nè D. chiamò mai Boezio suo *dottore*, nè Francesca può voler qui citare una sentenza, letta in Boezio, V, e qui il *dottore* come nel v. 70.

126. *piange e dice*: piango, oppure parla; cfr. *Inf.* XXXIII, 9.

127-129. *leggiavamo*: arc. per 'leggevamo'. – *per diletto*: per mero passatempo. – *Lancialotto*: arc. per 'Lancilotto': eroe dei romanzi della Tavola Rotonda. D. vi allude altre volte. – *amor*: per la regina Ginevra, moglie di Artù. – *soli eravamo* ecc.: «Francesca e Paolo erano soli e *senza alcun sospetto* [= senz'alcun timore di brutte conseguenze], perchè i loro cuori si conservavano puri e leali, e se forse qualche pensiero di amore vi s'era insinuato, ella, buona e sicura di sè, non n'era neppur consapevole a sè stessa»; *Parodi*.

130. *sospinse*: a sguardi amorosi.

133. *disiato riso*: bocca sorridente tanto amata e desiderata. Nell'antico romanzo su Lancilotto è Ginevra che piglia lui «per li mento, e lo bacia davanti a Galehault assai lungamente». Ma cfr. *St. dant.* III, 5 sgg.; IV, 128 sgg.

137. *Galeotto*: nel romanzo Galehault, italianamente Galeotto, prega Ginevra di baciar Lancilotto, che se ne sta timido e come sbigottito davanti a lei. E la regina lo bacia; cfr. la n. precedente. Senso: ciò che per Ginevra e Lancialotto fu Galeotto, fu per noi il libro ed il suo autore.

138. *quel giorno* ecc.: «verso di mirabile verecondia»; *Bull.* XXIII, 29.

No círculo dos luxuriosos (Inf., V), no episódio que é, porventura, o mais conhecido do Inferno dantesco, Dante encontra dois amantes, Paolo e Francesca, dois espíritos arrastados pelo vento, eternamente juntos, mas eternamente separados para castigo do seu adultério. A marginalia roseana do trecho é reveladora no que diz respeito aos diversos focos de interesse que a leitura da Commedia despertava no Autor.

No simbolismo do mundo animal existem tradicionais inimigos. A serpente, fria e presa à terra é um desses emblemas demoníacos por excelência. Rosa, amiúde, valeu-se destes seres ofídicos: "ela, alta, bonita como uma jiboia"(Estorinha,T,53).

I5.II levantou os olhos do livro que estava lendo,

À maneira dantiana de um "verdugo piedoso", Guimarães Rosa se comove pela beleza da russa, mas a coloca como ser infernal. A mesma coisa aconteceu com Dante face ao adúltero amor dos réprobos Francesca e Paolo. Com eles exemplifica o vizio di lussuria; a inexaurível paixão desencadeada pela leitura. Um livro, o romance em prosa francês de "Lancelot do Lago", é o discreto colaborador dessa relação (como Gallehaut o foi entre o amante e a esposa do rei Arthur):

(Inf.,V,I27-3I) Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scoloroci il viso;

Sós, sem suspeitar de nada, Paolo e Francesca vêem que mais ardor (più fiate) avermelha seus rostos. A leitura deixa-os em suspense "de olhos". JGR condensa a cena e anota:A leitura catalisadora, i.é.,poder de sugestão da palavra escrita.

I5.I2 uns olhos enormes,

Riobalde recebia certezas visuais de Diadorim (GSV,I2o-I): "Deus governa grandeza. (...)Dos olhos. Os olhos que ele punha em mim, tão externos, quase tristes de grandeza. Dou alma em cara".

A contemplação (neo)platônica, "esse olho cheio do objeto que contempla, essa visão que nunca fica sem imagem", propõe uma relação etimológica,inevitável, entre a visão (horasis) e o Amor (Éroos); contudo, "não se trata de uma substância, posto que a palavra amar designa só uma maneira de ser"(Enn.,III,5,3; p.78).

I5.I3 parecia-me que girassem, chamando-me, exigindo-me.

O chamado da sedução, ou seja, a exigência da Idolatria:
(Apoc.,II,20) Mas tenho contra ti que permites a Jezabel, mulher que se diz profetiza,seduzir meus servos (...)

Por outra parte, naquele ponto que tem por nome Estígio, nas águas desse rio infernal, há gente que suspira,assinalando com o olhar, onde se contorna esse horrível girone. A relação entre o giro e a tentação vem do aggirare que em italiano equivale a "se enganar":
(Inf.,VII,I20) come l'occhio ti dice, u' che s'aggira.

I5.I4 Por longos caminhos, que não eram o meu,

Longos, isto é, "caminhos perdidos"(I4.49). Babilônia, a mãe da prostituição apocalíptica, é uma "mulher" que percorre o abissal trajeto do extravio:
(Apoc.,XVII,8/II) Ela está a subir do abismo mas irá à perdição (...) a Fera que era e já não é (...) caminha para a perdição.

Com efeito, o caminho que o protagonista se traça é o diametralmente contrário:

(Sabedoria,X,9-10) quanto aos que a honram, a Sabedoria os libera de sofrimentos; foi ela que guiou por retos caminhos(...).

I5.I5 eu teria de ir, levado por alguma daquelas duas mulheres.

As personagens femininas são miríadas no relato bíblico desde Eva. Os dois mais representativos vultos de mulher, que aparecem como destacadas alegorias na Revelação (Apoc.,XIII),são as duas Feras. Elas simbolizam, ora o Império Romano, ora o seu Culto imperial.

As mulheres representam, portanto, sério empecilho em qualquer caminho de iniciação na procura da "maior alegria". A abstinência carnal é colocada por Riobaldo como ponto de partida da experiência que revela, por momentos, o seu caráter angelical: "O vau do mundo é a alegria. Mas Diadorim não se fornecia com mulher nenhuma"(GSV,232).

I5.I6 Salvou-me a lembrança,

Heráclito, o Obscuro, esclarece: (apud Marco Aurélio,IV,46):

"É preciso lembrar-se também do que esquece por onde passa o caminho".

A anámnesis (memória, recordação) platônica procura florar o conhecimento de objetos incapazes de serem percebidos pelos sentidos. No diálogo do Fedão (72e -77a), por exemplo, esse saber é oferecido como prova da preexistência da alma e encontra-se ligado à doutrina dos eide,uma vez que foi adquirido num estado pré-natal,durante o qual houve contato com as Formas. Esse tipo de relembrança, foi relacionado n'A LIÇÃO (II, I,4) ao conceito alético de verdade enquanto "não-esquecimento". A idéia platônica, é inegável, teve ampla difusão no pensamento cristão-evangelista posterior:

(Apoc.,II,3-5) Tens perseverança, sofreste pelo meu nome e não desanimaste. Mas tenho contra ti que arrefeceste o teu primeiro amor. Lembra-te,pois, donde caíste. Arrepende-te e retorna às tuas primeiras obras.

I5.I7 horrível, dêle,

Ele é o Homem. A reiteração deliberada do adjetivo permite ao Autor preparar o terreno textual para nova incidência do Homem frio como um cadáver (9,22). A qualificação frisa um pormenor importante: "Ele é internamente horrendo, terrível..."(9,5-6).

I5.I8 -do "Homem com o frio de cadáver", para isso serviu-me.

A natureza do espírito defronta-se com o conhecimento do corpo. Valendo-se do mesmo exemplo que, muitos séculos depois, Descartes aproveitaria para expor "todas as razões que servem para conhecer e conceber a natureza da cera ou de qualquer outro corpo"(2ª Med.,op.cit.,p.88), Plotino impugna a tese paradoxal dos Estóicos, segundo a qual as virtudes são corpos e, logo, a alma cria também um corpo. No seu tratado Sobre a Imortalidade da Alma (Enn.,IV,7,6;pp.197-8), o filósofo neo-platônico diz:

"No caso de que o corpo seja o que sente, a sensação não será produzida senão como as marcas imprimidas na cera pelos sinetes; os objetos sensíveis imprimiriam, então, a sua pegada sobre o sangue ou sobre o ar. E se, como parece verossímil,acontecesse como com corpos líquidos, a marca dissipar-se-ia sobre

a água e não haveria mais memória (kaì ouk éstai mnéemee);(...) Porém, se for possível se lembrar (mneemoneýein) e acrescentar sensações a outras pegadas sem que as precedentes atrapalhem, é impossível que a alma seja um corpo".

I5.I9 Eu não poderia entregar-me a nenhuma presença de amor,

A alma não é um corpo; "Mas,o homem com a presença de cadáver ignora isso"(9.I). O corpo é uma presença (par'ousía, ou seja, essência paralela), enquanto a alma é, (neo)platonicamente falando, uma essência em si(ousía). Esta equivale a um estado de plenitude ou perfeição, resultado de um processo de transformação, conhecido por Aristóteles como entelékheia. Mas, o que é essa essência? Se ela não é um corpo, nem a maneira de ser do corpo, mas ação e criação (PRAXIS + POÍEESIS), assevera Plotino (Enn,,IV,7,8;p.205):
"Evidentemente, é isso que chamamos uma verdadeira substância (óntoos ousían). Pois todo ser corporal é um devir e não uma substância: 'nasce e morre e nunca é verdadeiramente'."

I5.20 enquanto persistisse unido a mim aquêle ser,

Para esquecer-se daquele Homem, o protagonista confessa ter comprado um "livro". Contudo, o livro "seria o perigo de contrair com êle um novo laço"(9.23)... Para este iniciado personagem roseano, rondar a beleza dos corpos, no caso femininos,é se afastar de si próprio e contornar "a amarga borda"(5.35). Porque,segundo o Eclesiastes,há uma união que encadeia o ser:
(Eccles.,VII,26) Eu descobri que a mulher é coisa mais amarga que a morte, porque ela é um laço, e que seu coração uma rede, e suas mãos cadeias.

I5.2I em meu fadário.

Em destino talhado pelo poder sobrenatural... O personagem sabe que não poderia entregar-se às presenças; temia aquela mulher de agônico amor: "ela poderia malfadar-me"(9.38). Ele se recorda como um mero espectro de predições,"Fantasmagourava" (II.39) e, a todo instante, o cheiro trazendo-lhe à lembrança o Homem que é impossível evitar: "meu fado é suportá-lo" (8.I3).

I5.22 Humildemente rogo e peço,

Exemplo da importância que o uso adverbial tem para Rosa. Por suposto, um destaque mais alegórico do que gramatical.O Autor sublinhou este trecho de Berdjaev (Spirit & Reality,op.cit., p.79): "São João diz que a humildade é a única coisa que os demônios não podem imitar".

No Portão do Purgatório, perto dos três degraus do umbral,Dante é conduzido pela boa vontade do seu guia racional,Virgílio, que lhe diz que peça humildemente para que o fecho corra:
(Purg.,IX,I06-8) Per li tre gradi sù di buona voglia mi trasse il duca mio,dicendo:"Chiedi umilemente che'l serrame scioglia".

E mais esta anotação roseana de preocupações ascéticas:
"E, falando-se com propriedade, o ser humilde não é aquele que se abaixa, mas aquelu que faz crescer o universo e, portanto, Deus"(Pe. Sertillanges, Devoirs, op.cit.,p.35).

I5.23 que, por alguma operação encoberta,

Eis o obscuro finar-se no "campo de operação profunda e desmanchadora, de íntima transmutação"(I.II). A mesma experiencia alética d'A LIÇÃO enquanto léthoo ou "permanência oculta".

Termo chave na simbologia dialética roseana, o pólo obscuro/encoberto terá três ocorrências ao longo desta página de PARAMO. Ao longo da Commedia, esse jogo de oposições e contrapontos é constante. Veja-se nestes exemplos.
Esta "operação" sob sombras dá-se, infernalmente, lá:
(Inf.,XXXIV,II) là dove l'ombre tutte eran coperte.

Ela voltará a apresentar-se em relação àquele lugar de condenação onde"nuvens tapavam"(I5.33) a antiga cidade roseana:
(Purg.,XVI,5) come quel fummo ch'ivi ci coperse.

Essas imagens se opõem à abertura (diserrare) edênica. Afinal, é o fogo de sabedoria e poder o que "descerrará a janela"(I5.48) enevoada do mundo, uma vez que,
(Par.,XXIII,40) come foco di nuve si diserra.

I5.24 dessas que se dão sem cessar, no interior da gente,

Alegria e história interiores (cf.I2.29 e I4.42).

No seu resumo da 2ª Meditação (op.cit.,p.7I), Descartes chega a uma conclusão conhecida no neo-platonismo: a alma humana é uma pura substância. Nesse intróito, o filósofo explica:
"todas as substâncias, isto é, todas as coisas que não podem existir sem antes ter sido criadas por Deus, são, pela sua natureza,incorruptíveis, e são incapazes de cessar de dar-se (elles ne peuvent jamais cesser d'être),se Deus mesmo, ao negar-lhes o seu concurso, não as reduzir a nada".

I5.25 êsse Homem se desligue de meu destino!

Fadário enfadonho (cf.I5.2I e 8.I3).

Lembrar, "destino indefinitivo"(4.4I) em cidade desconhecida; "o destino inflexível"(5.26) impele a defrontar esse Homem, a recordá-lo; "um destino anterior"(I3.32) o convertera no lúgubre e inseparável companheiro, era preciso, pois, o exilar para um total esquecimento.

Desde a Iª Meditação cartesiana, o filósofo prepara um caminho mais acessível para acostumar o nosso espírito a se desligar dos sentidos. Corpo e alma são substâncias diversas; a primeira é divisível, a segunda é indivisível. Ao destacar os diversos atributos da alma, Descartes se detém no pensar:
"e aqui acho que o pensamento é um atributo que me pertence;o pensamento é a única coisa que não pode ser desligada(detachée) de mim"(2ª Med.,op.cit.,p.83).

Um conceito que JGR repete noutro dos seus textos:
"Pois -ora círculos!- tratando-se de um amigo, seria operação decente desligar assim o seu retrato, bani-lo em efígie tão sumariamente?"(Fantasmas dos Vivos, AP,I92).

I5.26 Depois, fazia luar, fazia uma canção na noite,

Como se observa no decurso da obra roseana, de situações chave n'O Recado do Morro até personagens paralelas como Siruiz (GSV, passim), este importante leitmotiv(que divide o coração do jagunço Riobaldo para a poesia) já foi mencionado na página final (de "Ressalvas" do Autor), das primeiras edições de Sagarana:

"(...) a canção 'De madrugada quando a lua',etc., (Minha Gente) deve ser paraibana;(...)"

No caso d'O Recado do Morro (UP,63 e 66), no repique constante do violeiro, JGR estaria privilegiando a criação poética como uma forma recitativa de Revelação. Pedro Orósio:
"até estava gostando apaixonado dessa cantiga. Os belos entusiasmos!"(...)"Aquela cantiga do Rei saia do raso de sua idéia".

A insistência com que essa idéia bate no coração de Riobaldo é bem mais conhecida. As constantes luar-canção-noite o acompanham ao longo da sua travessia. Veja-se este caso (GSV,412-3):
"Assim, aquela outra -que o senhor disse: canção de Siruiz- só eu mesmo, meu silêncio cantava.(...) Vão da noite, quando o mato pega de adquirir rumores de sossegação. Ou quando luava, como nos Gerais dá, com estrelas. Luava: para sobressair em azul de luz assim, só mesmo estrela muito forte".

I5.27 aventurei-me a sair aquela hora, pela primeira vez,

Sair é um verbo temático que aponta duas dúvidas, quer a "hora" final da experiência no Purgatório (4.25), quer o abandono das profundezas infernais, quando o personagem sente-se incorpóreo (6.36). Aqui, cobra importância metódica para lembrar os atributos de Deus que tocam a própria pessoa. O principal a ser feito, pensa Descartes, para atingir o conhecimento da verdade:
"é tratar de sair (essayer de sortir) e me desvencilhar de todas as dúvidas nas quais caí, nestes dias passados"(5ª Med., op.cit.,p.118).

I5.28 ignorei o temor de que bandidos me assaltassem,

Eis a fria morte que vira esquecimento. O personagem precisa de vigília para consolidar a lembrança, o timor dei que o assalta como um bandido:
(Apoc.,III,3) Lembra-te como recebeste e ouviste a doutrina. Observa-a e arrepende-te. Se não vigiares, virei a ti como um ladrão e não saberás a que horas virei.

I5.29 esquecia-me o frio.

O protagonista se esforça, "como se me esquecesse ainda mais" (9.19) do Homem frio como um cadáver... Platão diz no seu diálogo sobre a Beleza (Fedro, XXX, op.cit.,252):
"Não é tão fácil que todas as almas se relembrem do céu, face às coisas terrenas. Poucos são os que guardaram uma lembrança suficiente".

I5.30 Andei.

"Andei andando", costuma dizer Riobaldo (GSV,245). Este outro verbo, por sua vez, vai além da ação e conota certa carga sombria advinda dos enevoados andarilhos cimérios que,em PÁRAMO, "andavam" por lá(2.25).

I5.31 Tudo era um labirinto,

Um intricado espaço possível dá lugar a um labirinto de tempo inexistente: a cidade enquanto "hipótese imaginária",Universo, Biblioteca ou Tempo são sinônimos englobáveis numa só imagem borgesiana: o labirinto. Em La Biblioteca de Babel (in "Ficciones", op.cit.,p.76), Borges comenta entre parênteses:

"(Os místicos pretendem que o êxtase lhes revela uma câmara circular com um grande livro circular de lombada contínua, dando a volta até às paredes; porém, seu testemunho é digno de suspeita; suas palavras escuras. Esse livro cíclico é Deus)".

Fugindo do Homem, o protagonista compra um Livro. Um passar de matérias reunidas num só corpus ou edifício teológico, o qual, por enquanto, "ainda não deve ser lido"(9.24).

I5.32 na velha parte da cidade,

"Novo que eu estava no velho do inferno"(GSV,43). E "era uma cidade velha"(2.I4) onde o protagonista chega; "Era a velha cidade para meu espírito atravessar"(5.20). O estrangeiro e o estranho são o hostil que se junta ao vetusto para formar o símbolo satânico por excelência: o hostis antiquus.

A cidade possui o sentido arquetípico das imagens apocalípticas idênticas a um único edifício ou templo. É uma "casa de muitas moradas", da qual os indivíduos, evangelicamente, "são pedras vivas". A essa categoria pertencem, também, as imagens geométricas e/ou arquitetônicas: a torre, a grande igreja fechada...etc., figuras que Rosa coloca a seguir.

I5.33 nuvens tapavam a cimeira da tôrre,

Neblinuvens (T,I76), um tema reincidente roseano esquadrinhado já no estudo (cf.3.44). Além de símbolo divino -como entendido por Riobaldo (GSV,I3) "Só que tem os depois -e Deus, junto. Vi muitas nuvens", o tamponamento delas leva Rosa, com ímpeto dialético, a equacionar aqui a face obscura do indeterminado.

No Purgatório, a fumaça de "nuvol tenebrata" impede de se discernir ao menos a torre, isto é, a parte mais conspícua da cidade de verdade; o freio da lei convém para o discernimento:
(Purg.,XVI,94-6) Onde convenne legge per fren porre;
convenne rege aver, che discernesse
de la vera cittade almen la torre.

O sentido arquetípico dalgumas imagens (como estudado por Frye) impede esquecer o lastro alegórico que la torre teve na experiência dantesca da Commedia. Através das trevas, no momento de cruzar o fosso central do Inferno, Dante e Virgílio dão-se conta de "quanto il senso s'ingana di lontano", posto que, sob as nuvens escuras, a escuridão deforma as torres da cidade, "molte alte torri" que em realidade são titãs:
(Inf.,XXXI,3I) sappi che non son torri, ma giganti.

Deformações visuais que lembram Descartes cogitando sobre a existência das coisas materiais (6ª Med.,op.cit.,p.I3I). Ali, mais uma vez, o filósofo joga por terra a credulidade que concedeu aos sentidos que, quando longínquos, se enganam mais ainda: "Uma torre, que de longe me parecia redonda, de perto via-a quadrada..."

O valor material deste símbolo emblemático é um dado básico. A sua dúvida começará a ser resolvida só na extrema proximidade, "come quando la nebbia si dissipa". Em certa medida, o personagem de PARAMO espelha a experiência vivida por Dante e Virgílio, quando estes se aproximam do olho d'água que circunda esse ponto infernal, que os enormes seres "torreavam" no meio:
(Inf.,XXXI,43-4) torreggiavan di mezza la persona
li orribili giganti (...)

15.34 a grande igreja fechada,

A crítica roseana às instituições estáticas segue as pegadas existencialistas, no seu "Conflito com a Igreja Estabelecida". Daí, a importância simbólica de ela se preservar estando fechada. Rosa risca à margem este trecho kierkegaardiano sobre a escola do Cristianismo (apud Jolivet, op.cit.,p.186):
"A Igreja só pode existir na Eternidade, onde reunirá a todos aqueles que saírem triunfantes das provas da peregrinação terrena".

15.35 sonhava eu em meio à insônia?

É preciso retomar aqui a pergunta que fazem a Dante os perversos do 5º Círculo infernal: "Quem é aquele que,sem morte, vai pelo reino da gente morta?", reelaborada por Rosa em PÁRAMO (cf.13.39). A vida é um sono breve; a morte,uma insônia infinita que sonha estar sonhando. Essa é,mais ou menos,a grande imagem dantesca do final da experiência no Inferno. Ali, Virgílio disse uma ironia ao poeta florentino. A ironia, "che ancor per la memoria si mi gira", consiste em pensar naquela danação - que tanto perturba-o durante a insônia: sonhar.
(Inf.,XXX,136-8) Qual è colui che suo dannaggio sogna,
che sognando desidera sognare,
sì che quel ch'è, come non fosse, agogna.

Agogna é,pois, aquele desejado anelo que o agonia.

15.36 Ia, por plazas e plazuelas,

"Iam, por calhes e vielas"(2.26).Por trás da aparente ambientação hispânica, o texto de Rosa oculta, à maneira ciméria,o obscuro mistério de um povo bíblico. As plazas e plazuelas são,de fato, a plateis civitatis magnae da perdição. Alegoricamente, pois, o personagem vai indo e transitando ali,
(Apoc.,XI,8) (...) na praça da grande cidade, que se chama espiritualmente Sodoma.

15.37 as nuvens escuras consumiram o luar,

Fazia luar, e um acontecimento lamentável o consome:
(Jó,XXII,12-4) Não está Deus na altura dos céus?
Vê a cabeça das estrelas como está alta!
E dizes: "Que sabe Deus?
Pode Ele julgar através da nuvem opaca?
As nuvens formam um véu que o impede de ver; Ele passeia pelo círculo do céu".

15.38 a cidade se fazia mais estreita e antiga.

"Por que estreitos umbrais poder sair do solar do inferno?"(8.26). O Evangelho ecoa no apertado caminho da vida (Mt.,VII,14). Essa mesma imagem da estreiteza foi reconsiderada por Dante em termos alegóricos, ao colocá-la no 5º Terraço do Purgatório,onde é punida a mesquinhez:
(Purg.,XX,6) come se va per muro stretto a merli.

Trata-se de um local desabitado, no qual os poetas pisam com cuidado, como se fossem em marcha por um terrapleno estreito,à beira do abismo. Ali,ambos encontram e maldizem a imagem bestial da insensibilidade lupina, ou seja, o nosso citadíssimo hostis antiquus...
(Purg.,XX,10) Maledetta sie tu, antica lupa.

I5.39 Aqui, outrora, recolhiam-se as damas,

"Aqui, uma saudade sem memória, o carácter-mor de meus sonhos" (I4.27-8). O aqui roseano lembra o fogo daquela idéia platônica inserida no cá camoniano. Veja-se a Ode VI (Babel e Sião):

> Que os olhos e a luz que ateia
> O fogo que cá sujeita
> -Não do sol nem da candeia-
> É sombra daquela idéia
> Que em Deus está mais perfeita (...)

As "damas", por sua vez, são símiles da nubente:
(Mt.,XXV,I) Então o reino dos céus será semelhante a dez virgens, que saíram com suas lâmpadas ao encontro do esposo.

I5.40 à luz de lanternas conduzidas por criadas.

O outrora do módulo anterior frisa, de maneira apocalíptica, que a luz de lanternas não brilhará mais, nem se ouvirá (em ti, crente) a voz do esposo ou da esposa:
(Apoc.,XVIII,23) Et lux lucernae non lucebit in te amplius: et vox sponsi, et sponsae non audietur adhunc in te:

Parábola do antigo costume judaico das bodas celebradas à noite. As damas, companheiras da nubente, em cortejo conduziam o esposo até o local do banquete.

I5.4I Quem riu, riso tão belo,

Projeto fundamental da obra roseana, seria aquele gozo pela imutável e divina beleza, sem esquecer, contudo, que por trás e além do Belo encontra-se, também, da forma mais neo-platônica possível, aquilo que se conhece como "natureza do Bem". Como observa Jean Festugière (La Philosophie de l'Amour de Marcile Ficin, Revista da Universidade de Coimbra, I9I9;p.42I):
"Essa dialética repousa num dos princípios mais interessantes da filosofia platônica e de todo o pensamento grego: a identificação do Belo e do Bem. Kalokagathòs: Belo-e-Bom".

Ética-e-Estética reunidas para formar o melhor ideal capaz de exaltar o homem e, assim, elevá-lo (cf.I2.7). Afirmativa, Maria da Glória é uma dessas personagens roseanas que condensa tais atributos platônicos. Pois, segundo Rosa (Buriti,NS,85):"Todo o mundo tem que afirmar que ela é honesta (...) Bonita não dizendo bem; ela é bela, formosa".

Beatrice é a Graça iluminada. No Paraíso inteiro é descrita -transitando em cada vez mais altas e eternas rotas- através de um atributo que se converte num forte epíteto dantiano: a beleza dos seus olhos (sor)ridentes. Enumero, aqui, alguns casos:
(Par.,III,24) che, sorridendo, ardea ne li occhi santi.
(Par.,III,42) Ond'ella, pronta e con occhi ridenti.
(Par.,XIV,79) Ma Beatrice sì bela e ridente.
(Par.,XV,34) che dentro a li occhi suoi ardeva un riso.

Um antecedente desta imagem paradisíaca foi insinuado por JGR através da boa monja que "riu, tão pura, tão ingênua"(8.29). O poético do caso se alastra por várias personagens roseanas; a citada Glorinha (Buriti,NS,85/86/II0/I28):
"O riso de Glória.(...) Glória: o olhar dado brilhante,sempre, o sem-disfarce do sorriso como se abre."(...)"A alegria de Ma-

ria da Glória era risos."(...)"O riso dos risos, o valor dos olhos".

Outra personagem que sugere estes atributos de Graça Iluminada, só podia ser o companheiro de Riobaldo (GSV,433): "Diadorim... Nele o rir dos olhos".

I5.42 e de quem é essa voz,

Dante escuta a proximidade de Deus. Vencido pelo lume d'un sorriso, o poeta evita usar,para o retrato paradisíaco, outros materiais que não a luz, o movimento e a música. Sob essa luminosidade, "a mais diva de menor esfera", ouve uma singela voz,tal vez como a do Anjo à Virgem:

(Par.,XIV,34-6)

E io udi' ne la luce più dia
del minor cerchio una voce modesta,
forse qual fu da l' angelo a Maria.

Luz é a sabedoria salomônica que celebra a união do divino com o humano; é a voz da ressurreição corporal.

I5.43 bela e rouca voz de mulher, antes, muito tempo,

Como a Graça Iluminada de Lucia, Glorinha tem uma bela e rouca voz de mulher. A fazenda do Buriti-Bom encontra-se nessa anterioridade beirando o eterno (cf.I4.I). O sítio fez vizinhança com a totalidade temporal, "numa era extinta". Uma das personagens de Buriti (NS,I57-9), Lala,
"queria tempo,para imaginar as revelações que Maria da Glória ia fazer-lhe."(...)":que Deus é estável".

I5.44 como posso lembrar-me, como posso salvar a minha alma?!

Descartes não pode queixar-se de Deus pelos seus próprios julgamentos enganosos.Sua alma se debate entre o falso e o verdadeiro (4ª Med.,op.cit.,p.II7):
"Contudo, posso considerar que teria sido fácil para Deus me fazer de tal jeito que não errasse jamais, mesmo ficando livre e sendo limitado o meu conhecimento; bastava Ele ter dado ao meu entendimento uma clara e diversa inteligência de tudo o que tivesse de ser objeto das minhas deliberações, ou de Ele ter impresso tão profundamente na minha memória (profondement gravé dans ma mémoire) a resolução de não julgar nunca uma coisa não sem antes a conceber com clareza e discernimento, de tal jeito que jamais a pudesse esquecer (que je ne la pusse jamais oublier)."

I5.45 Numa era extinta, nos ciclos do tempo,

"Exata regularidade, e como se obedecesse a um ciclo"(2.3):eis o não-tempo da não-história...

Ao estudar o Culto Espiritual n'A Religião de Platão (op.cit., p.98), Victor Goldschmidt comenta:
"Antes de encarnar-se pela primeira vez, a alma dava-se inteira ao espetáculo das Formas Divinas e, atualmente, sua salvação exige que ela rompa o ciclo dos nascimentos para retornar à sua condição original. Desta condição perdida e prometida, que fixa o estatuto metafísico da alma, segue-se para o homem esta exigência: "praticar a filosofia"(Fedro,249b fim)".

I5.46 ela dormirá, talvez, a essa hora,

Miguel, com arcangélica voz se pergunta:(Buriti,NS,I40);
"Hei-de voltar, se não puder me esquecer de Maria da Glória."(...)

"querer viver longe da alegria?Quando encontrei Maria da Glória, aqui, foi como se terminasse, de repente, uma grande saudade, que eu não sabia que sentia. Eu não disse: -No deserto de minha meninice, que era que eu sabia de você, Maria da Glória? - "Dormir, com Deus..." Maria da Glória sorria, se despedia com um sussurro de voz, sacudia a cabeça, assim ela tinha estado, radiante (...)".

I5.47 em seu solar, dos Leguia, dos Condemar, dos Izázaga,

Daquele "solar do inferno"(8.26) é resgatada esta série de sobrenomes bascos de avoengo colonial, quatrocentão, instalado no Vice-Reino da Nova Granada.

I5.48 não descerrará a janela para escutar-me, não mais,

(Par.,XI,60) La porta del piacer nessun diserra.

Como antecipou-se (cf.I5.23), descerrar é um neologismo roseano de fonte toscana. Dante emprega-o,amiúde, no sentido infernal desse desejo contido profundamente no abismo: o Céu, que pode ser visto no fechabrir de olhos:
(Inf.,XXVII,I03) Lo ciel poss'io serrare e diserrare.

Aliás, numa citação bíblica que fala das chaves da Casa de Davi -(Is.,XXII,22):"Se Ele abrir ninguém fechará, se Ele fechar, ninguém abrirá"-, Dante, no segundo girone do 7º Círculo infernal, encontra-se com aquele delicado ser que possui ambas as chaves:
(Inf.,XIII,60) serrando e diserrando, sì soavi.

I5.49 por trás das gelosias,

A mesmíssima luz que ateia os olhos das "damas", das virgens conduzidas por criadas (cf.I5.39-40),foi observada com minúcia também por Riobaldo (GSV,I22):
"qual que uma luz de candeia mal deixava, a doçura de uma moça, no enquadro da janela, lá dentro".

Gelosia é um objeto verbal concreto. JGR o usa, aqui, como anteparo de ciúmes (celos), sempre puníveis.

I5.50 das rexas de ferro do ventanal, como as de Córdoba ou Sevilha.

Folhas frondosas de luz férrea que, no afastado Baixo-Mundo,
(Inf.,XIII,I02) fanno dolore, e al dolor finestra.

Ela e suas criadas, portanto, "são fantasmas, vultos enxergados através de robustas rexas de ferro das ventanas"(I0.2I-2). Como já foi interpretado,no ítem "antanho e ogano", Rosa se vale dos hispanismos rejas e ventanal para inserir a leve pista do possível intertexto: Sensaciones de Antaño, poema de Amado Nervo ("En Voz Baja") que seria a matéria vertente destes "remotos sortilégios". O poeta mexicano diz:

(...) nostálgico de antiguas
sensaciones de América
desearía ir por las calles
espaciosas, desiertas,
en donde hubiera casas
limitadas por rejas:
y tener una novia
que con la cabellera
mojada aun del baño
me aguardara en la verja.

Em Córdoba ou em Sevilha, em Bogotá ou no próprio inferno, com efeito, "aquela casa estava há milhões de anos desabitada, de antanho e ogano"(7.40-1).

I5.5I E, todavia, não estivesse eu adormecido e morto,

Na mensagem apocalíptica que o evangelista João transmite à Igreja de Sardes é dito:

(Apoc.,III,I) Conheço as tuas obras, és considerado vivo, mas estás morto.

Em arquetípica imagem de cunho homérico, aquela que irmana a Hypnos e a Thánatos, o protagonista confessará depois: "De nada me lembro, no profundo passado, estou morto, morto, morto. Durmo"(I6.33-4).

I5.52 e poderia lembrar-me, no infinito, no passado, no futuro...

Num dos Cantos onde a alegoria atinge dramático realismo, Dante mostra como os condenados, enquanto acordam do passado e do vago conhecimento do devir, não têm qualquer notícia do presente terrestre. Tal ignorância do presente é a sensibilia. A heresia é punida nesse 6º Círculo do Inferno, onde o poeta acha o pai do seu mestre versificador Guido Cavalcanti. O afastamento, primeiro, e o silêncio inevitável de Dante, depois, confirmam ao desastrado pai esse seu lastimável estado de consciência totalmente morta, num ponto que fecha portas ao infinito próximo:

(Inf.,X,I06-8) Però comprender puoi che tutta morta
fia nostra conoscenza da quel punto
che del futuro fia chiusa la porta".

I5.53 Assim estremeço, no fundo da alma,

O "estremecimento" agirá como leitwort no final de PÁRAMO. O poeta-jagunço, Riobaldo, foi também sacudido por ele (GSV,48): "a vida da gente encarna e reencarna, por progresso próprio, mas que Deus não há, estremeço. Como não ter Deus?! Com Deus existindo tudo dá esperança".

I5.54 recordando apenas uma canção, que algum dia ouvi:

Foi uma canção ouvida, no fundo da alma, o que fez do jagunço Riobaldo "Urutu Branco" um ser de coração dividido, pois, deseja, também, ser poeta(GSV,4I2):
"Assim, aquela outra -que o senhor disse: canção de Siruiz- só eu mesmo, meu silêncio cantava".

Há nesta cantiga do Siruiz uma profunda definição da alma neoplatônica: "uns lembrares e substâncias"(GSV,39I). Estes elementos, de alguma maneira, remetem ao remoto trecho camoniano da Canção VII (começo):

Manda-me Amor que cante docemente
o que ele já em minh'alma tem impresso.

"Fazia luar, fazia uma canção na noite"(I5.26), antecipara-nos já o protagonista, lembrando, talvez, uma lamentação:

(Jó,XXXV,I0) Mas ninguém diz: "Onde está Deus meu criador, que inspira cantos de louvor em plena noite.

Na fazenda do Buriti-Bom houve tudo isso (Buriti,NS,II5-7): "Lua desfeita, o silêncio se afunda, afunda -o silêncio se mexe, se faz. (...) A noite é triste.(...) O silêncio entorna

os barulhinhos todos num,que na gente amortece os ouvidos; e passa por cima, por cima engrossa um silêncio outro, que é a massa de uma coisa".

No estudo de Pico della Mirandola sobre o pensamento platônico na Cançona d'Amore de Hierônimo Benivieni (op.cit.,p.497), o controvertido intérprete diz sua definição de "beleza":
"Eis o amplo e comum significado de beleza, cujo sentido acrescenta, também, o do vocábulo harmonia, pois, segundo se considera, Deus tem composto o mundo todo, com musical e harmônico temperamento".

I5.55 "...Hear how
a Lady of Spain
did love
an Englishman..."

Obscura alusão dalguma "Dama" espanhola cujo espectro,através das grades de Córdoba ou Sevilha,persegue os seus amores com um inglês. Na verdade, a Lady parece ser Beatrice,
(Purg.,XXIX,I) Cantando come donna innamorata.

Uma "Revelação Triunfal" que Dante fez ecoar dum versículo:
(Salmo XXXI,I) Feliz aquele cuja iniqüidade foi perdoada.

O quarteto roseano, pois, ressoa como a felicidade do perdão.

I5.56 Ainda não despertei

Despertar, i.é , sair do estado ativo e passar para o contemplativo. No seu capítulo das Enéadas "Sobre a Sensação e a Memória (Perì Aisthêeseoos Kaì Mnêemees/Enn.,IV,6,2;p.I75), Plotino argumenta:
"A memória é aquela potência anímica que, mesmo sem nada receber, percebe objetos que ela não contém. Sendo, assim, a alma razão de tudo quanto há. Ela acorda, em certa medida, quando passa da potência ao ato, o obscuro ficando-lhe mais claro".

Já na "Descida da Alma ao Corpo"(Enn.,IV,8,I;p.2I6) Plotino diz:
"Amiúde desperto escapando do meu corpo; estranho a tudo, na intimidade de mim mesmo, vejo uma beleza tão maravilhosa como possível. Estou convencido,agora especialmente, de que possuo um destino superior(arísteen energéesas);minha atividade alcança o mais alto grau da vida; fixo-me nele acima de todos os outros seres inteligíveis".

O protagonista, portanto, ainda não acordou à "potência anímica" de um "destino superior": a lembrança da alta ressurreição.

I5.57 para achar a verdadeira lembrança.

A anámnesis platônica implica em não esquecer esse mundo superior, de verdades absolutas, da verdadeira vida ou visão concedida às almas antes do nascimento (Fedro,247c-250d).

No exemplar roseano desse diálogo platônico, aparece grifado por JGR o seguinte trecho (Fedro XXX,op.cit.,p.250):
"E aqui gostaríamos de voltar neste discurso e quarta espécie de delírio, quando a visão da beleza terrestre acorda a lembrança da verdadeira beleza, aquela que a alma reveste de asas e, confiante nessas novas asas, arde por levantar vôo. Porém, ao sentir a sua impotência, como se fosse um ave, ela ergue o seu olhar para o céu, esquecendo-se das coisas de aqui embaixo'

No caso do linguajar riobaldiano, a palavra veraz está intima-

mente ligada à platônica "maior alegria"(2.10):
"E eu também mercês colhi -da alegria veraz nos meus olhos de Diadorim.(...) Verdadeiramente, com alegria, foi que todos me aprovaram"(GSV,346/362).(Lembrança da verdade;cf.Enn.,II,9,16).

I5.58 Por isso erro?

Errar e se enganar é imperfeição. A dúvida metódica tem uma só finalidade: provar a existência dessa perfeição conhecida como Deus. "De onde nascem, então, os meus erros?", pergunta-se Descartes, no capítulo que explica o falso e o verdadeiro. Eles nascem da vontade que sempre pretende ir além dos limites do entendimento. Se o filósofo contiver a sua vontade dentro dos parâmetros do conhecimento, julgando só aquilo que for claro para o raciocínio, não poderá haver erro (4ª Med.,op.cit.p.II8):
"posto que toda concepção nítida e distinta é, sem dúvida, alguma coisa e, portanto, não pode provir do nada, e deve,necessariamente, ser obra de Deus,o qual,sendo a suma perfeição, não pode ser causa do erro (Dieu, dis-je, qui étant souverainement parfait ne peut être cause d'aucune erreur)".

I5.59 Por isso morro?

Veja-se, neste módulo, como JGR unifica de maneira gestáltica o texto pela semelhança formal das sentenças. O efeito relaciona poeticamente temas como o erro cartesiano e a (neo)platônica descida da substância anímica no corpo mortal.(Enn.,IV,8,I)

I5.60 Sua visão me foge,

"Visão", neste caso, é sinônimo neo-platônico da "grande beleza", da "verdadeira lembrança"(cf.I5.57). A visão que foge remete aquela lei de Empédocles -endereçada às almas pecadoras e que como tais encontram-se "em fuga". Ela é empregada por Plotino,no sentido das almas "exiladas dos Deuses" (phygas theóthen), não só no capítulo da"Descida da Alma no Corpo", mas, tambem, no seu estudo Sobre o Belo (Enn.,I,6,8;p.I04):
"Pois, se as belezas corporais são vistas, não é preciso correr até elas, mas saber que são imagens, traços, sombras(...)".Plotino relaciona a seguir a vacuidade imagética do mito de Narciso, um ser amordaçado à beleza do corpo,dizendo que não é o seu corpo, mas sua alma o que mergulhará nas profundezas obscuras e funestas da inteligência. E se pergunta:
"Porém, o que é essa fuga?(Tis oun êe phygêe;) Como ascender a ela? Pois como Ulisses que escapou, segundo se conta, de Circe a Mágica e de Calipso, isto é, não consentindo ficar perto delas, apesar de todos os prazeres dos olhos e de todas as belezas sensíveis que por ali achava".

A visão contemplativa (theoría) é contraposta aqui às belezas sensíveis (aísthesis). MISTICISMO, escreve Rosa à margem doutro trecho,seguinte,sobre o olho interior (op.cit.,p.I05):
"se faz imprescindível deixar de mirar e, fechando os olhos,mudar esta maneira de ver, por uma outra, e despertar essa faculdade que todo mundo possui, mas da qual poucos fazem uso".

I5.6I nem há mais luar, apenas sonho;

Não há mais nenhuma "canção na noite"(I5.26). A Graça Iluminada, faculdade que precede à Razão, apresentou-se a Dante, como num sonho; con vista carca di stupor:
(Purg.,XXIX,53) Più chiaro assai che luna per sereno.

I5.62 êste é o meu aviso.

Ao traduzir para o italiano O Recado do Morro, Edoardo Bizzarri não tem dúvidas quanto ao valor de Revelaçao que o termo tem e o intitula L'Avviso della Montagna.

O momento revelador se aproxima e "nem há mais luar" porque os estandartes do cortejo paradisíaco afogam com luz o fim purgatorial. Eis o aviso. Na opinião do poeta, dez passos distavam só do fim do Monte quando os estandartes (ostendali) superavam já, de muito, os alcances da vista do poeta:

(Purg.,XXIX, 79-8I) Questi ostendali in dietro eran maggiori
che la mia vista; e, quanto a mio avisso,
dieci passi distaven quei di fori.

O escatológico anúncio é dito n'O Recado do Morro(UP,46), repetidas vezes, pela voz profética do Nominedômine:
"Olha o aviso; evém o fim do mundo, em fogo,fogo e fogo!"

Face ao vero juizo dos fins, Riobaldo receia(GSV,369):
"Aquilo podia ser aviso do que estivesse por vir, rumo de profecias". Mas, com o poder do que, "luz de Lúcifer?", pergunta-se o poeta-jagunço. Num iluminado vislumbre, ele tinha ouvido certa voz pedindo-lhe cautela, pois, segundo parece, o diabo governa decisões desde os avessos. É nesse instante que Riobaldo acha a "doçura de Deus" e clama pela Virgem (GSV,289/355):
"Mas esse aviso havia de ser particular, para o uso dos outros, não para nosso destino. (...) Ah, mas, então, do sobredentro de minhas idéias -do que nem certo sei se seja uma minha-voz, vozinha forte demais, de tão fraca, suministrou um cochicho. Foi. Em tão certa ocasião que teve, essa vozinha me deu aviso".

Em Buriti (NS,I89) Tia Cló exclamava que,tudo,
"Aviso de Deus era!"

§

16

I6.I Pois quem?
Pois quando?

Quem é? A Sebedoria na vida, segundo o Livro do Eclesiástico:
(Eclo.,I,6) A quem foi revelada a raiz da Sabedoria?
Quem pode discernir os seus artifícios?

Quando ela acontece? Numa anterioridade, pois toda Sabedoria é produto de Deus, julga esse Livro profético:
(Eclo.,I,3-4) Quem pode penetrar a sabedoria divina, anterior a tudo? A Sabedoria foi criada antes de todas as coisas, a inteligência prudente existe antes dos séculos!

I6.2 Ela, seu porte, indesconhecivelmente, seu tamanho real, todo donaire,

Ela, essa altiva realidade que não será possível desconhecer, segundo o Autor, manifestar-se-á sob a "sábia" figura alegórica desta outra dama hispânica: Doña Clara. "Toda donaire", essa donna é um eterno feminino que remete a Lucia: il divino talento. Dante menciona-a nas três etapas da sua jornada iniciática; primeiro, no Inferno, como prefiguração de Beatrice, aquele real e "verdadeiro louvor de Deus" que se compadece do empecilho abissal, onde o poeta é mandado:
(Inf.,II,94-5) Donna è gentil nel ciel che si compiange di questo' mpedimento ov' io ti mando.

Símbolo da claridade da Graça Iluminada, Lucia vem no auxílio do poeta no começo da sua luta pela purificação, para só reaparecer, depois, no final da Jornada (Par.,XXXII,I3I). No Monte, ela levanta-o, ainda adormecido do manhã, e o conduz até a Porta do Purgatório:
(Purg.,IX,55) venne una donna, e disse: "I' son Lucia".

Num dos prefácios roseanos (Sobre a Escova...,I,I54), o tema da Lembrança liga-se à graça gentil destas donas, através do hispanismo donaire:
"Evoco e em verde esbelta mulher, formada de nuca, dorso, donaire, quadris, pernas".

I6.3 toda marmôr e ivôr,

No Apocalipse, os negociantes se lamentam e choram por causa da Besta. Suas mercadorias, incluindo "objetos de marfim e madeiras preciosas; de bronze, ferro e mármore..." estão bloqueadas. Rosa vale-se das formas latinas, fazendo-as oxítonas: marmôr e ivôr. Não funcionassem como índices do intertexto, es

tas soluções verbais seriam meras pinceladas Kitsch, de indisfarçável gosto parnasiano de Rosa. Por outra parte, os elementos escolhidos do versículo (Apoc.,XVIII,I2) marmor,oris e ebur,oris, sobretudo no último caso, sofrem mais um contágio;o do anglicismo ivor(y).

Na segunda aparição de Lucia, há um detalhe que destaca metonimicamente o limiar pétreo da Porta do Purgatório. Esse pormenor tem três degraus, os quais representam, alegoricamente, o arrependimento, a confissão e a satisfação. O primeiro "escalão" é de liso e alvo mármore:

(Purg.,IX,94-5) Là ne venimmo;e lo scaglion primaio
bianco marmo era sì pulito e terso.

Há um caso de arrependimento no Grande Sertão:Veredas, relatado pelo jagunço Marruaz, quando os inimigos atiram nos cavalos "sobreferidos", por misericórdia (GSV,259):
"-'Às graças a Deus!...' -exclamou Zé Bebelo, alumiado, com um alívio de homem bom. -'Ah, é marmo!'".

I6.4 a plenitude de seus cabelos.

Estas ambíguas mulheres são uma tentação. Lembre-se a russa, "de lisos cabelos pretos"(I5,8). Só que, em oposição à cor negra da morte, haveria aqui o esplendor,di tanta plenitudine volante,irradiado pela estrela matutina. O seu cabelo radiante e a sua altíssima luz varia na cor,segundo a fé do cristão no batismo. Tanta é a sua graça que, na opinião de Dante, digno seria observá-la toda encapelada (como o mar ou as nuvens), cada vez mais próxima do Paraíso:

(Par.,XXXII,70-2) Però, secondo il color d'i capelli,
di cotal grazia l'altissimo lume
degnamente convien che s'incapelli.

I6.5 Sei que, a implacável sorte, separou-nos,

A "sorte",aqui, é uma porção destinada (heimarménee) que a transcendência crescente de Deus levou à separação. O caráter de "predestinação" que impregna o texto, desde o início, retoma-se pela palavra-tema Sei.Eis a khoorís, a separação.

Há um significativo epígrafe roseano (Evanira!,AP,32-9), num texto que leva o nome doutra personagem de PÁRAMO (cf. I6.4I). Nele, condensam-se os dados da situação geral que se desenrola a seguir:
"Imemorialmente, se amam. Mas o irromper do amor coincide com a necessária separação".

As dificuldades desse Narrador, para narrar o inarrável, são similares às de Riobaldo. Está em jogo uma experiência espiritual, inefável, e não uma história qualquer. Para o poeta-jagunço, o Hermógenes é um inferno próximo demais; para contrar restá-lo há uma única escolha (GSV,I39):
"Só Diadorim. Quem era assim para mim Diadorim? Não era aquela ocasião, pelo próprio dito de estar perto dele, de conversar e mais ver. Mas era por não agüentar o ser: se de repente tivesse de ficar separado dele, pelo nunca mais".

Num dos módulos anteriores, acerca das melhoras do protagonista, foi referido um trecho d'O Banquete (op.cit.,p.I84),grifado por JGR, onde Platão trata da sorte do Médico como único ser que se compenetra na natureza do amor. Sendo ele,portanto, "capaz de separar o amor veraz do falso".

I6.6 uma vez, dobrei o cunhal daquela Casa, ela estava ao portão grande.

A esquina dessa Casa virá expor algo intrínseco: o triste problema do corpo (cf.9.33), da coisa humana. A dúvida que assalta Riobaldo perante essa questão é eterna: "não tem hoje e ant'ontem amanhã: é sempre. Tormentos. Sei que tenho culpas em aberto..." A maior de todas é sobre o sexo dos anjos, quer dizer, sobre Diadorim, aliás, sobre Reinaldo, o Menino do Porto,no de-Janeiro (GSV,I08-9):
"E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia?"

I6.7 Enrolo-me na capa.

Nos Atos dos Apóstolos, narra-se a libertação de Pedro, o edificador da Igreja Cristã. Os guardas, à porta, vigiavam o cárcere de Herodes; nesse momento surge um ser angelical, radiante, acordando o preso:
(Atos,XII,8) O anjo ordenou: "Cinge-te e calça as tuas sandálias". Ele assim o fez. Disse-lhe ainda: "Cobre-te com a tua capa, e segue-me!"

I6.8 Minha alma soluçava, esperava-me o inferno;

O Limbo ou Primo Cerchio é o subterrâneo local que escolhe Dante, para a Comunidade Cristã se redimir do pecado original através do batismo, di quella fede che vince ogne errore. Eis a "Porta da Fé". Uma "terra lagrimosa" onde treme tão forte, que o poeta exclama(de modo que a JGR lhe parece "bem moderno e ousado", op.cit.,p.27):
(Inf.,III,I32) la mente di sudore ancor mi bagna.

O soluçante suor da alma ainda banhava o poeta aflito, no Inferno, por um perpétuo e vão desejo de celeste beatitude.Mesmo tendo recompensas ou merçês (mercedi), isso não bastará, enquanto a crença no cristão batismo não se instalar:
(Inf.,IV,34-6) ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi, non basta, perché non ebber battesmo, ch'è porta de la fede che tu credi.

Uma solene inscrição sobre o Grande Portão do vestíbulo infernal pede aos poetas, com palavras de escura cor, abandonar toda e qualquer esperança:
(Inf.,III,9) "Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate".

I6.9 e eu disse:
-Oh, Doña Clara, dádme vuestro adiós...

Primeira aparição do leitwort desta página roseana: a Fé... É Clara porque o fruto do seu ventre será uma grande luz iluminando o mundo com raios divinos:
(Apoc.,XXI,II) habentem claritatem dei.

Ao sair do Inferno, Dante e o seu guia racional Virgílio abandonam os "antros absconsos" e, finalmente:
(Inf.,XXXIV,I34) intrammo a ritornar nel chiaro mondo.

A clareza/claridade, destarte, converte-se numa palavra-chave roseana. Ela foi fielmente empregada por Riobaldo (GSV,45):
"Tornava a ter fé, na clareza de Medeiro Vaz(...)".

Lucia, na Commedia, pela sua claridade, é o rosto mais semelhante ao de Cristo, pois, só ela permite que Ele seja visto:
(Par.,XXXII,85-7) Riguarda omai ne la faccia che a Cristo
più si somiglia, che la sua chiarezza
sola ti può disporre a veder Cristo".

A protagonista d'O Retábulo de São Nunca (EE,210,versão original), Ricarda Rolandina, vestida de preto, é o pré-texto de uma composição "estúrdia e algo alegórica" que se situa "nos gradis de ouro de alegria". Ali, segundo Rosa escreveu:
"Até os vôos dos passarinhos eram atos de subida claridade à grade do destino; isto é, de Deus".

Entenda-se, com tudo isso, a leitura arcangélica da Graça Iluminada em Maria de Glória (Buriti,NS,129):
"Onde esperava encontrar sombra de segredos, o oculto, o errado, Miguel só deparava com afirmação e clareza".

16.10 Continuava uma música.

"Daqui longemente, (...) onde forte música se ouvindo e procissão de gente caminhando, naquele alto lugar (...) por imponentes entusiasmos", escreve Rosa numa das "Terceiras Estórias"(Rebimba,o Bom,T,129).

Quando Lucia aparece pela segunda vez, Dante ouve a Porta do Purgatório ranger, estrepitosamente, já que pertence à perversidade humana e rara vez é aberta(cf.16.2):
(Purg.,IX,137-9) Io mi rivolsi attento al primo tuono,
e 'Te Deum Laudamus' mi parea
udire in voce mista al dolce suono.

Uma Ação de Graças é musicalizada. Dante acredita ouvir o Te Deum,no Grande Portão, e fica atento à primeira nota (tuono). Porém, ele ainda não está preparado para receber esse sacramento musical, que forma parte culminante de toda tarefa expiatória.

16.11 Ela, vestida de preto,

Perto dos "scaglion santi" do Monte purgatorial, Dante percebe um apressado anjo vir ao seu encontro:
(Purg.,XII,88-90) A noi venìa la creatura bella,
biancovestito e ne la faccia quale
par tremolando mattutina stella.

A inversão de cores,com que veste a imagem JGR, explicita o fato de Ela não ser a Fé, motivo desse amor impossível. Em vários textos roseanos menciona-se esta cor, contrária à pureza. Por exemplo, Maria Mutema (GSV,170):"Ela sempre de preto..."; ou Ricarda Rolandina (Retábulo...,EE,207), "Ela passara a vestir-se de prêto, inteiramente, inviolável como um diamante,um vestido afogado, prêto que a envelhecia".

Há outros textos que, numa dialética complementar, colocam a cor da Graça Iluminada. Nesse caso (A Estória de Lélio e Lina, UP,156) estão os bonitos alvos que Lélio vai lembrando numa saudade sem razão.Dentre elas,"vestida de claro, ali perto, de costas para ele uma moça se curvava"; outra,"A Jini já estava na porta", é destacada através dum detalhe fundamental:
"A barra do vestido branco..."

I6.I2 ao lado do outro, perto do altar, ornada

O altar corresponde, aqui, ao Altar do Holocausto da Tenda, que depois foi transferido ao templo:

(Apoc.,VI,9) Quando abriu o Quinto Selo, vi, debaixo do altar, as almas dos que tinham sido mortos por causa da Palavra de Deus.

Quase no fim da visão de Patmos, São João escreve:

(Apoc.,XXI,2) Eu a vi descer do céu, de junto de Deus, a Cidade Santa, a Nova Jerusalém, como uma esposa ornada para o esposo.

Ela, Doña Clara, ao lado de outro símbolo. Num dos livros de Ruysbroeck, L'Admirable místico flamengo do século XIV que procurava uma elevada ciência para as vias ocultas de Deus na alma, há o capítulo sobre a vida ativa especialmente riscado e sublinhado por JGR (in "L'Ornement des Noces Spirituelles";traduzida do flamengo pelos Oebedictinos de St.Paul des Wisques, Vromant et Cie. Ed.,Bruxelles, I928; Livre I,p.35):
"Eis o esposo, ide ao encontro... Essas palavras que nos são transmitidas pelo evangelista Mateus (XXV,6) foram ditas por Cristo aos seus discípulos, assim como a todos os homens, na parábola das virgens. Cristo é o Esposo e a natureza humana é a Esposa, criada por Deus à sua imagem e semelhança e colocada por Ele, desde as origens, no lugar mais belo, digno, rico e fértil da terra, chamado Paraíso".

I6.I3 de açucenas brancas,

Além dos muros da Cidade apocalíptica, cujos fundamentos estão ornados de pedras preciosas (Apoc.,XXI,2I), Rosa pensa num outro aditamento simbólico para ornar a Noiva. A Écloga VII de Camões lhe fornece o detalhe que JGR risca com um X à margem (in "Gêneros Líricos Maiores",O.C.,vol.II, Sá da Costa Ed., Lisboa, I946;p.94):

A cecém branca e a flor dos amantes
a cor tem magoada e saudosa;

O grifo é de Rosa e, contra o seu costume arcaizante, aqui,ele parte do poético cecém camoniano para o termo de maior trânsito: açucenas. O interesse de ambos é o mesmo: destacar o simbólico branco como cor da fé.

I6.I4 como uma santa de retábulo,

O pensamento roseano, neste módulo, se articula de maneira sincrônica dentro do livro Estas Estórias. O texto depois deste, que aqui se interpreta, é a sempre recomeçada estória de um "amor" impossível: Retábulo de São Nunca (EE,I99-2I0).

Quase no início (EE,I99), pode-se ler:
"(...) ia-se casar, no sério comum, unir-se desentregadamente. Tanto seria, qual, o outro sentindo disso, de logo não se abranger. Trasquanto, entre o prólogo e o côro, por um mínimo de obscuridades da narrativa, haveria que se estudar para trás, descobrir em os episódios, o não-portentoso, ir ver o fundo humano, reler nas estrêlas. Em clara fé?"

O tema é inesgotável para Rosa. Tudo é sinônimo do todo: esta Ricarda Rolandina equivale à Benfazeja (PE,I24-34):"um ato de não (...) desaparecesse no não (...) olhava na direção do não: a clara e externa razão". Em ambas personifica-se "a fé sem a qual benfazer não baste"(Purg.,XXII,60).

No outro extremo está Dona Clara, a fé pura que obra com igual potencial que a Revelação dantiana:
(Purg.,XVIII,48) pur a Beatrice, ch'è opra di fede.

I6.I5 bela, sussurradora.

A beatífica presença de Lucia sussurra com belos olhos para Dante. Seus olhos assinalaram (mi dimostraro) para o poeta a entrada aberta ao Purgatório. Logo, ela e o sono de Dante foram-se embora:
(Purg.,IX,6I-3) Qui ti posò, ma pria mi dimostraro
li occhi suoi belli quella intrata aperta;
poi ela e'l sonno ad una se n'andaro".

I6.I6 Eu olhava-a, minha alma, como se olhasse a verdadeira vida.

"A verdadeira lembrança"(I5.57), causada pela verba Dei, apresenta-se ao Anjo apocalíptico, durante a abertura do Quinto Selo. Eis a "verdadeira vida" que se manifesta, no final do Paradiso dantiano, à angélica e festinata gente que por ali transita. Alighieri assim a define:
(Par.,XXXII,59) a vera vita non è sine causa.

Riobaldo não poderia esquecer o fato e assim dá sua versão:
"-'Ah, a vida vera é outra'."(GSV,87)

O Purgatório, assim como o Jardim do Éden, está isento de mudança física e temporal. Lá,encontram-se as três Fúrias que trançam e trançam o fio da vida. Uma delas, Cloto, é mostrada por Dante como sendo um espírito - tua-e-minha alma irmãzinha (serocchia)-, o qual não poderia vir por si só, uma vez que ao modo nosso ele não olha (adocchia):
(Purg.,XXI,28-30) l'anima sua, ch'è tua e mia serocchia,
venendo sù, non potea venir sola,
però ch'al nostro modo non adocchia.

No Grande Sertão: Veredas, essa "verdadeira vida", animadora do olhar, é um moto continuum. Ela age como um valor contrapontístico entre personagens; ora o compadre Quelemém deduz que "Os fatos daquela éra faziam significado de muita importância em minha vida verdadeira"(GSV,348), ora é Riobaldo quem pelleja por achar "Uma só coisa,'a inteira', a norma de um caminho certo, estreito", no qual se resume o real saber dele: "a lei, escondida e vivível mas não achável, do verdadeiro viver..." E, em seguida, acrescenta (GSV,366):
"Miséria em minha mão. Mas minha alma tem de ser de Deus: se não, como é que ela podia ser minha?"

Com efeito, a realidade verdadeira é, dentro do pensamento neo-platônico, uma vida espiritual única, partindo do Uno para atingir o mundo sensível; é, pois, a vida espiritual hipostasiada, ou seja, substancial.

I6.I7 Aquilo ia suceder mais tarde -no tempo t.

O texto roseano se passa em locais indefiníveis onde não se operam mudanças substanciais. Uma aura infernal de ucronia (senza tempo) os tinge. Nesse tempo, de matriz cristã também, obram só causas espirituais. A profecia de Ezequiel diz:
(Ez.,IX,4) Percorre a cidade, o centro de Jerusalém,
e marca com uma cruz na frente os que gemem e suspiram devido a tantas abominações
que na cidade se cometem.

Uma cruz significa literalmente um t (tau em grego, teth em hebraico), ambas simbolizando "marca", "sinal". Teth foi representada originalmente por uma cruz (+). Era o signo do Sol, da reciprocidade e relacionou-se ao 22º arcano maior do Tarot: o Mundo.

Esse "tempo t" aparece em outros textos roseanos como Se Eu Seria Personagem (T,I38-4I). Nele, o soldado-protagonista confessa:"Nasci para cristão ou sábio". Ele se posiciona,então, face a um amor,"que era uma ocasião interna"; "abri-me a mim". Ela, à boa fé, é Orlanda,e o seu espírito se insinua como aquela alma irmãzinha do Purgatório: "aqui. Sua minha alma (...) Mesma e minha".A história inteira simula uma temporalidade (T,I38-9): "O tempo é que é a matéria do entendimento. (...) Orlanda e uma data -o tempo, t?"

O tempo cronológico está descartado para Rosa, mas não o espiritual. Por outras palavras, o tempo da consciência; tal e como entendido por um dos heterônimos pessoanos, Álvaro de Campos, que na Ode Marítima ("Ficções de Interlúdio) mostra como adoece em nós o pensamento sob a oca saciedade de minutos marítimos. Nos veios desta inteligência pessoana há o laço que une o poeta com o exterior: a percepção sensível ou estética fornecendo-lhe "metáforas, imagens, literatura". Essa totalidade é um volante:

> Acelera-se cada vez mais o volante dentro de mim (...)
> E a aceleração do volante sacode-me nìtidamente (...)
> O êxtase em mim levanta-se, cresce, avança,
> E com um ruído cego de arruaça acentua-se
> O giro vivo do volante.(...)
> Com uma oscilação viciosa, vasta, violenta
> Do volante vivo da minha imaginação (...)
> A máquina de febre das minhas visões transbordantes
> Gira agora que a minha consciência, volante,
> É apenas um nevoento círculo assobiando no ar.(...)
> Abranda o seu giro dentro de mim o volante.(...)
> Nada perdeu a poesia. E agora há a mais as máquinas.
> Por isso quê? Sei lá o que é!... Vai!... Passa!...
> Com um ligeiro estremecimento,
> (T-t--t---t----t-----t...)
> O volante dentro de mim pára.(...)

Este tempo, poético, é o da "história interna"(I2.29). Uma experiência misteriosa que processa a "alegria interior"(I4.42). Tal procura introspectiva permite "um trabalho de consciência" (I3.I4) suspenso no tempo, ou melhor, "em nosso,de cada um, passado sem tempo"(9.30)... Quando Walnice Nogueira Galvão estuda Matraga: Sua Marca (in "Mitológica Rosiana", Ed. Ática, São Paulo, I978;p.64),ela constata que desde o primeiro livro roseano, Sagarana, "o tempo também adquire indeterminação mítica, sendo pouca ou nula a importância da cronologia, predominando os ritmos amplos da natureza e da vida interior".

I6.I8 Por que a perdi? Eu pedira:

A luta do indivíduo, mesmo sendo no fundo da alma, é encarniçada e corpo a corpo. De um lado está a consciência ou Razão, do outro, a fé ou Iluminação. O conflito deriva em duas opções: a perdição e/ou a iniciação. Fernando Pessoa, no poema mencionado supra, faz um único pedido.(in "Obra Poética",José Aguilar Ed.,Rio,I972; p.335):

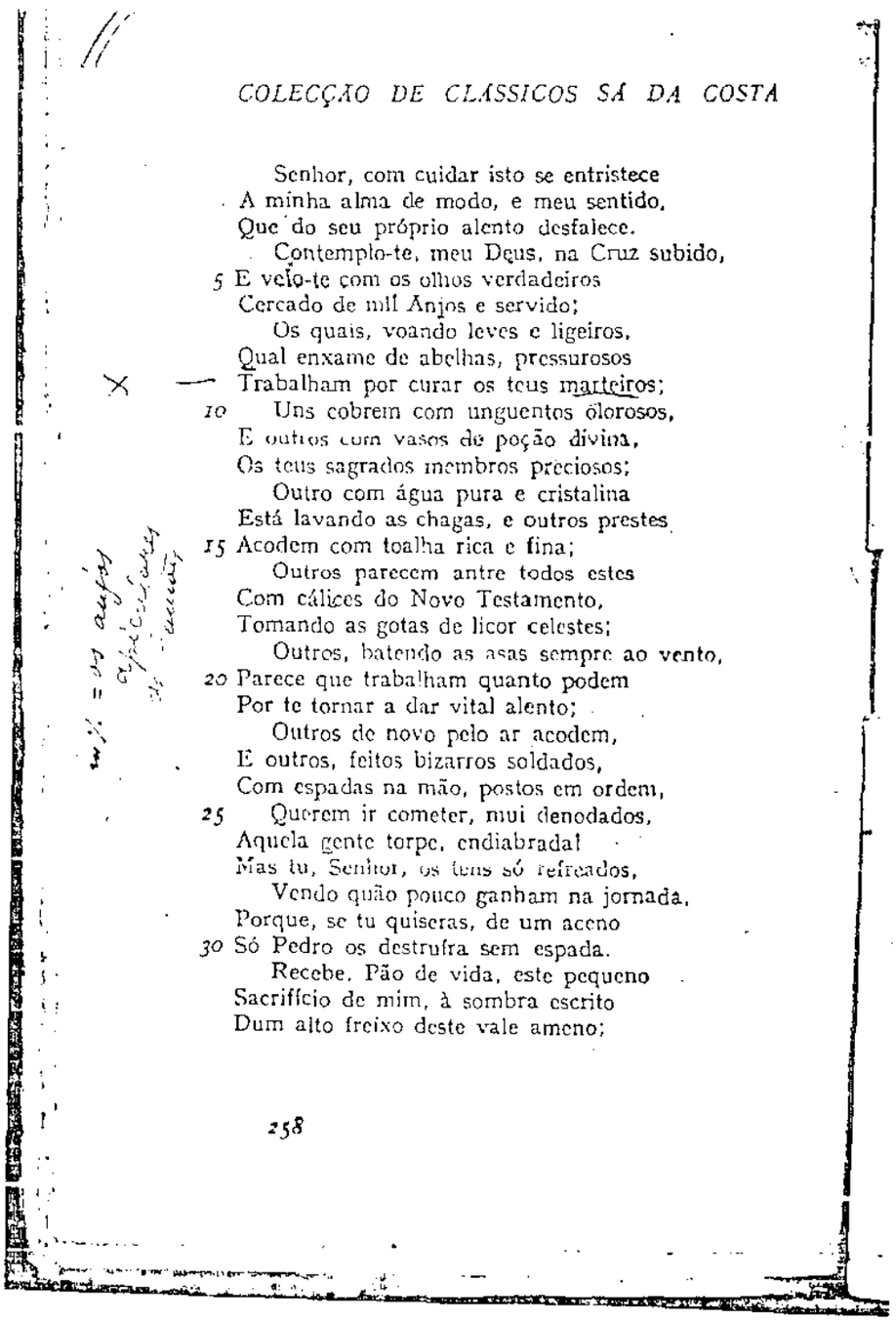
(...) Perde-te no Longe, no Longe, bruma de Deus,
Perde-te, segue o teu destino e deixa-me...

I6.I9 -Oh, Doña Clara, dádme vuestro adiós...

"Os homens inventaram o adeus porque se sabem imortais, em bora se julgem contingentes e efêmeros"(El Hacedor).

I6.20 Ah, ai, mil vezes, de mim,

Este módulo intertextual foi trabalhado por JGR em várias frentes. No seu exemplar camoniano de "Gêneros Líricos Maiores"(op.cit.,p.258), Guimarães Rosa marca esta página,de um fragmento da Elegia X,destacando-a com riscos e marginalia: m% = os anjos apiculares de Camões.



COLECÇÃO DE CLÁSSICOS SÁ DA COSTA

Senhor, com cuidar isto se entristece
A minha alma de modo, e meu sentido,
Que do seu próprio alento desfalece.
Contemplo-te, meu Deus, na Cruz subido,
E vejo-te com os olhos verdadeiros
Cercado de mil Anjos e servido;
Os quais, voando leves e ligeiros,
Qual enxame de abelhas, pressurosos
Trabalham por curar os teus marteiros;
Uns cobrem com unguentos olorosos,
E outros com vasos de poção divina,
Os teus sagrados membros preciosos;
Outro com água pura e cristalina
Está lavando as chagas, e outros prestes
Acodem com toalha rica e fina;
Outros parecem antre todos estes
Com cálices do Novo Testamento,
Tomando as gotas de licor celestes;
Outros, batendo as asas sempre ao vento,
Parece que trabalham quanto podem
Por te tornar a dar vital alento;
Outros de novo pelo ar acodem,
E outros, feitos bizarros soldados,
Com espadas na mão, postos em ordem,
Querem ir cometer, mui denodados,
Aquela gente torpe, endiabrada!
Mas tu, Senhor, os teus só refreados,
Vendo quão pouco ganham na jornada,
Porque, se tu quiseras, de um aceno
Só Pedro os destruíra sem espada.
Recebe, Pão de vida, este pequeno
Sacrifício de mim, à sombra escrito
Dum alto freixo deste vale ameno;

258

Camões menciona o labor contemplativo, o qual vê a alma como se enxergasse a vida "olhos verdadeiros". Cristo crucificado é concebido, pela contemplação do poeta, como sendo cercado e servido por mil Anjos que, lépidos, voam qual enxame de abelhas. Estes Anjos, Rosa o sabia, são uma conhecida citação dantiana da milizia santa que recircula na forma geral do Paraíso. Trata-se do momento da visão de Deus e é o clímax do poema toscano, pois, daí em diante não há mais necessidade de guias para a Revelação. O enxame de abelhas (schiera d'ape) é a própria figura desses "anjos apiculares" que "se enfloram" na cândida Rosa Celestial; em seu vaivém o labor cobra sabor (s'insapora):

(Par.,XXXI,7-9)
sì come schiera d'ape che s'infiora
una fiata e una si ritorna
là dove suo laboro s'insapora.

No final desse canto da Commedia, há uma terzina onde o poeta florentino se vê, praticamente, "cercado de mil Anjos" que festivos com as penas espalham fulgores diversos e trejeitos:

(Par.,XXXI,130-2)
e a quel mezzo, con le penne sparte,
vid'io più di mille angeli festanti,
ciascun distinto di fulgore e d'arte.

Destarte, o número mil, assim como as mil vezes, serão palavras-chave que JGR inoculará nos seus "contos críticos". Na Estória de Lélio e Lina (UP,141), por exemplo, "na hora de pedir adeus" sente-se a desigualdade dos dias, "da ponta das manhãs até ao subir extenso das noites, com o milmilhar de estrelas do sertão"; já em Pirlimpsiquice (PE,47) "o verdadeiro viver" é descrito nos termos da kalokagathía: "E era bom demais, bonito -o milmaravilhoso-"; Buriti (NS,235/238) coloca a experiência sob dupla visada; ora a personagem Lala estava sem sua alma e, portanto, "Mil mãos a transformavam"; ora a própria palmeira do Buriti é uma Forma platônica, "relembra é o Céu", e também é relacionada com uma separação, a de Maria Dehu que estava morta: "Como os buritis bulhavam com a brisa -baixinho, mil vezes".

Em Grande Sertão:Veredas, essas palavras-chave delatam, da maneira mais baudelaireana possível, as obsessões de Riobaldo; quer fantasmagóricas: "meu vulto. O que eu pensei forte, as mil vezes: que eu queria que se vencesse" (GSV,420); quer satânicas: "Chapadão, os diabinhos, mil e mil, tocando lindas violas" (GSV, 356). Com efeito, JGR conhece o substrato intertextual que liga Camões e Dante; no Apocalipse há um coro celeste de mensageiros, semelhante a músicos que tocam suas cítaras, acompanhado de quarenta e quatro mil fiéis... Diabinhos musicais,

(Apoc.,XIV,2)
sicut citharoedorum citharizantium in citharis suis.

Esse grito interiorizado, "ai, mil vezes, de mim", é confessado por Riobaldo no momento crucial da sua separação definitiva de Diadorim (GSV,450-1):

"O que vendo, vi Diadorim -movimentos dele. Querer mil gritar, e não pude desmim de mim-mesmo. (...) Diadorim tinha morrido - mil-vezes-mente - para sempre de mim".

O não-respirar e, portanto, o ainda-não-ser repercutiram no sofrimento do protagonista de PÁRAMO: "em mim, ai, em mim; faz meses" (I4,38). Riobaldo, o poeta-jagunço, não poderia deixar de aturar a mesma dor, naquele instante revelador de um pacto demoníaco que se transubstancia em aposta divina (GSV,317): "Eu era eu -mais mil vezes- que estava ali, querendo".

I6.2I ela se fôra com outro, eu nem sabia que a amava, tanto, tanto, parecia-me antes odiá-la.

O Qoheleth ou colecionador de sentenças entrega o seu espírito ao esclarecimento da sorte dos homens e ao da Sabedoria:

(Eccles.,IX,I-2) (...) O homem ignora se isso será amor ou ódio. Tudo é possível. Um mesmo destino para todos.(...)

I6.22 Iria casar-se com o outro, tranqüila, com o véu de rendas,

Há um trecho de Ruysbroeck (L'Ornement...,XXII,op.cit.,p.69), que no exemplar roseano encontra-se sublinhado e riscado com três signos exclamativos:

"Se se quiser repousar em Deus, não se deverá aproximar-se ao sacramento do alter, nem por gosto, nem por devoção sensível, nem,menos ainda,por desejo de paz, de tranqüilidade ou de doçura (...)"

Na Revelação joanina pode-se ler, também, outra versão dessas Bodas Espirituais:

(Apoc.,XIX,7) Alegremo-nos, e exultemos e demos-lhe glória, porque se aproximam as núpcias do Cordeiro, Sua esposa está preparada.

O preparo espiritual dessa Santa Cidade acabou. Ela pode descer, tranqüila, da parte de Deus, adereçada como uma noiva para os esponsais.

Por outra parte, do ponto de vista existencialista, JGR preocupou-se em anotar com detalhe a problemática deste estranho "casamento" inserindo-a no contexto geral de PÁRAMO, e nesta página em particular, "sob a melancolia..."(6.24). Na sua Introduction kierkegaardiana escrita por Régis Jolivet, Rosa segue de perto (op.cit.,pp.204 e 29, respectivamente) as descontínuas notícias da relação amorosa entre o filósofo dinamarquês e Régine Olsen, vínculo do qual Kierkegaard sentia vivamente "o obstáculo da melancolia"... Jolivet cita fragmentos do Diário do pensador:

"Nossas relações não podem atingir o casamento. Por quê? Porque sou cativo da minha melancolia"(Journal,I844,V.A.33);

"O meu noivado com ela e a sua ruptura constituem minha relação com Deus; eles são, falando-se do ponto de vista divino, meu noivado com Deus"(Journal,I852,X.2I).

Retomando, aqui, a temática roseana dos "grandes crimes esquecidos"(9.29) ou do "infame crime nosso, mancomum"(I3.33-4) pode-se arredondar a idéia desta união frustrada, através deste pensamento de Kierkegaard (apud Jolivet,op.cit.,p.I70) que Rosa siblinhou e riscou à margem:

"É uma abominável mentira (Journal,I854,XII.I3) dizer que o casamento é agradável a Deus. Do ponto de vista cristão, ele é um crime; e o que há de odioso nele é que o inocente se acha, por esse mesmo crime, introduzido nesse círculo de criminais que é a vida humana".

I6.23 entre flores de laranjeira, cravinas e papoulas, oh, entre clavellinas, amapolas e azahares.

O sentimento trágico unamuniano propõe-se (Vida de Don Quijote y Sancho, op.cit.,p.23) ir à procura do sepulcro de Deus. Projeto ontológico para o qual "basta a fé como ponte". Pelos

autores da biblioteca roseana, até aqui selecionados para este estudo interpretativo, pode-se pensar numa constante temática que trilha com determinação as leituras que originam o Cristianismo e as que dele se derivam. A elevada interpretação mística e vital que do adjetivo quixotesco fez Miguel de Unamuno, na sua criativa biografia, vale tanto para o trágico paradigma do "idealismo ridículo", como para o arquétipo sentimental do "cavaleiro da triste figura". Ambos são melancolia pura. Unamuno ignora a causa da transformação anímica que opera no sentir e proceder quixotesco. Aventura, fantasia, loucura ou poesia são meras hipóteses. Contudo, o pensador espanhol intui que a contemplação do deserto manchego (ermo espiritual, afinal, como o sertão em Rosa) talvez seja a causante do ser em si do Quixote: "nada sabemos de la obra que hiciese en su alma la contemplación de los trigales salpicados de amapolas y clavelinas; nada sabemos de sus mocedades".

A tradução dos termos amapolas (papoulas) y clavelinas (cravinas) é mais um mero indício intertextual. Em todas as edições de PÁRAMO há a errata zlavellinas. Simples atrapalhação datilográfica que consta no original roseano (p.16), o qual, como se sabe, não foi corrigido.

16.24 Tudo é erro? Eu pedira:

Agir equivocadamente face a Deus determina, também, uma "atitude errada" com o próximo que é a sua imagem divina (IJoão, IV, 20-1). A Razão se defronta com o pecado e a punição é o exílio da presença de Deus. A salvação só é ganha através da fé em Cristo. Dante quer ter certeza dela e, segundo pede, é informado por Virgílio, no Limbo, acerca da doutrina messiânica do Tormento do Inferno:

(Inf., IV, 46-8) "Dimmi, maestro mio, dimmi, segnore",
comincia'io per volere esser certo
di quella fede que vince ogne errore.

O início é o desejo de estar certo daquela fé que vence qualquer erro. O resto é o horrível tormento que porá o poeta à prova. Eis a mesma experiência dolorosa que cogita Miguel, o protagonista de Buriti (NS, 99):
"Um horror de que se errasse, de que ainda existisse o erro".

O erro vincula-se a um dos pólos da trilogia mítica dos ritos de iniciação. É o que diz respeito à morte, ao pecado, ao inferno.

16.25 -Oh, Doña Clara, dádme vuestro adiós...

Por terceira vez, JGR coloca neste módulo intertextual "hispânico" uma ênfase rítmica cuja função poética acentua a relação existente entre o errore e a porta de la fede. Veja-se, portanto, o último caso de ocorrência (cf. 16.32).

16.26 O mistério separou-nos.

As almas que se preocupam com afã em alcançar a Deus são, sempre, misteriosamente assistidas pela Graça.

Os Mistérios de Elêusis, noutra via de tradição, tinham caráter místico, arcano. Consistiam em procissões, representações, celebrações simbólicas baseadas (como acontece em PÁRAMO) na doutrina da imortalidade da alma e do renascer da vida depois da morte. Na visão do mundo grego, estes cultos de iniciação propõem, simplesmente "uma verdade fechada à inteligência humana".

O mystéerion seria, etimologocamente falando, o fechar-se(mýoo) de toda iniciação ou condução (agoogée). Nos textos roseanos, essa separação do misterioso amor é freqüente. Veja-se o caso de Reisaugusto e Ricarda Rolandina (Retábulo...,EE,208):
"Conquanto, frente a frente, em hálitos requeimantes, eles violentamente não se encaravam. O amor não pode ser construída mente. Separava-os e unia-os, agora, a indefinida distância".

Naquele texto do amor impossível, várias vezes mencionado neste estudo (Evanira!,AP,33), o personagem, Joãpáulino, pula em "brejos do Stix", para dar asas à alegria maiúscula:
"(Ah, ela era bela, e minhalma se lembrou de Deus). AMO-TE (—"Meu amor...") DE REPENTE, E ME SEPARO DE UM MILHÃO DE COISAS; Uno-me. Eu, enfim, era eu, indispersado." (cf.I6.5).

I6.27 Por quanto tempo?

Na mesma página de Evanira!(AP,33), Rosa esclarece alguantia:
"Eis-me amor. Há tanto, há quanto? anos? -DOZE mil, milhões, imensidões e mais..."

I6.28 E -existe mesmo o tempo?

Qual a relação entre essa suspeita de temporalidade e a melancolia das personagens roseanas? Joãpáulino,tediota, expressa em termos de um Existencialismo indisfarçável (Evanira!,AP,38):
"— A SAUDADE é necessária. A SAUDADE, o delicado sofrimento. A angústia / que varre / das folhas secas / a árvore. A SAUDADE que sorrir? A SAUDADE que avança, SAUDADE -é quando os semicegos tentam fazer-se olhos? É quando começamos a desconfiar do tempo?"

O protagonista de PÁRAMO pedira: "que por alguma operação encoberta, dessas que se dão sem cessar no interior da gente, êsse Homem se desligue de meu destino!(I5.23-5). Módulos que remetem ao axioma cartesiano cogito, ergo sum. Nessa Meditação onde o filósofo discerne as naturezas espiritual e corporal, põe-se em destaque os atributos da alma, sentir, pensar. O pensamento, segundo Descartes (2ª Med.,op.cit.,p.83):
"é a única coisa que não pode ser desligada de mim. Eu sou, eu existo, isso é certo; mas, por quanto tempo? (mais combien de temps? Tanto tempo quanto penso; pode acontecer, por acaso, que, se eu parasse de pensar totalmente, ao mesmo tempo deixaria de existir por completo"(Cf.I6.27).

I6.29 Desvairados, hirtos, pesados no erro;

"Uma coisa que pensa", isto é, um espírito, um entendimento, uma razão, colocam Descartes face ao problema concomitante da temporalidade e/ou do erro. Segundo ele, é nesse sentido que "fingir e imaginar me alertam do meu erro (m'avertissent de mon erreur)"(2ª Med.,op.cit.,p.83).

Nesse capítulo das Meditações Metafísicas, Descartes está pensando num devaneio (rêverie) desvairado. Quer dizer, numa percepção que não é visão, mas inspeção do espírito:
"Todavia, eu não poderei estranhar-me demais, se considerar quanta fraqueza e inclinações há no meu espírito que levam-no, insensivelmente, para o erro"(2ª Med.,op.cit.,pp.87-8).

A palavra hirtos está na tônica do contexto dantiano. "Erguidos" nos cimos purgatoriais, os condenados percebem como chove dentro de "l'alta fantasia"(Purg.,XVII,25). O aspecto mítico do

renascer é vivenciado ali como rito de iniciação, sob a forma cristã de penitência ou Purgatório. Nesse Canto,Dante,através da "Ética" aristotélica, mostra como o amor eletivo está sujeito a erro; o que não acontece com o amor instintivo, natural -única coisa sentida pelas coisas inanimadas-, o qual se inspira diretamente em Deus e, portanto, é infalível:

(Purg.,XVII,94-6) Lo naturale è sempre sanza errore,
ma l'altro puote errar per malo obietto
o per troppo o per poco di vigore.

O amor erra, então, pela má eleição do seu objeto, além da falta ou excesso de intenção. Entende-se,aqui, a melancólica situação daquela tristíssima cidade, sempre adversa e chuvosa,"em hirtas alturas"(2.I6).

I6.30 ela, orgulho e ambição, eu, orgulho e luxúria.

(Eclo.,X,I5) (...) porque o princípio de todo o pecado é o orgulho.

Para os profetas, Babilônia simboliza a capital da idolatria e da sensualidade. Ambos,atributos destes dois amantes. A divina vingança dá-se através da condenação dessa Grande Meretriz:

(Apoc.,XVII,2) Ela inebriou os habitantes da terra com o vinho da sua luxúria.

Ela seria a parte alusiva à Besta babilônica que (sugerindo o Império Romano) teve o orgulho e a ambição de corromper a Igreja Cristã. Ele,por sua vez, jacta-se de saber que "o vinho da luxúria" teve como resposta simbólica "o cálice do vinho da ira de Deus". Ele optará, justificadamente, pela separação. Aliás, um mistério escrito na frente da Fera, omitido por todas as versões da Vulgata, que Rosa não poderia esquecer:

(Apoc.,XVII,5) Et in fronte ejus nomen scriptum:
MYSTERIUM: Babylon magna, mater fornicationum, et abominationum terrae.

I6.3I Esperava-me ao portal.

"Um fim de redempção, uma esperança de Purgatório"(7.33).

No percurso da pena, o pecador precisa deixar-se levar sem reservas; se ele olhar para trás, mentalmente, na sua vida anterior, será indigno continuar, explica Dante. Exatamente ali, no Portal do Purgatório, no limiar de três degraus, há um zelador (un portier) que não diz palavra. É ele quem, aparentemente aguardando no umbral, convida os poetas a entrar:

(Purg.,IX,90) ne disse: "Andate là: quivi è la porta".

Quella regge sacra,ou Pórtico, é la porta sacrata que abre aos penitentes o Reino de Deus.

I6.32 -Adeus... ela me disse.
-A Deus!... -a ela respondi.

Está-se no Portal "daquela fé" vencedora de todo e qualquer erro (cf.I6.24). Nesse local, Virgílio percebe uma turba imensa. São os maculados pela ofensa de não ter tido batismo, ou seja, "porta da fé", no que Dante acredita. O tempo desta multidão foi anterior ao Cristianismo; talvez, por isso, ignoraram a Deus:

[illegible]

(Inf.,IV,36-8) ch'è porta de la fede che tu credi;
o s'e' furon dinanzi al cristianesmo,
non adorar debitamente a Dio:

No álgido momento da morte de Diadorim há uma dupla separação; ora a da alma masculina que se afasta definitivamente do seu corpo feminino (Diadorim é Deodorina), ora o desligamento em termos alegóricos que representam Riobaldo (o Corpo) e Diadorim (o Espírito). A despedida se processa, hermeneuticamente, quando as obscuras origens do nome Diadorim (theós + dóron) são traduzidas frente ao corpo sacrificado, como num oráculo: "Diadorim -nu de tudo. E ela disse:
- "A Deus dada. Pobrezinha..."(GSV,453).

Como diria Dante, Riobaldo teria sido transportado, na sua intricada e longa travessia, da maneira mais paradisíaca possível, por quella donna ch'a Dio mi menava... (Par.,XVIII,4-5).

I6.33 De nada me lembro, no profundo passado,

Na epístola aos Filipenses, São Paulo refere-se ao próximo:
(Fil.,I,3) Dou graças a meu Deus, cada vez que de vós me lembro.

Enevoando a "verdadeira lembrança", numa das Primeiras Estórias, JGR escreve afundado no Nada passado:
"Tenho de me lembrar. O passado é que veio a mim, como uma nuvem, vem para ser reconhecido: apenas, não estou sabendo decifrá-lo"(Nenhum,Nenhuma, PE,53). Em negrito no original.

I6.34 estou morto, morto, morto. Durmo.

"Um morto teme sempre. Teme morrer mais no infinito Nada"(I2. 38-9). De não estar "adormecido e morto", o personagem poderia se lembrar "no infinito, no passado"...(cf.I5.5I-2).

Apresenta-se, aqui, um dos míticos temas de Homero (Ilíada, XIV,23I), Nele, o Sono irmana-se, como se fosse gêmeo, à Morte: Enth' Hýpnoo xýmbleeto, kasignéetoo Thanátoio...

No profundíssimo passado ("de um ontem que é o hoje de sempre"), Jorge Guillén escreveu o livro Clamor (in Antología,op.cit., p.74). Nele há este trecho marcante:

(...) Contra el vacío mismo. No hay futuro.
Se adivina latente
Clamor con un furor
Que llenará de espanto
La escena de la farsa:
muertos y muertos, muertos.

Riobaldo passou por todos esses percalços, na sua "travessia" do ermo iniciático, naquela terra adentro de si mesmo. Veja-se o seu depoimento (GSV,I75 e 438):
"De sorte que tantos pensamentos tive, duma viragem, que senti foi esfriar as pontas do corpo, e me vir o peso de um sono enorme, sono de doença, de malaventurança. Que dormi. Dormi tão morto. (...) Dormi mortalmente. Essa foi noite que eu dormi."

Naquele tão citado canto purgatorial da Porta da Fé,Dante diz:
(Purg.,IX,41) mi fuggì 'l sonno, e diventa' ismorto.

I6.35 Se algum dia eu ressuscitar, será outra vez por seu amor,para reparar a oportunidade perdida.

O pecador arrependido questiona-se face à fé: "Por que a perdi?"(I6.I8);Lucia apresenta-se, no Purgatório, especificando para o poeta:
(Purg.,IX,53) quando l'anima tua dentro dormia.

É ela, como "a mão secreta"(4.7-8), quem conduz o poeta enquanto dorme, obrigando-o a aceitar a Porta. Aquela cujo primeiro degrau di marmo candido (cf.I6.3) representa o amoroso arrependimento abrindo caminho para o terceiro pólo da iniciação: "a verdadeira vida", sob a figura cristã de redenção ou Céu.

I6.36 Se não, será na eternidade: tôdas as vidas.

Tedio, um conhecido poema de Amado Nervo, insiste na idéia:

(...)¡Dormir, dormir!
¡Toda una eternidad estar dormido!

Outra vez, o texto insiste sobre a temporalidade em ponto de símbolo máximo:"um ponto, um átimo, um momento"(I3.8). Fora do tempo, situando-se na simetria que converge "entre passado e futuro"(3.43), está o eterno espaço onde se processam as provas da existência substancial de Deus,dizendo:'Subsisto'...
(Par.,XXIX,I6) in sua atternità di tempo fore.

I6.37 Mas, do fundo do abismo,

De profundis, o Cântico das Pergrinações:
(Salmo,CXXIX,I) Do fundo do abismo, clamo a vós, Senhor.

"Do fundo da alma"(I5.53), "que é o chão dos sonhos"(Evanira! AP,35), a experiência do ermo espiritual atira o corpo do protagonista de PÁRAMO "para o fundo chão"(5.23).

"Em altura longínqua profunda"(I3.4), amiúde a personagem retoma suas perguntas:"Pois quem?"(I6.I):
(Eclo.,I,3) Quem pode medir a altura do céu,
a extensão da terra, a profundidade do abismo?

I6.38 poderei ao menos soluçar, gemer uma prece,

O protagonista tem consciência de um platônico "desejo de gemer"(Rep.,X,604e). O golpe-de-Job, "um pêso imenso oprimia-me o peito"(5.30), participa desses arquejos lamentáveis:
(Jó,XXXV,9) Sob o pêso da opressão geme-se,
clama-se sob a mão dos poderosos.

Em termos existencialistas, este seria o sentido e valor da prece, segundo Kierkegaard (apud Jolivet, op.cit.,p.204).Trecho riscado à margem por Rosa:
"A prece é a respiração da alma. Pergunta-se-me, por que respiro? Respondo: Porque senão morreria! A prece tem o maravilhoso dom de transformar a alma de quem reza"(Journal,1848,IX).

Diadorim morto, não poderiam faltar as palavras deste módulo: "Soluço que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse"(GSV,45I).

Glorinha (Buriti,NS,I53 e I58), "alta como uma oração ou poesia; e pura", declara nas suas revelações:
"Eu gosto de rezar é para chamar a alegria".

I6.39 uma que diga todas as fôrças do meu ser,

A alegria proibida é um suplício: "ainda não ser"(I4.36).

As forças do ser, em plenitude, são, como diria Rimbaud, "uma vida a ser levada por todos..." Na sua "Estação no Inferno" (Mauvais Sang, op.cit.,p.I7), o jovem poeta define, ao lado de uma inocência que faria chorar, a prece (la prière). Esta seria uma etérea calma celeste outorgada por Deus, mas com uma santa força antiga, como a dos anacoretas ou dos artistas:

> Si Dieu m'accordait le calme céleste, aérien, la prière, -comme les anciens saints-. Les Saints des forts! les anachorètes, des artistes, comme il n'en faut plus!

I6.40 desde sempre, desde menino,

Desde a eternidade, a divindade é um signo que se manifesta por uma espécie de Voz. Durante o seu julgamento, Sócrates confessa "ter começado a senti-la desde menino"(Apologia, op. cit.,p.26).

O depoimento evangélico de Mateus é perspectiva complementar: (Mt.,XVIII,3-5)

> Em verdade, vos declaro, se não vos transformardes e vos tornardes como criançinhas, não entrareis no reino dos céus.(...) E o que receber em meu nome a um menino como este, é a mim que recebe.

Na obra roseana a figura do Menino é preponderantemente divina (cf. 7.6). No caso do Grande Sertão: Veredas, o altíssimo amor de Riobaldo é qualificado constantemente face à criança: "Diadorim, o Reinaldo, me lembrei dele como menino"(GSV,3I0). "A Hora e a Vez" do famoso personagem de Sagarana dão-se depois de pelejar "no fundo do abismo de Deus". É quando Augusto Matraga fica tôso,imobilizado,"chorando como uma criança", invocando à mãe que vagamente conheceu, e relembrando as preces da infância aprendidas com os gemidos da avó querida.

I6.4I em saudação e apêlo: Evanira!...

Como a Susana Sanjuan de Pedro Páramo, esta Evanira Evangelista de PÁRAMO é também uma figura reveladora. Fantasmagoria pura ou dissipação dos setidos, do incorpóreo. Com efeito, é o imago do "Homem" o que, no dizer do personagem, "desapareceria para sempre de minha existência"(I3.36)..Esse desvanecimento acontece "num tempo de deperecimento e consumpção"(6.2I) que talvez defina a Evanira a partir da forma francesa s'evanouira.

Elemento fundamental do Romantismo é o perpétuo esforço por atingir algo que é evanescente. O pólo antitético destas mulheres aparece numa Estorinha (T,54). Ela era uma má bruxa como aquelas com as quais "a gente tem de existir -por corpo real, continuado -condenado..." Portanto, "Ela era a de não se desvanecer".

Evanira! é uma menina-lembrança que percorre os textos de Rosa. "Sempre à beira do mais belo. Este é o Jardim de Evanira".Neste estranho Jardim Fechado (AP,227), há um fantasmago que diz: "Já aí se evanescia, aéreo como o roxo das glicínias, o mindinho Mirilygua".

Através desta Menina de Meninas, arquétipo da redenção, o escritor mineiro fundirá a equação da Memória e da Escrita. Ela, dentre inúmeras possibilidades, é o Livro que tem de ser reencontrado sempre, musa divina: (A Caça à Lua, AP, I5I-2):
"A menina está perdida, no tempo. Para mim. Por longínqua.(...) A menina tem que ser reencontrada para que eu me salve.(...) As pessoas e coisas têm que ser relembradas sempre; sob pena de MAIS um pouco de morte.(...) A menina -théia Musa! (...) EVANIRAS".

* * *

I6.42 E era um dia a mais, outro dia,

Palavras do Eclesiastes; muitas palavras, muita vaidade:
(Eccles., I,4-5) Uma geração passa, outra vem; mas a terra sempre subsiste. O sol se levanta, o sol se põe; apressa-se a voltar a seu lugar; em seguida se levanta de novo.

I6.43 vago e vago, como os dias são necessários.

Os dias que se passam em PÁRAMO são os de imperfeição e vagueza duplicada, à maneira riobaldiana:
(GSV,3I4) "Agora ele conservava os olhos sem olhar, num vagar vago";(GSV,368)"Ou será que já estavam se aplicando no vagovagar?";(GSV,378)"A vida é um vago variado".

Vaidade da sabedoria:
(Eccles., I,I3-4) Apliquei meu espírito a um estudo atencioso e à sábia observação de tudo que se passa debaixo dos céus: Deus impôs aos homens esta ocupação ingrata. Vi tudo o que se faz debaixo do sol, e eis: tudo é vaidade, e vento que passa.

I6.44 Vinha-me -e eu tinha de ser seu escravo.

Palavras desesperadas leva-as o vento:
(Jó,VII,I-3) A vida do homem sobre a terra é uma luta, seus dias são como os dias de um mercenário. Como um escravo suspirando na sombra, e o assalariado que espera seu soldo, assim também eu tive por quinhão meses de sofrimento, e noites de dor me couberam por partilha.

I6.45 Qual o número desta manhã,

Sob os efeitos do estado-de-Job, pode-se dizer:
(Jó,XXXVI,26) Deus é grande demais para que o possamos conhecer; o número de seus anos é incalculável.
(Jó,XXXVIII,I2) Algum dia na vida destes ordens à manhã?

O Eclesiastes define o ser bom como "dom de Deus":
(Eccles.,V,I9) Ele não pensa no número dos dias da sua vida, quando Deus derrama em seu coração a alegria.

Há um caso de "cronofobia" registrado nos textos roseanos:
"O homem tinha horror ao tempo, temia de fixar-se nele, quando não de todo necessário. Estava e não se sentia velho, bastante velho. Que dia era aquele?"(Retábulo...,EE,209).

I6.46 na seqüência milenar?

Esse tempo indefinido entre a primeira e segunda ressurreição seria, simbolicamente, o milênio. Na segunda epístola do pescador que edificaria a Igreja pode-se ler:

(IIPedro,III,8) Mas há uma coisa, caríssimos, de que não deveis esquecer: um dia diante do Senhor é como mil anos e mil anos como um dia.

I6.47 Em saindo,

Guimarães Rosa emprega,aqui,uma forma gerundial arcaica que persistiu no francês. Juan Rulfo, por exemplo, a emprega em Pedro Páramo (op.cit.,p.I24), pois é de uso comum no interior mexicano:"-No se mortifique. Se lo diré en llegando..."

Para o autor brasileiro interessa frisar o verbo temático, já comentado (cf.4.25 e 6.36): sair da penitência purgatorial e/ou do pecado infernal, tendo-se em vista a celeste redenção. Enfim, "estar de saída", aqui, é sinônimo de começar a concluir o rito de iniciação.

I6.48 enganou-me tonto devaneio:

Razões para duvidar. Para o Cartesium, é preciso distinguir,e com clareza, a vigília do sonho, uma vez que o filósofo francês está convencido de "ter sido enganado em semelhantes ilusões"... Na última Meditação, as conclusões levam Descartes a rejeitar todas as suas dúvidas passadas,por serem hiperbólicas e ridículas,particularmente a respeito do sonho com sua notável diferença da vigília (6ª Med.,op.cit.,p.I44):
"e é que a nossa memória jamais poderá enlaçar e juntar os nossos devaneios (réveries), uns aos outros, nem com a própria seqüência da vida, como ela sói juntar as coisas que acontecem-nos quando acordados".

I6.49 o que eu pudesse andar assim adiante, sempre, sem rumo nem término, e nunca mais precisasse de voltar àquela casa,

De fato, se alguém aparecesse ao filósofo racionalista e logo desaparecesse,na sua frente, "sem saber de onde veio ou onde ele iria"(ni d'où il viendroit ni où il iroit),Descartes acredita estar frente a um espectro fantasmagórico, como os que o sonho produz, mas nunca na frente de um homem verdadeiro. É nesta 6ª Meditação (op.cit.,p.I44), afinal, que o filósofo debate a existência das coisas materiais,sem tirar o argumento necessário e conclusivo para afirmar a existência de qualquer corpo.

Talvez,convertido em fantasma, o protagonista "nunca mais precisasse de voltar àquela casa". A alma pode encaminhar-se a uma maior alegria, só se ela conseguir desvencilhar-se definitivamente do corpo, quer dizer, da "casa"(cf.9.33):
"A Casa -(uma casa envelhece tão depressa)..."(Cara-de-Bronze, UP,96).

I6.50 àquele quarto, a esta tristeza e meu frio, ah, nunca mais voltar a nenhuma parte.

"Aquela casa estava há milhões de anos desabitada"(7.40); "Caminho para o lugar a que tenho de chamar, tristemente, de 'minha casa'."(9.32-3)... Aquele lugarzinho mortal, de estendida tristeza.Acossado pelo "frio de cadáver", o personagem estaria à procura de calor: "Eu saíra de casa"(I3.40).

16.5I Trazia um livro,

Aquele livro particular,"Um livro,um só"(9.15), neste momento do texto parece extravazar os limites da palavra profética; assim,vem colocar-se como sistemática construção "urizênica" que justifica os caminhos de Deus para os homens. Para o poeta William Blake, The Book of Urizen (1794), toda a Sabedoria e o prazer da vida giravam, como o mar, em torno ao corpo deste livro,"um mundo amplo de sólida obstrução"(A wide world of solid obstruction). Este livro, embora pareça paradoxal, é um vazio petrificado que encerra,na sua unidimensionalidade,codificações da realidade viva que o envolve e que o poeta denomina "as obscuras metamorfoses"(the dark changes).

No momento do êxtase/estase, Blake divide o texto de Urizen (reason + horizon), no seu horizonte racional, em duas partes; com isso separa, simultaneamente, o corpo do intelecto e da alma:

(Cap.III,8,3-4) The obscure separation alone
For Eternity stood wide apart,

Longe afastou-se a Eternidade dessa solitária e arcana separação.Urizen,grande solitário do Abismo, se vale daquele desmembramento para formar um sistema de oposições: legal/ilegal, bom contra ruim, corpo (livro) versus espírito (vida):

(Cap.I,I,5-7) This soul shudd'ring vacuum? Some said
"It is Urizen". But unknown, abstracted,
Brooding secret, the dark power hid.

E esse vácuo tremor da alma? É Urizen, disse alguém; o livro que rumina o seu segredo, o obscuro poder que ocultou-se. Do outro lado está o corpo, isto é, a Morte. Para os Eternos, Urizen, o livro, não passa de um simples torrão de barro:

(Cap.IV,II,I-2) The Eternals said: "What is this?Death.
Urizen is a clod of clay."

16.52 era o Livro de poemas,

Um livro; "Suponho seja de poesias. Será o Livro"(9.17-8).

A divina cantilena é definida por Dante como "il sacro poema". No Paraíso, conduzido já por si mesmo, Dante percebe ter atingido a Revelação e faz um pedido à "suma luz", que tanto se eleva por cima dos conceitos mortais. O poeta encomenda, pois, que uma cadeia de palavras, de tinta negra, marchando em formação através do espaço branco da página vazia, enfim, que sua linguagem escrita seja tão potente como para deixar uma só faísca da glória à futura humanidade,

(Par.,XXXIII,74) e per sonare un poco in questi versi.

Feito evangelistas e profetas,Dante não teve (como Blake posteriormente) muita escolha,para deixar de lutar em corpo e alma, na tentativa de objetivar a Revelação. Um intento tantálico e poético para expressar o inefável; no fin das contas, Alighieri sabia que a Bíblia, ou seja, o Livro, nada mais é do que uma fonte inesgotável de Poesia Reunida, útil e instrutiva como uma crestomatia estruturada em versículos.

16.53 **ainda não aberto,** e que ainda não ia ler,

"Não posso ainda lê-lo"(9.19). Eis o grande suplício:o ainda do não-ser (cf.14-36-7). A situação do personagem alegoriza o segundo ato do drama apocalíptico. Deus, sentado no Trono com um livro importante, na forma de rolo, e selado.

17

I7.I tomara-o comigo apenas para que outros não o achassem, ninguém o percorresse, antes de mim, na minha ausência.

O Redentor e o Livro Selado:

(Apoc.,V,I-3) Eu vi também, na mão direita do que estava assentado no trono, um livro escrito por dentro e por fora, selado com sete selos. Vi então um anjo poderoso que clamava em voz alta: "Quem é digno de abrir o livro e desatar os seus selos?" Mas ninguém, nem no céu, nem na terra, podia abrir o livro ou olhar para ele.

I7.2 Sobretudo que "alguém" não viesse a avistá-lo sequer,

O Livro estava pronto. O interesse da Revelação era de encontrar alguém capaz e disposto a abri-lo para executar o ali prescrito. "Alguém" é um termo fundamental no Apocalipse. Tem o caráter dual e mesmo antagônico que fascina Rosa; ora é o soberano que simboliza a essência indivisível da divindade:

(Apoc.,XX,II) Vi então um grande trono branco,e alguém que nele se assentava (...);

ora identifica a bestialidade do Dragão da maldade e àqueles que o veneram como Anticristo. No epílogo apocalíptico,o livro da vida não permite retoques. São João adverte, no final do texto, a esse segundo "alguém":

(Apoc.,XXII,I8-9) Eu declaro a todos aqueles que ouvirem as profecias deste livro: se alguém lhes ajuntar alguma coisa, Deus ajuntará sobre ele as pragas descritas neste livro; e se alguém dele tirar qualquer coisa, Deus lhe tirará sua parte da árvore da vida e da Cidade Santa, descritas neste livro.

I7.3 o em quem não devo pensar, jamais.

"o O não me pilhava (...) Ele Outro (...) O Demo!"(GSV,387)

A invenção roseana concebe artigos não só como substantivos, mas como epítetos. Este, acui, é o elemento complementar para a existência de Deus. Riobaldo o plurinomina (GSV,3I6):
"O aquilo: o Pai do Mal, o Tendeiro, o Manfarro. Quem que não existe, o Solto-Eu, o Ele..."

Noutro texto roseano, a idéia deste módulo se completa. Nele, o O é, simplesmente, o Fantasma dos Vivos (AP,I92):

"Surge, porém, que, sem ceitil de desanimá-lo, comecei a sentir a urgente e defensiva precisão de não pensar nele. Quando digo pensar, digo o pensamento por imagem, visualização, essa espécie nossa de cinematográfica lembrança, já perceberam".

I7.4 Animou-me a idéia,

Desanimá-lo: "o O", o "Homem"; Animou-me: "a idéia de Deus".

Descartes lembra quando ainda estava "aderido" com força aos objetos sensíveis, lembrança esta de inverdades que é preciso esquecer. No Cartesium, a terceira prova demonstrativa da existência de Deus nasce, precisamente, desta idéia; a idéia de um ser sumamente perfeito, a qual, segundo o filósofo, radica no fato de "eu achar em mim a sua idéia"(5ª Med.,op.cit.,p.120).

A alma, segundo opinião unânime dos antigos,dá ao ser vivente, quando anima, movimento e sensação. Em Platão, o Bem só adquire sentido nesse sistema no qual ele é o topo e a idéia suprema. Mas é ainda uma idéia: a mais bela!

I7.5 fugaz, de que esquecer-me desse alguém já me estava sendo, aos poucos, possível:

Mesmo no limiar da perfeição, não há exaltação do eu. Por mais acabada que pareça nossa semelhança com Deus, até se (con)fundir numa identidade, "o homem confessa que não é Deus, que o que há de divino nele não é ele próprio, mas um demônio outro, que não ele", escreve Victor Goldschmidt (A Religião de Platão,op.cit.,p.103) desenvolvendo a idéia platônica do "assimilar-se a Deus"(Teet.,176 b).

Tal esquecimento d'O Impensável (cf.I7.3) do "horrível,dêle" (I5.I7) foi redimensionado por Rosa alhures (Buriti,NS,174-5): "É horrível! Sou um monstro, sou imunda..." O pensamento alheável chamara-a, confessa Lalinha a Maria da Glória: "Não podia ter pensado aquilo, ninguém deveria poder jamais pensar aquilo -nem não sendo sua, a coisa daquele pensamento, matéria de nuvens".

I7.6 com isso começo a criar entre nós dois

Sendo incompatível com a inveja, o amor que jorra de Deus tem criado o universo. Por causa dele, Dante vê aparecer (fu viso, em latim) aquela "substância" pela qual são chamados anjos e almas, uma vez que existem independendo da matéria. Sustanza sobre a qual uma "dupla luz" (de inteligência natural e graça iluminadora) "desdobra-se em duas":

(Par.,VII,5-6) fu viso a me cantare essa sustanza,
sopra la qual doppio lume s'addua.

O padre de Maria da Glória perturba Lala (Buriti,NS,243): "Difícil pensar que aquele homem já a perturbara, que algum dia pudesse ter querido dele o óleo de um sorriso, um ressalto de luz. E ele,mesmo, era um obstáculo, o ar entre os dois. Ele, como o Buriti-Grande -perfeito feito".

I7.7 a eterna distância,

Dante, dentre os efeitos dessa redobrada luz de inteligência e graça, la doppia danza de velozes fagulhas, sente-se ofuscado:

(Par.,VII,9) mi si velar di subita distanza.

O velamento, a ocultação presa no Primeiro Circuito paradisíaco, apresenta-se no Empíreo que envolve o universo esférico da maté

ria. Os espíritos mais próximos de Deus (serafins, apóstolos, evangelistas), todos eles embelezados, passam uma "vida doce" para sentir o pneuma (spiro) eterno desse amor:
(Par.,IV,34-6)
ma tutti fanno bello il primo giro,
e differentemente han dolce vita
per sentir più e men l'etterno spiro.

As imagens da poesia inesquecível têm que ser relembradas sempre, diria Rosa. Sob pena de serem esquecidas,ele as reescreve: "Maria Behu era uma estranha, sua doçura vinha de imensa distância. (...) Glória vivia demasiadamente"(Buriti, NS,222).

I7.8 a que aspiro.

Eis a distância existente entre os bens terrestres e divinos. O assunto é frisado pelos desejos (desiri) de Beatrice em levar Dante até aquele Bem Supremo, "ao qual se aspire":
(Purg.,XXXI,22-4)
Ond'ella a me: "Per entro i mie' desiri,
che te menavano ad amar lo bene
di là dal qual non è a che s'aspiri.

Ao falar de l'etterno spiro, Dante coloca que -secondo la sentenza di Platone (Par.,IV,24) exposta no "Timeu"- essa doutrina é contrária à fé cristã. No mito, descrito no diálogo do Timeu (40 d), Eros nasceu da união de riqueza (Póros) e da necessidade material (Pénia). Então Plotino substitui essa alegoria física do mito por uma outra, metafísica e moral. É assim pois que interpreta a "aspiração" da alma (Enn.,III,5,9;pp.86-7):
"Eros sempre tem sido o que é; uma vez que se apresenta como o resultado da aspiração da alma ao melhor e ao bem, Eros existe sempre e desde o momento em que a alma existe.(...) Eros é, pois, um ser material, um demônio nascido da alma; em tanto que a alma precisa do Bem e aspira a ele".

Quinze séculos depois, o racionalismo cartesiano usará termos similares para considerar"uma substância que pensa":
"Isto é, quando reflito sobre mim mesmo, não só reconheço que sou uma coisa imperfeita, incompleta e dependente de outrem, que tende e aspira sem cessar a algo de melhor e maior (et qui aspire sans cesse à quelque chose de meilleur et de plus grande) do que eu sou, mas sei, além do mais, que aquele, de quem eu dependo, possui todas essas grandes coisas às quais eu aspiro em si mesmo (possède en soi toutes ces grandes choses auxquelles j'aspire) e cujas idéias encontro em mim". (3ª Med.,op.cit.,p.107).

Eis a idéia que anima PÁRAMO (cf.I7.4). O seu protagonista,vai se fixando mais e mais naquela "idéia" redentora da segunda instância: "E, porcerto, aspira para nós ambos, a uma outra morte"(9.10).

I7.9 Porém, nesse dia, muito mais custoso era o meu trabalho de respirar,

O corpo cede: "o ar me faltava"(5.33); a alma entristece "neste não respirar"(14.38)...

No caminho do Paraíso há "uma só alma que vive, sente e gira sobre si mesma". Ela se encontra em plenitude sob a parte divina dos poderes humanos.Eis a virada alegre (lieto) sobre o natural e grande labor respiratório cósmico, descrito por Dante através do Motor Primo:

(Purg.,XXV,70-2) lo motor primo a lui si volge lieto
sovra tant' arte di natura, e spira
spirito novo, di vertù repleto.

Plena de virtude, a obra respiratória do Móbile Primeiro aspira a um novo Espírito.

I7.I0 pesava-me a sufocação,

O sufoco purgatorial: "Faltava-me o simples ar. Um pêso imenso oprimia-me o peito"(5.30). No começo da ascensão ao Monte, de frente ao poente, Dante sente-se atingido na testa, de repente, por um esplendoroso peso de fulgor angelical; arrependimento e remorso são esse pesar (gravar) de coisas ignoradas que se convertem em estupor sufocante:
(Purg.,XV,I0-2) quand' io senti' a me gravar la fronte
a lo splendore assai più che di prima,
e stupor m'eran le cose non conte.

A idéia dantiana deste módulo intertextual continua linhas abaixo, "sob um pouco de sol"(I7.I6).

I7.II e para minorá-la eu teria de caminhar mais depressa, e levar mais longe o forçoso passeio.

O menor é o antagonista da "maior alegria"... O passeio é uma marcha forçada ou Jornada purgatorial: "E, mais, eu deveria obrigar-me, cada manhã, a caminhar de pé, pelo menos uma hora, êsse era o exercício de que eu carecia, o preço para poder respirar um pouco melhor"(6.3I-3).

I7.I2 Vazio de qualquer pensamento,

A Mente Vazia (Tao,XXI). O Zen se "entrega ao não-pensar"(cf.I3.22/25),com as pernas cruzadas (loto) e em imóvil concentração, tendo em mente não-haver-mente,purificando-se para a suprema realização da essência da realidade. O "repouso total" (channading) é alcançado pelo ser quando a mente está "purgada" de todo e qualquer pensamento. O Zen budismo não vê na vida um "problema para ser resolvido", mas um veículo para se atingir o satori, ou seja, a iluminação oriunda da transformação de todas as relações e antagonismos num vazio total. Trata-se daquele estado interior no qual o pensamento já não pensa, uma vez que se acha unido a si mesmo.

JGR insinuou já esta fórmula ultra-sucinta; quer como "entrega ao não-pensar" (I3.22) taoísta, quer como local onde, pelo esvaziamento do templo, está a verdade: "Aquilo eu pinto em vazio"(9.45). Idéias todas afins deste tema que faz parte das "Ficções de Interlúdio" de Álvaro de Campos. No poema pessoano Insônia (27.III.I929), o mestre lisboeta diz:

Não durmo nem espero dormir.
Nem na morte espero dormir.
Espera-me uma insônia da largura dos astros,
E um bocejo inútil do comprimento do mundo,
(...) Não durmo, jazo, cadáver acordado, sentindo,
E meu sentimento é um pensamento vazio.(...)

O conceito acompanha Rosa, ao longo da sua obra, de diversas maneiras:
"o homem nunca tem a mente vazia"(Sota e Barla,T,I69);
"(Deus -repito, repito, repito! Não pense em nada.)"(Cartas na Mesa, AP,I98).

I7.I3 pois assim me recusava à percepção do que se refrata em mim,

"É que a minha percepção não é uma visão (C'est que ma perception n'est point une vision), nem um tato, nem uma imaginação, mas uma inspecção do espírito"(2ª Med.,op.cit.,p.87). É com ela que Descartes procede a refletir sobre si próprio (lorsque je fais réflexion sur moi-même) e percebe que "essa idéia nasceu e se produziu comigo, quando fui criado,da mesma que acontece à idéia de mim mesmo"(3ª Med.,op.cit.,p.I06). No raciocínio do filósofo, se, ao ter sido criado por Deus, Ele lhe imprimiu a sua marca de artífice, a qual se refrata nele seja pela imagem seja pela semelhança, então, o protagonista roseano, imbuído deste método de pensamento, estar-se-ia recusando a essa similaridade. Como coisa imperfeita e incompleta que ele é, em absoluta identificação com o filósofo, ele não passa de "uma aspiração"(cf.I7.8).

I7.I4 cerrava-me um tanto à consciência

Trabalho de consciência grafêmica. Através dele, JGR reprocessa, no cerrava-me, as imagens claustrais do descerrará na Porta do Purgatório, além do céu coberto durante tal penitência. Enfim, do peso terrível que se arca nestes estados tão desertos. Sob essa densa e grave fumaça purgatorial, Dante vê-se, introspectivamente, abafado por peseda dúvida (IJoão,V,I9), provocada por um mundo tapado e ermo de virtude:

(Purg.,XVI,58-60) Lo mondo è ben così tutto diserto
d'ogne virtute, come tu mi sone,
e di malizia gravido e coverto.

O universo se fecha; contudo, o iniciado aspira,"conscientemente"(2.2), à abertura reveladora...

I7.I5 de viver e não viver; que é a dos mortos.

"Muerto a la vida y a la muerte, vivo...", dir-se-ia no misticismo espanhol. Afinal, como já escreveu Rosa, "os outros mortos não perdoam ao morto que recomeça a voltar à vida"(I3.39).

Durante sua Jornada no Monte, Alighieri enumera exemplos alternados de punição, os quais interpola a referentes bíblicos e mitológicos. Num verdadeiro "painel-mestre de estilo que faria voltar às sombras", o poeta põe em dúvida sua realidade presente. Nela, segundo parece,

(Purg.,XII,67) Morti li morti e i vivi parean vivi.

A terzina faz relembrar o dito de Eurípides: "Quem sabe a vida é uma morte, e a morte uma vida?"(cf.I.I).

I7.I6 Havia o frio matinal, sob um pouco de sol.

Neste módulo, Rosa retoma o "fio intertextual" e não narrativo do stupor dantiano (cf.I7.I0). Dante e Virgílio encontram-se no vespero, ou seja, na última das divisões canônicas do dia abrangendo da madrugada (3hs) até o amanhecer(6hs).Contra o esplendor radiante de l'angel benedetto, Dante leva sua mão às sobrancelhas fazendo-se "um pouco de sol"('l solecchio,solzinho), ao velho jeito de reduzir a sobejidão (soverchio) de luz esmerilhante que sufoca o poeta:

(Purg.,XV,I3-5) ond' io levai le mani inver' la cima
de le mie ciglia, e fecimi 'l solecchio,
che del soverchio visibile lima.

I7.I7 Havia vultos.

Vultus, rosto, face, aparência, aspecto; "São fantasmas, soturnos transeuntes, vultos..."(I0.2I) enxergados através dos textos roseanos. Num dado momento, intimamente relacionados àquele solzinho revelador. Riobaldo é esclarecedor (GSV,44): "Basta o vulto ligeiro de tudo. Como Deus foi servido, de lá, do estralal do sol".

I7.I8 Indo andando meu caminho,

Pleonasmo abeberado por Rosa em arcaica fonte, talvez castelhana e defrontando-nos "com o vulto daquele duro hidalgo"(I2.4): "Yendo, pues, caminando nuestro flamante aventurero, iba hablando consigo mesmo y diciendo:"(DQ,I,2; Riquer p.4I).

No âmbito da vasta tradição mineira, um dos Inconfidentes, Tomás Antônio Gonzaga (Cartas Chilenas, XII,I49) usou formas como "Indo já no caminho, o seu Matúsio"...

Num dos seus baldados prefácios (Sobre a Escova...,T,I52),Rosa repete a fórmula: "Indo andando dei contra acelerado homem"; Riobaldo especifica o movimento musical da sua lembrança assim: "Andantemente"(GSV,402). Na Toscânia do século XIII, Dante Alighieri já se preocupava pelo efeito poético que essas formas,adotadas e adaptadas de outras línguas, quase sempre, por estranhamento, carregam:

(Purg.,V,45) "Però pur va, e in andando ascolta."

I7.I9 eu mais e mais ansiava, na asmância, a contados tresfôlegos.

Asmância seria um caso medular de "grama sêmico", de frase mecanicamente recortada na linguagem oral; porém, sua latência perturba. Neste universo espectral provocado pelo soroche, JGR vislumbra uma adivinhação ou predições,convertendo-se em fantasmas do asma;isto é,mera "asmância" (asthma + manteía). Lembre-se, aqui, a existência de um oráculo para a lógica de um louco: "Fantasmagourava"(II.39).

Notável fantasmagoria é o Fausto de Goethe, um estranho ser nascido para ser salvo pela Fé, mas uma Fé conflitiva,produto da luta entre a Força (Eterno Masculino) e seu oposto, o Amor (Das Ewig Weibliche), pois onde o homem puser a Inteligência, não haverá amor, mas só tortura. O fáustico cartão de visita diz:

> "Magister Georgius Sabellicus,Faustus junior fous necromanticum, astrologus, magicus secundus, chiromanticus, aeronmanticus, pyromanticus, in hydra artes secundus".

O Mestre vaticina pelos mortos, na mão, no fogo, na água, mas também no pneuma, no ar... Para frisar a atmosfera etérea da situação, Rosa cria o substantivo para a adivinhação do seu personagem, aeromante, por meio da observação do próprio fôlego ofegante, dos esgotantes haustos.

I7.20 E deu um momento em que pensei que não pudesse agüentar mais,

Eis o trágico consolo da "incerta esperança". Trata-se da angustiosa capacidade para o sofrimento, aquele esforço tão inútil quão cristão do homem humano que almeja se universalizar. Esse "verdadeiro amor" cósmico é "dor"; dor convertida em "fome espacial"(8.2) e sede de eternidade e de infinitude. Fome de ar que é consciência do inconsciente: dor espiritual

(cf.I7.I4). Angústia de não se perceber a alma até o sinal da sua dor ser sentido (cf.I7.3I).

I7.2I estreitava-me em madeira e metal a dispnéia, chegava à asfixia,

"Estreitos umbrais"... hostis antiquus... Totalidade de desgraça traduzida nos termos monótonos da "dispnéia e a insônia" (6.23). A crise se repete; marca como um relógio o golpe-de-Job: "Nessa manhã, acordei -asfixiava-me"(5.29).

Há um poema roseano, sob o pseudônimo de Meuriss Aragão (Novas Coisas de Poesia, AP,70), chamado "A Espantada Estória". Nele, JGR, através daquele relógio, auxilia-nos a compreender a continuidade, meramente poética, existente entre o passado "um momento" e o próximo "um fim":

(...) Fim não fim:
repete antecipadamente
meu único momento?

... nele
eternizo
agonizo
metalicamente
mecanicamente
sobressaltada
mente
ciente.

I7.22 tudo era a necessidade de um fim e o medo e a mágoa,

Os temas da vontade, da imposição, do esforço voluntário, são reiterados por Rosa via "necessidade"(anánkee). Um conceito platônico fundamental para a formação do cosmos (Tim.,47e-48a). A necessidade, a quase-causa, é imprescindível de se considerar, no clima geral de PÁRAMO, pela sua relação íntima com a causa divina, o théion.(Cf.6.I9/ I3.23).

A angustiada melancolia tem um escopo:"um fim de redempção"... (7.33).

I7.23 eu ia findar ali, no afastamento de todo amor,

Apenas neste módulo, Rosa recapitula a matéria platônica essencial do texto:"Eu estava sòzinho, a morte me atraíra até aqui -sem amor, sem amigos, sem o poder de um pensamento de fé que me amparasse"(5.3I-2). "Eu não poderia entregar-me a nenhuma presença de amor"(I5.I9)... "Ah, não ter um sentir de amor, que vá conosco, na hora da passagem"(I0-I).

I7.24 eu era um resto

"Restos, apenas, do que fôra uma criatura humana"(II.29)... "O resto maior é com Deus"(GSV,75), retrucaria Riobaldo.

I7.25 de coisa palpitante e errada,

A natureza contingente do coração dos homens é enganosa e imperfeita; "embora haja a suprema bondade de Deus, a natureza humana, uma vez que se compõe de corpo e espírito, não pode, por menos,deixar de ser errada e falsa"(6ª Med.,op.cit.,p.I43)

(Jó,XXXVII,I-2) Por isso se espantou meu coração
e pulou fora do seu lugar.
Escutai, escutai o brado de sua voz,
o estrondo que sai de sua boca!

I7.26 um alento de vontade de vida

Descartes indaga a perfeição e trata de descobrir os fins impenetráveis de Deus (4ª Med.,op.cit.,p.II2). Os seus erros são produto de imperfeição; eles dependem de duas causas: a faculdade de conhecer e a de eleger. Nesta última encontra-se o livre arbítrio, o entendimento, enfim, a vontade.

(Eccles.,III,I9) Porque quanto à condição, a do homem e a do bruto é a mesma para todos: como morre este, assim morre aquele; e não há senão um hálito de vida para todos.

I7.27 encerrado

O protagonista disse: "cerrava-me à consciência"(I7.I4). Isto é:
(Jó,XXXVI,I3) Os corações ímpios são entregues à cólera, não clamam a Deus, quando ele os aprisiona.

Nas "Terceiras Estórias", este tema é freqüente:
Além do "muito prisioneiro" Quadrinho de Estória (T,I22-5),já referido, há os casos de Ripuária (T,I36),onde "o rio era que indicava o erro da gente"(...)"Dobrava de melancolia"(...)e o personagem, Licliandro, "ele desencerrava-se" perante o amor platônico de Álvara; e, também,o de João Porém,o Criador de Perus (T,75) Ele tem "saudade sem saber por quê;"Amara-a por fé" e,sugerindo a Alegoria da Caverna (luz lembrada), vive na mais total "desfechada distância", "aquela como o tivessem cerrado noutro ar, espaço, ponto".

I7.28 num animal pendurado da atmosfera

(Par.,XIX,85) Oh terreni animali! oh menti grosse!

Beatrice sacia a maior das vontades (la maggior voglia), uma vez que, na terra, os frutos do desejo da alma (et poma desiderii animae) retirar-se-ão... A correlação anima/animal deve-se às versões bíblicas que traduziram a frase latina como sendo:
(Apoc.,XVIII,I4) Eis que o bom tempo de tuas paixões animalescas se escoou.

Noutro poema do heterônimo roseano, Meuriss Aragão, condensa-se a frase dos últimos módulos e dos próximos (cf.I7.24-3I). O título é "Saudade Sempre"(AP,69):

Alma é dor escondida.
O coração existe
animal a um canto
- o triste. (...)

I7.29 obrigado a absorver e expelir o ar,

Similar a esta "versão aflita" de Rosa, Susana Sanjuán, a saudosa fantasmagoria infantil de Pedro Páramo (op.cit.,p.I28) absorve um tempo detido no ar da vida:
"De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida".

Sob o leitwort "obrigado" volta o tema da imposição: "Eu deveria obrigar-me"(6.3I), disse o protagonista, cada manhã, ao exercício de um passeio para respirar melhor.

I7.30 a cada instante, e efêmeramente,

O peso com que JGR sempre destacou os advérbios se faz sentir neste caso: "Tengo horror a lo efímero...", confessa o Autor a

Emir Rodríguez Monegal (Guimarães Rosa en su Frontera, entrevista publicada em TEMAS/revista, Montevideo, abril/1965;p.5). O protagonista teme o apocalíptico castigo que desaba sobre a efêmera Babilônia:
(Apoc.,XVIII,19) Bastou um momento para ser arrasada!

17.31 o ar que era dôr.

A aeromancia possibilita ao personagem saber que, "para o maior sofrer de todos"(9.31), a seguir haverá a maior alegria: "Deus é bom! Dores..."(Buriti,NS,239)

Uma sonoridade aliterante, no módulo, destaca sujeito e predicado de uma relação determinante na obra roseana:a alegria divina e a dor corporal. O vínculo se objetiva de maneira ampla em personagens como Riobaldo (o humano sôoma) e Diadorim (o cósmico pneûma). Vejam-se estas frases soltas (GSV,220/453 e 22): "Aquele lugar, o ar. Primeiro fiquei sabendo que gostava de Diadorim -de amor mésmo amor"(...) "dor que me nublou" (...) "Amor vem de amor. Diadorim é minha neblina..."

E, retomando o tema da melancolia, Riobaldo frisa ainda(GSV,24): "Já tenteou sofrido o ar que é saudade? Diz-se que tem saudade de idéia e saudade de coração"... Estes termos foram repetidos com criativo destaque no mencionadíssimo Evanira! (AP,34); lembre-se "aquela alegria que,uma vez perdida,é dor", isto é,AZUL QUE HABITOU MEUS OLHOS, angélia, eva, "That joy, once lost, is pain", o roissinol de Bernardim)".

Na poesia espanhola há o "Clamor" de um Deus desejado e desejante, lembrança pura que se insinua neste fragmento poético de Jorge Guillén (La Sangre al Río):

El lúgubre recuerdo
Se resiste a salir
De su ya perezosa
-Tan doliente el meollo- somnolencia.
Tal dolor, sin embargo, busca el aire.

Essa dor, porém, procura o ar...

17.32 O pior, o pior, era que o pior nunca chegava.

Com suas idas e vindas, o protagonista "só poderia piorar"(cf. 14.14). Pactário que foi, Riobaldo deixou claro que o pior era sinônimo do trato (GSV,62 e 365):
"A tristeza e a espera má tomavam conta da gente. -'O mais é o pior: é que tem inimigo próximo tocaiando...',Alaripe me disse."(...)"Se pois o Cujo nem não me apareceu, quando esperei, chamei por ele? Vendi minha alma algum? Vendi minha alma a quem não existe? Não será o pior?..."

A Numerologia fornece o dado que faltava, para esta montagem roseana que se obstina em repetir A Cifra. Quando o número 6 aparecia só, os orientais viam nisso prenúncio de desgraça, ruindade e ruína; repetido três vezes, significaria um poder maligno (qui habet intelectum; computet numerum bestiae): o 0, o que não poderia haver de pior:
(Apoc.,XIII,18) Eis a sabedoria! Quem tiver inteligência calcule o número da fera, porque é número de um homem e esse número é seiscentos e sessenta e seis.

O ritmo predominantemente poético da sentença teria sido sugerido a Rosa pelas constantes aliterações da Commedia, que tão de perto seguira e anotara no seu exemplar. A forma deste módulo, contudo, lembra o endecassílabo da anedota infernal do influente poeta Pier delle Vigne, o capuano, cuja escola de trocadilhescos conceitos Dante recriou neste canto:
(Inf.,XIII, 25) Cred' io ch' ei credette ch'io credesse.

No contexto familiar da poesia mexicana, destaca uma versão recriativa de toda essa credibilidade convertida em pranto, sob a forma poética de uma "Muerte sin Fin". Gorostiza diz:
Con un llanto más llanto aun que el llanto.

I7.33 Contraíam-me o coração,

"Apertava-me o coração"(A Terceira Margem do Rio,PE,36)

Contritio cordis... Está-se no momento crucial do "arrependimento do coração", o qual será seguido pela Confessio oris (a confissão oral) e, finalmente, pela Satisfactio operis (a obra satisfatória). É depois do cumprimento delas que dá-se o perdão do pecado, aquela desesperada dor que o coração contrai:
(Inf.,XXXIII,5) disperato dolor che'l cor mi preme.

I7.34 num ponto negro.

Eis aqui a oposição àquele outro ponto que "era um mínimo glóbulo de vida"(cf↓I3.8-I3). Quando Sartre questiona o que é a Literatura, pensa na crise poética da nossa época que converte as palavras nas coisas mesmas (mot-chose), ou melhor. "no coração negro das coisas"("Situations II",op.cit.,p.53).

Riobaldo condensou esse problema concreto do fazer (GSV,30): "Coração da gente -o escuro, escuros".

I7.35 Nenhum sonho!

O "Apenas sonho"(I5.6I),de tempo atrás, transubstancia-se.

Rosa explica os termos do enigma noutro texto (Buriti,NS,I6I): "Eram sonhos tão belos... em seu espaço nada acontecia".

I7.36 Sim, para o que servem os sonhos, sei.

Nas narrações relativas a Daniel há este sonho da estátua:
(Dan.,II,4) Senhor (...) Narra teu sonho para que teus servos dêem a interpretação.

I7.37 Alguém se lembraria ainda de mim, neste mundo?

No livro do Eclesiástico diz-se:
(Eclo.,XLIV,9) Outros há, dos quais não se tem lembrança. Pereceram como se nunca tivessem existido.

I7.38 E os que conheci e quis bem, meus amigos?

"Todos os que eram meus, que tinham sido em outro tempo, tão recente, algum tanto meus -parentes, amigos, companheiros, conhecidos- haviam ficado alhures"...(6.4I-2).

I7.39 Alguém iria saber que eu terminava assim, desamparado, misérrimo?

Res est sacra, miser...
(Jó,XXXVI,I5) Mas Deus salvará o pobre pela sua miséria e Êle o instrui pelo sofrimento.

I7.40 Foram minutos que duraram, se sei;

Aquilo durou horas?"(5.38).Rosa questiona sem cessar o tempo cronológico. N'A Estoria de Lélio e Lina (UP,I35),o Buriti é definido como "a palmeira de Deus" e a dimensão do instante revelador é citada amiúde:"Durou um momento. Duraram".

Em Buriti (NS,2I2), o narrador mede nas palavras porções de puro silêncio e pergunta sobre suas possibilidades:
"Quanto tempo durou? Combatendo o silêncio, o monjolo, o monotom de monjolo; e os galos cantaram".

I7.4I muitos, possivelmente, na terrível turpitude.

"Torpitude sacrílega"(Umas Formas,T,I8I)... Execução das Vinganças Oivinas sobre Babilônia. Imagens da Queda dos Reinos:
(Apoc.XVI,I5 e 2I) Feliz aquele que vigia e guarda suas vestes, porque não andará despido e não deixará ver sua vergonha!(et videant turpitudinem eius)
Grandes pedras de gelo que podiam pesar um talento, caíram do céu sobre os homens. Os homens amaldiçoaram a Deus por causa do flagelo da saraiva, pois este foi terrível.

I7.42 Eu, já empurrado, compelido,

A riqueza alusiva de PÁRAMO se ramifica. Os versículos supra remetem às companhias satanicas que rejeitam a Graça e caem. A queda destes "anjos" afeta a matéria bruta, ou seja,o pano (suggetto) de fundo dos elementos físicos que Dante chama de alimenti. Essa maldição,que age contra "os nutrimentos",sobrevém como o Princípio da Queda: o O, aquele (colui) soberbaço que foi visto no inferno comprimido (costretto) por todos os fardos do mundo que o empurram nas profundezas abissais:
(Par.,XXIX,55-7) Principio del cader fu il maladetto
superbir di colui che tu vedesti
da tutti i pesi del mondo costretto.

I7.43 ia ao mais fundo, ao mais negro, ao mais não haver.

Para o protagonista, só o mais profundo sopor é um Bem: "o mais é um desaver"(I0.8). Obscuras forças, "mas, do fundo do abismo"(I6.37), contraiam-no "num ponto negro"(I7.34).

Riobaldo explica (GSV,49):
"Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio nãp precisa de existir para haver".

Os três casos deste módulo exemplificam o emprego roseano da enálage, isto é, advérbios disfarçados de adjetivo ou substantivo, ou locuções adverbiais revestidas de função nominal.

I7.44 De repente.

A divina obsessão riobaldiana pelas palavras-chave, mais uma vez, é reveladora do aspecto protéico da sua natureza verbal; veja-se neste par de casos (GSV,II9 e 427):
"E dar tudo a Deus, que de repente vem, com novas coisas mais altas"(...)"Ele falou. E foi a coisa mais de repente de minha vida".

O intertexto purga a abstração ancorando-se na imagem concreta

que alude com obscura profundeza. Esta tão reiterada fórmula roseana alude ao Paradiso dantiano.Beatrice é ucrônica; ela é aquela que tanto se divisa (scorge) indo do Bem para o Melhor, mas de modo tão repentino,que o seu ato não se estende(sporge) no tempo. Isto é, a Revelação ilumina instantaneamente, feito "um ponto, um átimo, um momento"(cf.I3.8):

(Par.,X,37-9) È Bëatrice quella che sì scorge
di bene in meglio, sì subitamente
che l'atto suo per tempo non si sporge.

pÁRAMO inicia-se sob o solene tom deste aviso: o que vem depois é o Renascido,isto é, poucos-eleitos e acordados-ressurgidos têm noção do fato: "O que lhes vem é de repente"(I.27). E "é de repentemente"(GSV,82) que surge, como O Senhor, o Menino que será conhecido logo como Diadorim (cf.7.6). Essa figura arquetípica infantil é relacionada constantemente por JGR à súbita visão. Em "Primeiras Estórias",o fato acontece tanto pelas vistas nublinadas da multidão (Soroco,PE,I8) que, "De repente, todos gostaram demais de Soroco", como também n'A Menina de Lá(PE,23), que não é mais do que "um de-repente enorme".

A palavra-chave tem um uso inesgotável na obra roseana. Ela é introduzida desde as situações mais verossímeis, como no caso de Lélio (UP,I35):"de repente, sentiu uma ferroada na barriga", até as mais metafísicas lembranças de Lala (Buriti,NS,241). Segundo ela:"'Deus nos dá pessoas e coisas,para aprendermos a alegria...'(...) De repente, então, foi um dia. Todos os dias são de repente".

I7.45 De repente, chorei.

A "terrível turpitude"(I7.41)das "almas nuas" e blasfemas foi aludida por Dante. Sob o modelo apocalíptico, o poeta reconstrói essa torpeza, feiúra, desonra e nudez. No 3º Cerco,o mais interior do 7º Círculo infernal, Dante vê cair em suas areias uma saraivada de fogo. Os efeitos são tão dolorosos, que uma multitudinária grei (gregge) de castigados chorava de forma lastimável:

(Inf.,XIV,I9-20) D'anime nude vidi molte gregge
che piangean tutte assai miseramente.

"Alguém iria saber que eu terminava assim, desamparado, misérrimo?"(I7.39), perguntaria o protagonista. A relação entre a repentina iluminação e o choro apresenta-se naqueles seres roseanos que podem ser redimidos em todos e cada um dos momentos da existência. Exemplifico isto em situações de livros diversos. Primeiro,o caso de Lalinha (Buriti,NS,I63):

"E ela perdeu o acompanhamento do tempo: -'Estou no sertão... No sertão, longe de tudo...'- se compadeceu. Notou,de repente: estava chorando".

Depois, o arrependimento de Jini (A Estória de Lélio...,UP,23I):

"Aí, arre,prostrada, de repente, variava, agarrou um punhado do chão, dando a ele: -"Péga terra, joga em mim!...'-foi o que ela disse. Então chorou choro; mais não podia".

I7.46 Comecei a chorar.

Et ego flebam multum... é a matriz apocalíptica herdada de João. Será mesmo que não existe "ninguém"(I7.I) para abrir o livro?.. Deus conhece quem seria capaz de retirar-lhe os selos que lacravam-no. João Evangelista o ignora e por isso chora muito.Com dramático efeito, a informação é dada sem preâmbulo:

(Apoc.,V,4) Eu chorava muito, porque ninguém fora achado digno de abrir o livro e olhar para ele.

I7.47 Logo sendo, conforme o médico me avisara, e eu mesmo sabia, a isso já estava acostumado.

"O médico me desaconselha:"(I4.I3) aquela cidade vivia na ínfima pobreza de um ar que exigia "para respirar-se, uma acostumação hereditária"(3.I8-9).

I7.48 O que era um choro automático, involuntário,

Como Paulo Rónai comenta em nota de rodapé a sua cura de Estas Estórias, no texto de PÁRAMO "à margem do original datilografado está a palavra espontâneo, para substituir um desses adjetivos ou para completá-los"(EE,I93).

JGR opera essencilamente sobre a função poética. Dessa forma, o uso de sinônimos (não-significantes) só viria diluir a ênfase rítmica e simbólica dos leitwörte. O pranto imposto,aliás, já foi mencionado no texto como "automático choro"(6.34).Rosa, talvez, neste caso, estaria procurando se afastar um pouco da matriz de um choro involuntário (un pleur involontaire) que, dentre outros possíveis, provém das "Fleurs du Mal". É o famoso fragmento que Baudelaire endereça ao hipócrita leitor, seu semelhante e irmão. Aquele onde o melancólico Tédio (Ennui), -olho carregado de choro involuntário- sonha em patíbulos fumando o seu houka:

C'est l'Ennui! -L'oeil chargé d'un pleur involotaire.
Il rêve d'echafauds en fumant son houka.

A imposição desta reação involuntária se converte em figura antônima doutros momentos do texto; ora do "sacrifício voluntário, gerador de forças"(I2.I),da lâmina do Tarot, ora da melhoria do protagonista,uma vez que se impõe "sacrifícios, sofrimentos voluntários"(I4.39) e medita:joie,joie,pleurs de joie...

I7.49 qual mecanismo compensador, a fim de restabelecer a capacidade respiratória, o equilíbrio da função.

O Autor recapitula sobre o já dito antes:
"Não devia resistir, mas antes ativar-me a satisfazê-lo: era uma solução compensadora, mecanismo de escape. Um pranto imposto"(6.22).

Como já foi mostrado mecanicamente no ítem da dispnéia que asfixia o protagonista (cf.I7.2I), Rosa trabalhou de várias formas aquela idéia corporal de uma máquina que lembra o relógio. Esse conceito cartesiano que considera "le corps de l'homme comme étant une machine"(6e Med.,op.cit.,p.I39),e moldado por Rosa nos mais diferentes feitios dos seus "contos críticos".Na sua visão da Máquina do Mundo(cf.3.45), as alusões evocam a história cultural do erro. Lembro aqui dois trechos pertinentes.

O caso repentino do choro de Lalinha (cf.I7.45) perdida no tempo:"Surpreendeu-se,e esperou, como se quisesse saber quanto as lágrimas sozinhas por si duravam de cair"(Buriti,NS,I63). E há, também, o ambiente encarcerado do Quadrinho de Estória (T,I25) com "relógios todos rompendo por aí a fora". Nele, o personagem,pseudopreso, vigia no seu sonho que vai acordar:
"À cara, ocorrem-lhe maquinais lágrimas, os olhos hodiernos".Ali, noite,tempo,mundo,"rodam com precisão legítima de aparelho".

I7.50 Assim terminavam as crises de ânsia, era como se o organismo por si se rebelasse,

"Apenas o meu organismo necessitava de um período, mais ou menos longo, de adaptação à grande altitude"(6.I9).

Necessidade que deve ser entendida, aqui, no sentido que essa anánkee tem para o Platonismo. O conceito exprime as "leis essenciais do devir" tal como inscritas nas Formas. A partir do momento em que as almas saem das mãos da razão (Demiourgos = nous) demiúrgica, ou desde que se trata de implantá-las em corpos, à "necessidade inteligível" (causa divina ou théion) sai na procura da causa errante que opera sem finalidade(telos). É esta "necessidade mecânica" e cega, contudo, a que estabelece, segundo Platão (Tim.,4Ie; Fedro 248c), as "leis das reencarnações".

Para alguns, como o protagonista, "a crise se repete"(2.I).

I7.5I para um pouco de paz, do modo que lhe seria permitido:

Sob contínuos e "contados tresfôlegos", a crise de ansiedade processa uma luta interna entre o mundo material, orgânico, e o universo espiritual: "um pouco de paz", voluntária.

Nos primeiros momentos do Paraíso, Dante menciona aquele pacífico ser de beatitude essencial (beato esse) em cuja vontade radica a estabilidade espiritual:

(Par.,III,85) E'n la sua volontade è nostra pace.

A antiga verdade presa na rede intertextual afina as leituras bíblicas de Dante com as de João Guimarães Rosa, através de um escritor-apóstolo preponderante: São Paulo.

(Efésios,II,I4) Porque é ele a nossa paz; ele que de dois povos fez um só, destruindo o muro de inemizade que os separava.

I7.52 eu via, eu mesmo, para o que é que as lágrimas servem.

Rosa desdobra módulos: "para o que servem os sonhos"(I7.36).

O julgamento geral do Apocalipse frisa a necessidade de renovação humana. São João diz:

(Apoc.,XXI,I-4) Vi, então, um novo céu e uma nova terra, pois o primeiro céu e a primeira terra desapareceram (...) Ao mesmo tempo ouvi do trono uma grande voz que dizia: "Eis aqui o tabernáculo de Deus com os homens. Habitará com eles e serão o seu povo, e Deus mesmo estará com eles. Enxugará toda lágrima de seus olhos, e já não haverá morte, nem luto, nem grito, nem dor, porque passou a primeira condição.

Seria contrário à justiça divina o esquecimento do pecado (nas águas do Lethes), não sem antes haver a prévia paga (scotto) do arrependimento que as lágrimas espalham. Para isso elas servem no sumo fado (fato) da predestinação divina:

(Purg.,XXX,I42-5) Alto fato di Dio sarebbe rotto, se Letè si passasse e tal vivanda fosse gustata senza alcuno scotto di pentimento che lagrime spanda".

1- Lagrimar é um dos verbos dantescos mais ativos na "terra lagrimosa".

I7.53 Fôsse qual fôsse o sentir, ou mesmo sob nenhum sentimento,

Nel doloroso carcere do Érebo, Dante, cismado, pergunta ao seu mestre poético sobre um fato inusitado que prenuncia já o fim da profunda Jornada dos Castigos. "E acontece que", como se fosse um calo gasto pelo frio Cocito, "nenhum sentimento" fazi a-se presente na cara do poeta. Toda sensibilidade cessara do seu rosto (viso), durante tanto tempo, que agora, na saída do Inferno, já lhe parecia "sentir",ao menos, vento. Isto é, como poderia haver vento naquele álgido local onde o calor solar -que causa as ventanias- nunca penetra?

(Inf.,XXXIII,I00-3) E avvegna che, sì come d'un callo,
per la freddura ciascun sentimento
cessato avesse del mio viso stallo,
già mi parea sentire alquanto vento.

Neste canto infernal, onde o falar e o lagrimar vêem-se juntos, Dante trata do arrependimento do coração (cf.I7.33). O frio da traição cristaliza as lágrimas e o pranto mesmo é tanto que chorar não deixa (cf.I8.I0).

§

18

I8.I salteava-me, livre, independente,

O Menino d'A Terceira Margem do Rio (PE,35) relata:
"de repente, com a memória no passo de outros sobressaltos".

Enfraquecido por não poder unir o espírito a um mesmo pensamento, Descartes acredita que, ao imprimi-lo na memória -"a maior e principal perfeição do homem"- até não esquecê-lo mais, assim, "terá descoberto a falsidade e a causa do erro". Segundo o filósofo, a luz natural instrui que o conhecimento do entendimento antecede, sempre, à determinação da vontade. E, nesse capítulo "Do Falso e do Verdadeiro"(4ª Med.,op.cit.,pp.II5-8) diz:
"Eis, pois, que neste mal emprego do livre arbítrio (mauvais usage du libre arbitre) radica a privação que constitui a forma do erro".

I8.2 aquêle pranto, falso, como imitado, de um títere.

Onde nascem, pois, os erros cartesianos? Nascem daquela vontade que se quer independente de Deus e livre da sua perfeição. Uma vontade mais ampla e extensa que não se conforma com aqueles limites .Então,ela facilmente se extravia; portanto, conclui o pensador racionalista (4ª Med.,op.cit.,p.II4):
"elege o falso ao invés do verdadeiro (et choisit le faux pour le vrai), o mal pelo bem, etc."(cf.9.27).

Aqui, Rosa retoma os perigos dos "amores falsos"(I4.49).O pranto involuntário sugere a imagem de um alto operador que movimentasse o personagem como fantasmagórico fantoche.Por meio de palavras aliterantes como imitado/títere, JGR põe em destaque, tanto o "grau zero" destas verbalizações do ofegar, do soluço, como a situação ridícula de um choro público. Farsa que lembra a inocência contínua que faria chorar Rimbaud, durante a sua "Estação no Inferno"(Mauvais Sang,op.cit.,p.I7):

> Farce continuelle? Mon inocence me ferait pleurer. La vie est la farce à mener par tous.

O poeta é fingidor. Está-se então no pólo negativo da hipótese dialética roseana, acerca do imaginário da criação artística e /ou do "conto crítico"(Buriti,NS,I36-7):
"Só o soamento em falso, fantasia de tantas palavras (...) um peso, um lugar preenchido, o formato.(...) uma trincheira de imagens e lembranças".

I8.3 Contentei-me chorando.

Encontrando-se no Pré-Paraíso, Dante almeja comunicar ao seu

mestre-poeta que "reconhece os vestígios da antiga chama" do amor, ou seja, a alta virtude. Falando isso percebe que Virgílio abandonou-o. Com o rosto orvalhado de lágrimas, Alighieri contenta-se em saber que convém chorar (pianger-e) por uma outra espada. Alegoria da "espada de dois gumes"(Hebreus,IV,I2) que é a Palavra de Deus; a voz de Beatrice, ressurgindo,diz:
(Purg.,XXX,55-7)

"Dante, perchè Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non piangere ancora;
chè pianger ti conven per altra spada".

I8.4 Deixava-me consolabundo, desopresso.

Esta passagem da pena e do castigo racional,conduzida por Virgílio à fidegigna iluminação guiada por Beatrice,consola o poeta. O protagonista de PÁRAMO pressentiu já esses sintomas de mudança: "E ia, pela rua, menos opresso, menos triste"(I3.4I). Portanto, agora des-opresso o personagem encaminha-se à "maior alegria":
(Salmo IX,I0)

O senhor será refúgio para o oprimido.

O stupor oppressit que,na proximidade da vida eterna da alma, deixa Dante insensível, pode ser explicado pelo seu antônimo: o corpo. Eis a visão que dele tinha a freira novo-hispânica Soror Juana Inês de la Cruz, neste fragmento do Primero Sueño (I692) que remete à teoria do sonho (in "El Amor, el Sueño y la Muerte en la poesia mexicana", Ed.del IPN,México DF,I969; p.I95). Este poema filosófico que antecipa a Ilustração coloca como, no afã de conhecimento, o intelecto falha. No sentido cristão, isso significa que a razão deve ser auxiliada pela fé; ou que, desenganada da impotência escolástica, a razão acorda finalmente desse sonho:

El alma, pues, suspensa
del exterior gobierno -en que ocupada
en material empleo,
o bien o mal da el dia por gastado-,
solamente dispensa
remota, si del todo separada
ng, a los de muerte temporal opresos
lánguidos miembros, sosegados huesos,(...)

I8.5 Desta vez, porém, êle sobreviera demasiado cedo, antes que eu o previsse ou esperasse,

Pouco antes de se sentir oppresso di stupore,Alighieri é surpreendido por uma transmutação imprevista que acontece em pequeno trajeto (in picciol varco) de tempo. O poeta está estarrecido ante a expectativa de ver,num átimo,aquela branca mulher (Beatrice) em torno à qual descarrega-se de vergonha o o gravíssimo peso (carco) da culpa:
(Par.,XVIII,64-6)

E qual è'l trasmutare in picciol varco
di tempo in bianca donna, quando'l volto
suo si discarchi di vergogna il carco.

I8.6 expunha-me assim ao desar,

"O ar que era dôr"(I7.3I), é também pneuma divino. Da mesma forma que des/opresso, Rosa repete aqui o efeito de uma derivação regressiva do ar, o substantivo des/ar que, por oposição, aponta no sentido demoníaco do Coisa-Ruim. Riobaldo usa o mesmo efeito tentando defini-lo na sua abstração (GSV,367): "O desar que ele tinha falado e feito, aquela ruim conversa

nossa, não deixou nem nublo: melhor fugiu, de todo, da minha lembrança".

Mesmo dicionarizado, este revés da fortuna passa sob o hispânico desaire, quer como desarranjo e mácula, quer como desdouro inconveniente. É nestes termos que Rosa reaproveitou a palavra: "Então, passagem, justo uso, o capim para os animais e o desar e desordens"(Zingaresca,T,189).

O ostensivo tom diabólico que Rosa infunde na palavra vem de antiga crença judaica: os demônios residem nos ares.Paulo diz: (Efésios,II,I-2)

> E vós outros estáveis mortos por vossas faltas, pelos pecados, que cometestes outrora seguindo o modo de viver deste mundo, do príncipe das potestades do ar, do espírito que agora age nos rebeldes.

I8.7 em via pública central,

Aqui, JGR mistura dados de aparência real com outros de teor alegórico. Afinal, o protagonista se encaminhará ao "Cemitério Central"(20.3). Mas, ao mesmo tempo, o pecador,à procura da via reformatória, sabe de uma eclesiástica "procissão" que o conduzira até a verdadeira rota. Esse sentido emblemático do "Cortejo" será desenvolvido por JGR nesta página de PÁRAMO.

É,de fato,o mesmo bando di gente verace que recebe Dante como acompanhante, nas vésperas do Paraíso. Ao virar os passos pela "via não verdadeira", o poeta encontrará imagens do bem perseguindo as falsas...Só o arrependimento absolve a culpa, pois nenhuma promessa a restitui com plenitude. Beatrice encontra-se, por conseguinte, no lado oposto desta via central: (Purg.,XXX,I30-2)

> e volse i passi suoi per via non vera,
> imagine di ben seguendo false,
> che nulla promession rendono intera.

I8.8 todos iam-me estranhar, eu assim num procedimento desatinado, a fazer irrisão.

Na frente do Cortejo Celestial, com o olhar carregado de estupor, Dante falsava (cf.I8.I-2). Toda aquela gente verace que faz parte da divina procissão vem, na frente do Grifo, precedendo un carro trïunfale, alegórico... Suspensos os sentidos pela proximidade reveladora, o poeta percebe que seus olhos (essi) terrenos, aqui e ali, tinham paredes de indiferença. Até o instante, irrisório, em que Beatrice os trouxe a si com a antiga rede do seu riso: (Purg.,XXXII,4-6)

> Ed essi quinci e quindi avien parete
> di non caler -così lo santo riso
> a sé traéli con antica rete!-

I8.9 O escândalo,

O escândalo, no Evangelho de Mateus, é quando Jesus, voltando-se para Pedro, lhe disse: (Mt.,XVI,23)

> "Afasta-te Satanás, tu és para mim um escândalo; teus pensamentos não são de Deus, mas dos homens!"

I8.I0 aquêle pranto era movimentoso, entrecortado de soluços e ruidosos haustos,

O movimentoso do choro sugere a proximidade do Motor Primo no paraíso. Um novo ar paira no fim do Purgatório. O espírito se-

que sua nova forma. A partir do momento em que a alma se incorpora num "visível aéreo", o corpo passa a ser chamado de "ombra". A sombra, enquanto algo que tem forma mas não substância. Nesse local de novos augúrios, onde fora abandonado pelo mestre Virgílio, Dante desborda-se em pranto soluçante:
(Purg.,XXXI,20) fuori sgorgando lagrime e sospiri.

I8.II corrido a bagas, como punhos, num movimento e som sem intermissão.

Rosa recria aqui a sonora imagem do final do Inferno, no gélido Cocito, onde os traidores não têm desejos de serem lembrados em terra. Aquelas "sombras" doentes, "cujas lágrimas o gelo apertava entre os olhos", sofrem com estranho pranto. O choro escorre "a bagas", uma vez que as lágrimas fazem cacho (groppo) como se fossem viseiras de cristal:
(Inf.,XXXIII,97-8) ché le lagrime prime fanno groppo,
e sì come visiere di cristallo.

Foi o diabo quem deixou, por sua vez, no corpo destes penitentes, as vitrificadas lágrimas do rosto:
(Inf.,XXXIII,I28) le 'nvetrïate lagrime dal volto.

Roxas pelo congelamento, estas sombras acham-se mergulhadas nesse infernal "espêlho abaixo de zero"(cf.I2.27), até a cintura ou o pescoço. Dante se movimenta entre bustos e cabeças. O som é a "percussão" provocada pelos pés do poeta, os quais batem às cegas, sem interrupção, nos condenados. Punhos desesperados choram e perguntam: Por que me pisaste?:
(Inf.,XXXII,77-9) non so; ma,passeggiando tra le teste,
forte percossi'l piè nel viso ad una.
Piangendo mi sgridò:"Perchè mi peste?"

Esse ruído infernal repercute no centro congelado do Cocito; haverá que acrescentar, ainda, o som estridente de dentes rangendo e mandíbulas (mascelle) batendo umas com as outras. A dor é tanta que um dos punidos traidores ironiza o som dos golpes:
(Inf.,XXXII,I07) non ti basta sonar con le mascelle.

I8.I2 Eu mesmo não conseguia (não estaria em mim) contê-lo.

Il mondo amaro: "Queria ser eu, mal me conseguia perguntar, à amarga borda:"(5.34-5) o centro está no indivíduo ou na terra? O Cocito põe em dúvida. Os metonímicos "pés" dantescos que percorrem toda a ação final do inferno -"os pés frios do mundo"(3.9)- golpeiam alguns rostos implorantes. Ali, no Inferno, não está no indivíduo se impor à obscura força do próprio pranto que chorar não deixa:
(Inf.,XXXIII,94) Lo pranto stesso lì pianger non lascia.

I8.I3 Tampouco de onde me encontrava, não poderia voltar o passo.

Através da fenda localizada entre a coxa (là dove la coscia) de Satã e o fundo rochoso do gélido Cocito, os poetas passam numa caverna (~~no outro lado do centro da terra) onde torna-se~~ impossível o retorno. Virgílio puxa Dante, às pressas. Este saiu (uscì) "pelo furo duma pedra" até se sentar na beira (orlo) dessa abertura inusitada. Depois, Virgílio o encaminha com prudente passo para a Ilha purgatorial:
(Inf.,XXXIV,85-7) Poi uscì fuor per lo fóro d'un sasso
e puosse me in su l'orlo a sedere;
appresso porse a me l'accorto passo.

A volta é impossível; de lá (quindi) onde se encontram, os passos só encontrariam o Grande Vazio abissal provocado pela queda do Anjo Exterminador. Saem, pois, um atrás do outro, revendo, por um buraco circular, coisas belas que levam ao céu e às estrelas:

(Inf.,XXXIV,I36-9)

salimmo sù, el primo e io secondo,
tanto ch'i' vidi de le cose belle
che porta'l ciel, per un pertugio tondo.
E quindi uscimmo a riveder le stelle.

I8.I4 Atormentei-me.

O gelo do Cocito trouxe à lembrança aquela "gelidez contagiante" que o protagonista terá que aturar, "e é uma eternidade de torturas"(7.24-6).

I8.I5 E então, sem detença,

"Mas iô Liodoro consecutia em detença,sabia usar a calma" (Buriti,NS,I48).

Trilhando o modelo de formas como des-pondência ou im-permanência, JGR acentua assim a longa delonga. Em outros escritos dele, estabelece-se uma íntima relação entre essa estranha formulação adverbial e o desar (I8.6):
"Só às curtas vêzes, sem detenças, fazia tenção de um dia ir lá, a êle, ratamente, quando dúvida ou desar me apoquentavam" (Rebimba o Bom,T,I28).

I8.I6 fazendo o que só estava ao meu alcance, apressei-me de lá,

O lugar de "lá embaixo" é o Abismo provocado pelo tombo de Belzebu, o príncipe dos demônios. Nessa profunda escuridão de pouco adianta a vista. Identificando-se com Dante, o personagem roseano faz o que estiver ao seu alcance, uma vez que as coisas só se percebem pelo som (suono):
(Inf.,XXXIV,I27-9) Luogo è là giù da Belzebù remoto
tanto quanto la tomba si distende,
che non per vista, ma per suono è noto.

Há pressa, pois, em se abandonar o Hades; o protagonista,repetindo a experiência dantesca, "não poderia voltar o passo" (I8.I3) e sai de lá, daquele luogo, sem se preocupar por um mínimo repouso:
(Inf.,XXXIV,I35) e senza cura aver d'alcun riposo.

I8.I7 em busca de lugar desfreqüentado.

Por oposição a esse local de Belzebu, o personagem de PÁRAMO aspira redescobrir "a unidade de lugar"(7.39): aquela casa desabitada há milênios que, mais uma vez, será redefinida por Rosa. A seguir, o intertexto explica os lugares desfreqüentados(luoghi spediti). Cf.(I8.I9).

I8.I8 Naquela cidade, as ruas se chamavam carreras ou calles: desci pela Calle I4,

Círculo a círculo, esses secretos passadiços viram leitmotiv:
(Inf.,XV,54) e reducemi a ca per questo calle.

Dante e Virgílio são reconduzidos à casa (a ca) por tais corredores infernais. Assim, o texto tematiza,de novo, a fantasmagoria dos "moradores dessas casas de balcões salientes sôbre as calhes"(I0.22). Transeuntes que, antes, "iam por calhes e vielas, de casas baixas"(2.26-7).

Concomitantemente, Guimarães Rosa remete o leitor até a sua experiência vivida na capital da Colômbia."Aquela cidade" é,pois, também, Bogotá D.E., onde as avenidas chamam-se carreras (em catalão, carrer significa propriamente rua). O caráter "central" frisado pelo texto obedece ao fato de Calle I4 ser, até hoje,a primeira paralela da cêntrica Avenida Colón ou Calle I5.

I8.I9 cosia-me muito às paredes das casas ou aos muros.

Dante e Virgílio escalam le alte mura purgatoriais através de estreitas cornijas e costurando-se, literalmente, às paredes rochosas do Monte. Naqueles lugares desfreqüentados (luoghi spediti, cf.I8.I7) dos Terraços, os poetas escalam como soldados no assalto às colmeias (a' merli) de cidades amuralhadas.É nesse apertado espaço que ambos se movimentam (mosse,imi):

(Purg.,XX,4-6) Mossimi; e'l duca mio si mosse per li
luoghi spediti pur lungo la roccia,
come si va per muro stretto a' merli.

I8.20 Arfava, gemia, sem moto próprio,

O golpe-de-Job: faltava-lhe o simples ar, arfava. Uma noção de imobilidade invade o protagonista e ele poderia "ao menos soluçar, gemer uma prece"(I6.38). É preciso um esforço no trabalho de respirar; piorava. Torna-se oportuno, porém, que o iniciado purgue o seu espírito,deixando-se levar -sem moto próprio- por beatíficos motores:"a eterna distância" a que se aspira:

(Par.,II,I29) da' beati motor convien che spiri.

Logo após, à medida que Dante se aproxima da Revelação, o poeta saberá que é Deus quem,imutável (non moto),todo o céu (co) move:

(Par.,XXIV,I30-2) E io rispondo: Io credo in uno Dio
solo ed etterno, che tutto'l ciel move,
non moto, con amore e con disio.

I8.2I molhavam-se-me as faces,

Aragem do sagrado... O orvalho resiste ao sol (la rugiada pugna col sole), pois há frescor ainda nessa primeira manhã fora do Inferno. Virgílio percebe essa úmida aragem (orezza)na herva e esfrega o rosto com as mãos refrescadas. Dante imita-o, cuidadosamente, e descobre as cores que o Inferno escondera:

(Purg.,I,I27-9) porsi ver' lui le guance lagrimose;
ivi mi fece tutto discoverto
quel color che l'inferno mi nascose.

Com suas faces úmidas como de lágrimas,o poeta chega na rocha deserta. Imagem similar mostrará a Dante no momento final do Purgatório, quando percebe a falta do Mestre; o rosto está orvalhado de lágrimas e torna-se sombrio (atre):

(Purg.,XXX,53-4) valse a le guance nette di rugiada
che, lagrimando, non tornasser atre.

I8.22 arquejava, pragas acudiam-me à boca,

"O ar me faltava, debatia-me em arquejos"(5.33)... Rosa volta ao tema daquela megeresca Fúria, metonimizada,no texto,como "a bôca de um canal onde mais ódio se introduzia no mundo"(II.20). Eis a extensão das vinganças divinas sobre as Feras:

(Apoc.,XVIII,8) Por isso num só dia virão sobre ela
as pragas: morte, pranto, fome.

I8.23 também, por minha ineptitude, quase corria.

A necessidade de um fim, "uma esperança de Purgatório"(7.33), leva o protagonista de PÁRAMO ao desespero. Ele sabe que,como Dante, no final da longa Jornada,dar-se-á conta que "a vida é uma corrida para o morrer" e, assim, estará de volta ao ponto de partida, na epígrafe do Górgias (cf.I.1):

(Purg.,XXXIII,54) del viver ch'è un correre a la morte.

I8.24 Pessoas, por ali, surpresas me olhassem.

Vultos enxergados através de... textos:

(Jó,IV,I6) Lá estava um ser -não vi seu rosto- como um espectro sob meus olhos.

Na versão evangélica de Lucas (XXIV,I3-5), Cristo surge como "uma aparição no meio da rua (via)", tendo saído já da sepulcral boca... Ali, no Terraço do Monte que define a vontade absoluta (contra voglia), Dante e Virgílio cruzam-se com "assombraçÕes" que aparecem por trás deles, aos seus pés, como se olhassem (guardando), surpreendidas, a multidão que jaz:

(Purg.,XXI,7-II) Ed ecco, sì come ne scrive Luca
che Cristo apparve a' due ch'erano in via,
già surto fuor de la sepulcral buca,
ci apparve un'ombra, e dietro a noi venìa,
dal piè guardando la turba che giace;

I8.25 Só nesse de-repente notei:

Aludindo a um fragmento do Purgatório (XXIV,II-2), Rosa antecipa essa cena quando o protagonista teve de se ocultar num beco, justificando que, "se acaso as lágrimas me acometerem, minha pessoa seja menos notada" (cf.7.28, grifo meu).

O assunto será amiúde esboçado nos textos roseanos: "De repente, de si, achava um vezo, muito oculto..(Buriti,NS,I53)". Sintomaticamente, esses notáveis e sombrios transeuntes voltam a fazer-se presentes por intermédio deste verbo-motivo: notar. Veja-se o caso noutro texto de Rosa (Fantasma dos Vivos,AP,I92): "Três vezes, depois, estive com Marduque, e agora, o que é descrível, noto que desconfia de mim, de maneira recrescente".

Todavia, as palavras-temáticas de repente, notar e fantasma(do próximo ítem) são de indisfarçável substrato cartesiano, aparecendo o trio no final das Meditações Metafísicas:
"Com efeito, se, quando acordado, aparecesse alguém e desaparecesse de repente (tout soudain), como acontece com as imagens que vejo entre sonhos, de jeito tal que não possa notar (remarquer) por onde ele veio e para onde foi, julgaria eu, não sem razão, que não se tratava de um homem verdadeiro, mas de um espectro ou fantasma (fantôme) formado no meu cérebro(...)" (6ª Med.,op.cit.,p.I44).

I8.26 tinham-me virado fantasma.

Estácio, o poeta latino, despede-se desesperadamente dos seus congêneres florentino e mantuano. Ao querer segurar de forma patética os pés de Virgílio, este o faz voltar à sua realidade presente de assombração, de alma que purga. Ali, como nos sonhos da vida calderonianos, essas irmanáveis sombras,sombras são e sombras vêem:

(Purg.,XXI,I30-2) Già s'inchinave ad abbracciar li piedi
al mio dottor, ma el li disse: "Frate,
non far, che tu se' ombra e ombra vedi".

Dante, leitor, recria, mais uma vez, sobre o intertexto ao qual se volta na procura das boas mensagens. Segundo Mateus, aquelas pessoas que viram Cristo acreditaram-no um fantasma:

(Mt.,XIV,26) Quando os discípulos o perceberam caminhando sobre as águas, ficaram com medo e gritaram de pavor: "É um fantasma".

I8.27 E eu tinha de chorar, sempre.

Chorar será, no contexto alegórico do texto (cf. I7.46), uma palavra-chave que nas páginas subseqüentes reproduz o pranto inconsolável de São João Evangelista. O apóstolo, no isolado ermo rochoso de Patmos, está cônscio da possibilidade do Livro ficar fechado, por todo sempre:

(Apoc.,V,5) Então um dos anciãos me falou:
"Não chores!"

I8.28 Agora, achava-me em rua mais tranqüila, inalcançado, talvez o mundo me desse tréguas.

O personagem deseja que "O mundo, maquinal"(3.45), ou seja, o choro involuntário "qual mecanismo compensador"(I7.49) lhe dê tréguas... Inalcançado, isto é, "imperturbado dos homens, dos mortos todos"(20.48), o protagonista poderá ler, finalmente, o Livro.

I8.29 Entretanto, não.

Este exemplo modelar da visão grafêmica roseana permite entender, de maneira gestáltica, o aparente barroquismo do seu "discurso". O presente módulo está em estreita vinculação sonora, rítmica talvez, se pensarmos em função poética, com outras duas sentenças que o precedem. Assim, num jogo aliterante de palavra-puxa-palavra, entretanto está para entreparei, como ambos estão para enterro (cf.I8.32/35).

I8.30 Alguns passantes surgiam, detinham-se para olhar-me, apontavam-me a outros.

"E vi o mundo fantasmo"(GSV,438)...

"Un ombra smorta", aquele tal Forese, parente da família Donati à qual pertenceu a mulher de Dante, Gemma, é visto no crítico caminho do Monte, rodeado por uma multidão de passantes. Pela pena que se purga, todos têm a pele como "magra e triste escama". Sem cor, e salientando os ossos, estas cadavéricas figuras olham do mais profundo do crânio. É assim que Alighieri é visto, fixamente, por uma dessas sombras que se detém e o assinala:

(Purg.,XXIII,40-2) ed ecco del profondo de la testa
volse a me li occhi un ombra e guardò fiso;
poi gridò forte: "Qual grazia m'e questa?"

I8.3I -"¡Uxte!"... -"¿Conque estás allá?"... -¿Quién es? ¿Quién es? -pareceu-me ouvir.

Dentro do contexto da cultura mineira, difundida de forma oral desde a infância, quantas vezes Guimarães Rosa terá ouvido esse lugar-comum da espantada estória. Nas Cartas Chilenas (IIª, 89), o poeta Tomás Antônio Gonzaga diz, dantescamente:

Um grita que o pisarão: outro inquire
"Quem é?" ao vulto, que lhe não responde.

Mesmo esquecendo-se dos signos de exclamação e interrogação de

abertura, além de acentos, Rosa apela ao referente hispânico. Neste caso, o módulo roseano lembra o refrão de Muerte sin Fin (1939) de José Gorostiza. Este poeta mexicano que, na época de JGR, também cumpriu missões diplomáticas em Bogotá e Rio de Janeiro, conclui o seu poema fundamental ao som do:

- ¡TAN-TÁN! ¿Quién es? Es el Diablo.

Nesse poema onde lutam corpo e alma contra a Razão (Oh, Inteligência, páramo de espejos"), reflete-se, incessantemente, sobre a fantasmal vida da Morte. O poeta conclui:

'Anda putilla del rubor helado,
Anda, vámonos al Diablo!

Como em PÁRAMO, a Morte tem que ser alegoria: puttana sciolta; a Rainha das fornicações; a Besta satânica; Babilônia, enfim, a mensagem apocalíptica.

I8.32 Entreparei.

Rosa enfatiza a situação, na dubiedade, através do prefixo entre. Ao mesmo tempo, este elemento mínimo estaria agindo como sintagma determinante de uma unidade lingüística superior: enterro. Como já foi dito (cf. I8.29), Dante se detém ao identificar, na multidão, a voz de Forese (vide módulo seguinte):

I8.33 Vinha, de lá, um bando de gente, pelo meio da rua,

Quella turba magna que pelo Purgatório transita com corpo fictício. O rosto (viso) desse bando de gentes, penitentes transitando pelo vício carnal em sentidos opostos, é iluminado através de um círculo de fogo. No meio dessa acesa via, de lá, vinha um outro tipo de gente que deixa o poeta em suspense:

(Purg., XXVI, 28-30) ché per lo mezzo del cammino acceso
venne gente col viso incontro a questa,
la qual mi fece a rimirar sospeso.

Acerca do novissimo bando (cf. I8.35).

I8.34 gente do povo. Sucedeu neste comenos.

"Povo sabe as ignorâncias" (Antiperiphéia, T, I4). Do ponto de vista cristão, a sabedoria divina só ficaria ao alcance de pessoas pobres materialmente, porém ricas no seu espírito de procura suprema. O tema é desenrolado por JGR, a seguir, através "da gente pobre e simples" (I8.38-43). No Evangelho se diz:

(Mt., VI, 31-2) Não vos aflijais, nem digais: "Que comeremos? Que beberemos? Com que nos vestiremos?" São os pagãos que se preocupam com isso. Ora, vosso pai celeste sabe que necessitais de tudo isso.

Nesse comenos, Riobaldo descobre algo (GSV, 356): "Pois em instantâneo eu achei a doçura de Deus".

I8.35 Era um entêrro.

Todo este enterro roseano é uma vasta alegoria do Cortejo Celestial. Felizes daqueles cujo pecado foi purificado alleluiando:

(Purg., XXX, I3) Quali i beati al novissimo bando.

I8.36 Valessem-me no meu desazo. Os quatro homens, à frente,

Num texto que trata do arrependimento (A Estória de Lélio e Lina, UP, 245), Guimarães Rosa coloca o azo como um dom divino: "Zulzul, o céu vivia, azo que pulsava".

Por oposição, o des-azo mostra o personagem agindo num procedimento desatinado. A sua ineptidão só poderá ser socorrida pelo ritual dos quatro homens (evangelistas).

Como em Dante, o intertexto bíblico é o motivo gerador da situação. Desde os começos da arte cristã, Quatro Bestas foram adotadas como emblemas evangélicos. Nesta alegoria de Cristo e da Igreja, as figuras ou gentes representarão as virtudes teológicas e cardinais, religiosas e seculares. A finalidade alegórica da "procissão" é simples: o "Triunfo da Revelação". Na versão medieval do conceito, como concebido por Dante, há, na frente dos anciãos eleitos, Quatro Animais por perto seguindo no céu como luzes estelares:

(Purg.,XXIX,90-2) libere fuor da quelle genti elette,
sì come luce luce in ciel seconda,
vennero appresso lor quattro animali.

Alighieri coloca a figura simbólica dos 4 apóstolos menores (Pedro, Tiago, João e Judas) com "aparência humilde". Detalhe que Rosa assemelha na sua visão da "gente do povo":

(Purg.,XXIX,142) Poi vidi quattro in umile paruta.

I8.37 carregavam o ataúde.

O "ataúde" emblematiza o espaço contendo os Quatro: o Carro da Revelação:

(Purg.,XXIX,106-7) Lo spazio dentro a lor quattro contenne
un carro, in su due rote, trïunfale.

A carreta de duas rodas dantiana (inspirada, em grande medida, no Apocalipse e em Ezequiel) é conduzida por Cristo, sob a forma de grifone. Um Grifo, pois -segundo a imaginação doutrinária-, Cristo é figura divina a ser concebida,pela inteligência humana,só por meio de símbolos. Ataúde, outrossim, seria um deles.

I8.38 Homens, mulheres e meninos, seguiam-nos,de perto. E não seriam mais que umas vinte pessoas.

Um mero desdobramento roseano daquela imagem onde o protagonista "gostaria de segui-los, no rumo que levam luz-me, para um fim de redempção, uma esperança de Purgatório"(7.32-3).

De forma sutil, em ausência, Rosa sugere aqui um símbolo fundamental apocalíptico. Trata-se dos 24 anciãos insinuados pela reunião processional de quatro homens e vinte pessoas(seniores viginti quatuor):

(Apoc.,XIX,4) Então os vinte e quatro anciãos e os quatro Seres vivos prostraram-se e adoraram a Deus que se assenta no trono, dizendo: "Amém! Aleluia!"

Na recriação dantiana, eles aparecem em pares, coroados de lis:

(Purg.,XXIX,83) ventiquattro seniori, a due a due.

I8.39 Gente pobre e simples.

Aquela gente in umile paruta será salva, na sua miséria, segundo o depoimento de Job (cf.17.39). Afinal, Cristo pertenceu à seita ebionita (dos ebion; em hebraico, pobres, humildes).

Na Apologia (op.cit.,p.25) de Sócrates, Rosa sublinha o trecho platônico que diz: "E tenho um testemunho suficiente para a verdade do que falo: a minha pobreza". À margem anota com (*): A pobreza como testemunho.

I8.40 Os homens com os sombreros de jipijapa, os escuros ponchos ou ruanas protegiam-lhes à frente e às costas os bustos.

Sombreros e mantilhas (cf.2.33)... Eis a metonimia cartesiana com a qual o filósofo põe em dúvida o que julga ver pela janela, aquilo que na verdade, ao invés de homens, "poderia estar cobrindo máquinas artificiais..."(2ª Med.,op.cit.,p.88). Assim, à maneira de Descartes, e como se perguntando: "Que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux?," o protagonista roseano confessara já: "Assim é que os percebe o meu entendimento deformado, julga-os presentes"(cf.I0.20-7).

Aqui, Rosa retoma a pincelada localista. Os "sombreros" estão representados por estas peças de Jipijapa (povoado do Equador que fabrica estes chapéus de palha finíssima, conhecidos também como "sombreros de Panamá"). Os "mantos",pelos ponchos típicos do frio planalto bogotano. No original de PÁRAMO (p.I9), Rosa comete um lapso datilográfico que aparece em todas as edições, escrevendo ponches(uma bebida similar ao quentão de frutas). Esses ponchos ou ruanas, na sua origem, foram as mantas esgarçadas de uso popular, ordinário. Curiosamente, a palavra tem, no latim ruga, uma origem comum com o termo português rua; local onde a cena se situa.

I8.4I As mulheres vestidas com trajes de lanilla preta ou côr-de-café, carmelita, ou curtas saias de indiana, com chapéus de palha também, ou de fêltro preto, chapéus de homens.

Rosa descreve aqui aqueles típicos chapéus "bombines" que usam as mulheres indígenas da cordilheira até Peru e Bolívia. Elas vestem com "indiana", ou seja, linho ou algodão pintado de um só lado. As cores que predominam nestas frias zonas são marrom, cinza e preto, lembrando "toda uma pátina sombria"(2.32).Mais um contraponto simbólico no cromatismo, do que autenticidade narrativa. Rosa procura o contraste, como Dante, entre os bandos de gentes que se encontram no Cortejo Triunfal.

Dante, como o protagonista roseano, talvez ainda não esteja livre de remorso e,à luz dos espíritos divinos, enxerga só a cor de sua pior parte: o lado esquerdo, refletido sinistramente no Lethes:

(Purg.,XXIX,67-8) L'acqua imprendëa dal sinistro fianco, e rendea me la mia sinistra costa.

Em oposição a isso, o poeta vê,aproximando-se, o bando de gente vestida de pureza (albo byssinio), sob a cor da fé. Dante enxerga-os chegar, logo após os seus guias (duci) das altíssimas coisas:

(Purg.,XXIX,64-5) Genti vid' io allor,come a lor duci, venire appresso, vestite di bianco.

I8.42 Vinham de algum bairro pobre.

A beatitude só segue àqueles que deixam trás de si o orgulho:

(Mt.,V,3) Bem-aventurados os que têm um coração de pobre, porque deles é o reino dos céus.

Para o escritor brasileiro, a pobreza, o simples, o tugúrio, não são representações de injustiça social que visam provocar a indignação do leitor. São, porém, palavras-chave, símbolos criptográficos, emblemas estratégicos. E, neste instante do texto, Beati pauperes spiritu!, sinônimos reiterados da experi

ência purificadora, meros habitantes de la misera valle os quais, por bandos, transitam il suo povero calle (Purg.,XIV,41/45).

I8.43 Sim, meu coração saudou-os. Passavam.

O espírito do protagonista possui um "coração de pobre".Lembra que no início da experiência "Passavam homens abaçanados e agudos, em roupas escuras"(2.33). Cumprimenta-os.

Uma gelidez contraiu "o coração"(cf.I7.33) do personagem; um enorme fardo oprimia-lhe "o peito"(cf.5.30). Sob o arrependimento, esse gelo que comprime o coração (contritio cordis = "cor ristretto") derrete-se virando água espiritual e angustiosamente sai do peito, pela boca (confessio oris) e pelos olhos:

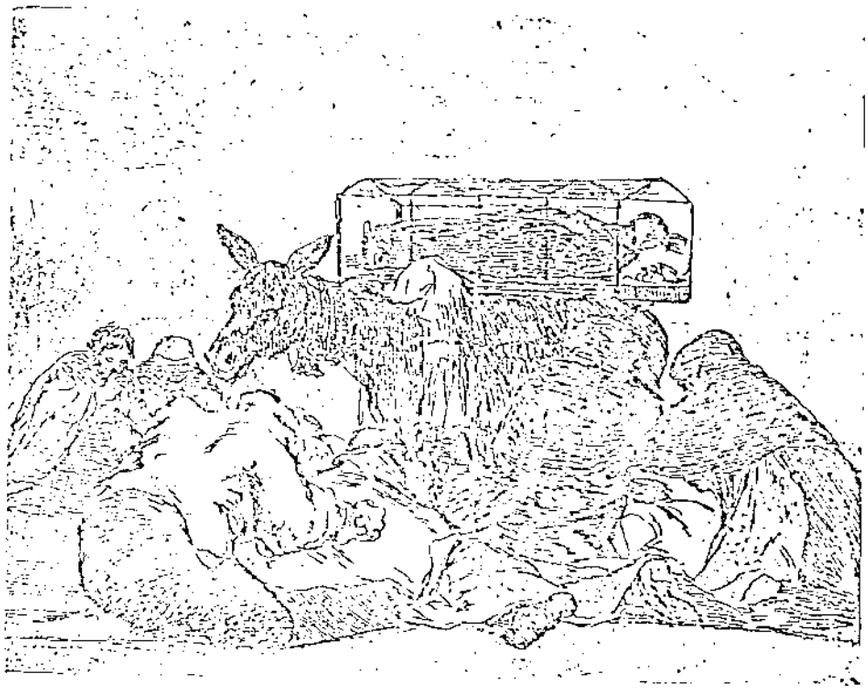
(Purg.,XXX,97-9)
lo gel che m'era intorno al cor ristretto,
spirito e acqua fessi, e con angoscia
de la bocca e de li occhi uscì del petto.

Na visão teológica de Dante Alighieri, arrependimento e confissão, unidos ao remorso (satisfactio operis), representam os estágios finais da pena sacramental.

I8.44 Eram como num capricho de Goya.

"Goya,pesadelo de coisas desconhecidas";Baudelaire(Les Phares).

Los Caprichos de Francisco Goya são um conjunto de terríveis gravuras representando cenas de alucinação e fantasmagoria.Suas alegorias advêm mais da imaginação do que da observação. O mais célebre deles é El Sueño de la Razón Produce Monstruos e contém, como os outros, uma caça às vulgaridades nocivas, para perpetuar o sólido testemunho da verdade. Atos imperfeitos da vontade, todos eles, os Caprichos participam, intersemioticamente, dos diversos motivos picto(cripto)gráficos de PÁRAMO. Contudo, é um dos Desastres de la Guerra ("Estranha Devoção",I8II) a água-forte de Goya que sugere melhor a gente pobre e simples e o ataúde de "uma criança" (cf.I9.I8).



I8.45 E nem soube bem como atinei com o bem-a-propósito:

Eventualidade, fado, predestinação.

Comparando as imagens platônicas da Caverna, do Castigo, da Queda, etc., com aquelas de Empédocles sobre o exílio que separa de Deus (a viagem errante, a falta), ou com as de Heráclito (sobre o repouso no exílio, a liberdade na descida), Plotino escreve (Enn.,IV,8,5;p.222):
"É sempre involuntariamente (akoúsion) que se vai para o pior; mas como vai-se pelo próprio movimento, pode-se dizer que se sofre a pena do que se faz".

Casualmente, pois, o personagem acertou com a Vontade.

I8.46 ato-contínuo, avancei, bandeei-me a êles.

Ao passar o Cortejo da gente verace Dante avança ao encontro:
(Purg.,XXX,I9) Tutti dicean: 'Benedictus qui venis!'

Com um Salmo (CXVIII) de elogio à Lei Divina, o poeta é acolhido mesmo pela procissão, ou seja, é posto in bando (cf.I8.35). O motivo que leva Dante a se integrar no Cortejo é simples:
(Purg.,XXX,39) d'antico amor sentì la gran potenza.

O "ato-contínuo" de Rosa alude à Revelação de Beatrice pela alta virtù. Um certo véu desce no seu rosto impedindo que apareça e se manifeste. Ela mostra-se, porém, com um ar de insolência (proterva) naquele atto que continüò à manifestação, como alguém que conserva para o fim a mais ardente das censuras (caldo parlar). Olha bem, "realmente"!, disse ela:
(Purg.,XXX,70-5) regalmente ne l'atto ancor proterva
continüò come colui che dice
e 'l più caldo parlar dietro riserva:
"Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice.
Come degnasti d'accedere al monte?
non sapei tu che qui è l'uom felice?"

Dante a reconhece pelo amor que sente. Visto que a Igreja Cristã se funda na Revelação, da qual deriva a sua autoridade, Beatrice aparece agora como porta-voz e espírito dominante dela, devolvendo-lhe o seu poder e as suas funções.

I8.47 Isto é, entrei a fazer parte do cortejo, vim também, bem pelo meio da rua, se bem que um pouquinho mais distanciado.

O protagonista incorpora-se, pois, àqueles que serão arrebatados, juntamente com os justos que ressuscitarão, para irem ao encontro do Cortejo que configura a chegada gloriosa de Cristo:
(Eccles.,IV,I6) Era interminável o cortejo desta multidão,
à testa da qual eu caminhava.

No pensamento platônico, notadamente o Timeu, o Demiurgo atribui cada alma a um astro, frisando sua individualidade. A seguir, depois de terem aprendido dele a natureza do Todo, as almas seguem, em cortejo, os astros para "se iniciar" no espetáculo das Realidades Divinas. Igualmente bons, os astros convidam as almas de seu séquito à mesma visão das realidades eternas.

§



O Capricho goyesco que mais insinua o clima geral do texto (a cidade da hipótese amuralhada, os amores impossíveis, a dupla face da outra-coisa alegórica, enfim, "as resistências da insônia/9.47") é este: "Sueño de la Mentira y la Inconstancia".

19

19.I Onde estaria melhor, mais adequado, que ali, pudesse pois chorar largamente, crise inconclusa, incorporado ao trânsito triste?

"Onde estaria melhor",o personagem roseano, a não ser nesta vetusta Cidade Ideal? Afinal, ele está convencido: "melhoro se me imponho sacrifícios, sofrimentos voluntários,e medito" (I4.39). Contudo, as crises de ânsia são intermináveis, inconclusas, porquanto "a crise se repete, conscientemente"(2.I-2). O protagonista está, pois, encerrado nessa "consciência de viver e não viver; que é a dos mortos"(I7.I4-5). Ciente do corpo,ele diz: "Caminho para o lugar a que tenho de chamar,tristemente, de 'minha casa'."(9.33) Isto é, o figurante incorpora-se, dramaticamente, ao sic transit gloria mundi numa velha cidade, "e triste, talvez a mais triste de todas"(2.I5).

O dramatis personae de Guimarães Rosa "sentia-se incorpóreo", ou seja, "dessentia-se"(cf.6.37-9). A partir dessa "ultraexistência", vai se incorporar ao Cortejo corporal, como concebido por São Paulo:

(Rom.,XII,5) (...) assim nós, embora sejamos muitos, formamos um só corpo em Cristo, e cada um de nós somos membros uns dos outros.

A imaginária hipótese dessa cidade mantém o protagonista "prisioneiro, longamente"(3.20-I). Encarcerada platonicamente no corpo, a alma pode, ao menos, chorar "largamente". Um conceito assimilado, na raiz, e depois difundido pelo Cristianismo. O sentido total do sofrimento é um mistério que Deus se reserva; portanto, o iniciado precisa saber que possui um "sentido divino". A experiência ficando inconclusa, ele ignorará profundamente o que significa a purificação pelo sofrimento.

19.2 E vim,

"Por que vim?"(4.I) A execução dos decretos divinos unicamente começa a partir da abertura do Livro. "Vem!" é pois um apelo endereçado a Cristo, enquanto todos esperam a Sua manifestação:

(Apoc.,III,I) Depois vi o Cordeiro abrir o primeiro selo, e ouvi o primeiro dos quatro Seres vivos clamar com voz de trovão: "Vem".

A mesma sede ardente por Cristo que clama a gritos São Paulo: "Maranatha" (ICor.,XVI,23),a forma aramaica para "o Senhor vem":

(Apoc.,XXII,20) Aquele que atesta as coisas diz: Sim! Eu venho em breve!

I9.3 o mais atrás, após todos.

Riobaldo explica (GSV,2I):
"Deus vem vindo: ninguém o vê. Ele faz é na lei do mansinho -assim é o milagre".

Rosa usa,aqui, mais uma vez, a forma paradigmal "o mais atrás" (cf.2.I5). O momento está próximo, e não há tempo a perder. O texto começa a endereçar-se ao ponto de partida: - Ω -.Impossível será analisar este tipo de texto sob conceitos como o de "foco narrativo". O protagonista é uma mera objetivação crítica (na sua Iª pessoa: vim) de uma equivalente e material objetividade emanada da fonte intertextual em 3ª pessoa. Por ex.:
(Apoc.,XXII,I7) O espírito e a Espôsa dizem: "Vem!" Aquêle que tem sêde, venha!

Essa forma superlativa do arquétipo apocalíptico ômega,através da fórmula "o mais atrás, após todos" deixa a suspeita de que, por instantes, o polifacético personagem pode ser Cristo:
(Apoc.,XXII,I3) Eu sou o alfa e o ômega, o primeiro e o último, o começo e o fim.

O texto recircula. A idéia de Recorso (Vico) começa a encarcerar-se a si mesma, com esta enorme e poderosa alegoria da Queda, Exílio, Revelação e Ressurreição do gênero humano.Cf.(I9.II).

I9.4 Como um cachorro.

Agora, concomitantemente, o personagem passa a ser um dos infelizes que negam a Deus e, portanto, não terá direito à árvore da vida. Longe de interesses éticos, JGR põe em jogo aqui a sua ubíqua dialética e estratégica axiologia:
(Apoc.,XXII,I5) Fora os cães, os envenenadores, os impudicos, os homicidas, os idólatras, e todos aqueles que amam e praticam a mentira.

* * *

I9.5 O trecho todo, vou.

O protagonista vai para "sua casa" corporal. Lá, uma carta o espera... "Depois, havia nela o trecho:"(9.34-40).

Num prefácio chamado El Sepulcro de Don Quijote (op.cit.,p.22), Miguel de Unamuno se endereça ao leitor (supostamente cristão) para se integrar ao Cortejo (el escuadrón) de cruzados, que deverá procurar a cripta resgatável do hidalgo ressuscitado. Contudo, só através de verdadeira e perene saudade (morriña de la eternidad), o leitor saberá que está só, perdido e enganado. O amigo leitor, depois de meditá-lo, responde ao mestre espanhol com uma carta. O trecho mencionado é lapidar: ao invés de se procurar a cripta dos atributos quixotescos, será preciso que o Cortejo vá na procura do sepulcro de Deus, para Ele ressuscitar e nos salvar do Nada.

I9.6 Os legítimos acompanhantes não parecem ter-me notado,

Talvez entreouvindo o conselho unamuniano (estás solo, eternamente solo...), o personagem roseano procura as ruas "mais solitárias",para que,se o pranto se desatar,sua "pessoa seja menos notada" (7.28). Notar, aliás, é um verbo-motivo já interpretado (cf.I8.25). Neste módulo, a Razão personificada em Virgílio ainda acompanha Dante. Os poetas, entre os desfigurados gulosos do Purgatório, encontram uma turba de almas devotas. Esses pere

grinos de Amor (Deh peregrini che pensosi andate, como na "Vita Nuova"), são seres pensativos "que chorando cantam". Eles entoam o trecho "Senhor, abri meus lábios..."(do Salmo L,17/ Miserere.Cf.2.8) e, assim, vão juntando "gente desapercebida" (non nota) pelo caminho, os quais desejam participar do cortejo, mas não ficam:

(Purg.,XXIII,15-7) Sì como i peregrin pensosi fanno,
giugnendo per cammin gente non nota,
che si volgono ad essa e non restanno.

Notare, no italiano trecentista de Dante, além de perceber, teria uma outra conotação advinda das notas (note) musicais das esferas nos eternos giros. Em harmonia com esses altos cantos (sem lágrimas nem suspiros), os "legítimos acompanhantes" do cortejo não parecem ter "notado" o protagonista que chega:

(Purg.,XXX,91-3) così fu sanza lagrime e sospiri
anzi 'l cantar di quei che notan sempre
dietro a le note de li etterni giri.

19.7 nem sabem de mim,

Para trabalhar no retiro claustral "daquele secesso"(20.39) infinito, o qual, finalmente, talvez lhe permita ler o Livro, o protagonista busca a fórmula agostiniana do larvatus prodeo, do avançar mascarado.

Esse desencontro misterioso entre participantes do Cortejo, é apostolicamente explicado nas epístolas paulinas:

(Efésios,III,6) É este o mistério: que os gentios são co-herdeiros conosco, membros do mesmo corpo e participantes da promessa em Jesus Cristo pelo Evangelho.

19.8 vão com as frontes abaixadas.

Desde a perspectiva platônica, sabe-se que a "ausência de inveja", para as divindades astrais, consiste em admitir no seu cortejo todas aquelas almas que têm a vontade e o poder de segui-las.(Fedro,247a).

Já no início do texto, o personagem roseano declara que "gostaria de segui-los"(7.32).

19.9 Compreenderiam meu embuste?

O sentimento trágico da vida unamuniano se traduz, na essência, em lutar da maneira mais cristã possível. Isto é, em denunciar a mentira (cf.19.4), o roubo, a estultícia do mundo.Para o pensador basco (Vida de Don Quijote...,op.cit.,p.17), a covardia do silêncio e a omissão são imperdoáveis na "marcha" à procura do sumo sepulcro. Ao longo dela haverá necessidade de reiterar esse desaforo cristão:

"Sí, hay que repetirlo una y mil veces: con que una vez, una sola vez, acabases del todo y para siempre con un solo embustero habríase acabado el embuste de una vez para siempre"(Grifo de JGR).

19.10 Choro. Sigo.

Continua. Segue-se a experiência purgatorial. Chora-se. O pranto é que amadurece o espírito,dizem a Dante,definindo,assim, aquilo sem o qual a gente não poderia voltar para Deus: o fruto do arrependimento. As palavras de Virgílio fazem-no "notar" essa condição, com alegre sinal:

(Purg.,XIX,90-2) le cui parole pria notar mi fenno,
dicendo: "Spirito in cui pianger matura
quel sanza 'l quale a Dio tornar non possi,

I9.II Sei-me agora sob resguardo,

Daqui até o final, Rosa desenvolverá a idéia de reclusão como refúgio, de maneira insistente. O Cortejo Triunfal encaminha-o para o resguardo da transfiguração (cf.20.28), cujo fim, a redenção, tem uma única exigência: a renúncia:
(Mt.,XVI,24) Em seguida Jesus disse a seus discípulos:
"Se alguém quiser vir após mim, renuncie-
-se a si mesmo, tome sua cruz e siga-me".

I9.I2 permitir-me-ão chorar, no trajeto funebreiro, eu inclusivamente, pelo menos olhar-me-ão com caridade de olhos.

A donna gentile surge no final do Purgatório ou Pré-Paraíso como pura figura alegórica; uma dama que não é mais do que "nobilissima e belissima Filosofia", levará o poeta a se esforçar em mostrá-la como mero símbolo inextinguível.

Nesse local, a voz dela irrompe, através do Asperges me! (do Salmo Miserere,L,9), do "purga-me com um ramo de hissopo para me purificar", para comunicar ao poeta a necessidade de superar a culpa e o erro. Dante chora, d'un sospiro amaro, "as sementes do pranto". Endereça-se ao leitor, para justificar o seu estarrecimento perante la cosa in sé se manifestando. A mirada do poeta fixa-se nos olhos reluzentes da Revelação, só dirigidos a Deus. Le tre di là, ou seja, as três virtudes teologais (fé, esperança e caridade), cantam para Beatrice persuadir (volgi), com "santos olhos", aquele fiel que, para vê-la, tantos passos moveu:
(Purg.,XXXI,I33-35) "Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi",
era la sua canzone, "al tuo fedele
che, per vederti, ha mossi passi tanti!

I9.I3 Vamos pela Carrera I3, vamos para o cemitério.

As carreras bogotanas cortam a capital andina no sentido oriente-poente, sendo que a I3, na atualidade, converteu-se num dos principais eixos-viários passando a formar a Autopista del Norte, devido a sua cêntrica localização. O Cemitério Central (cf. 20.3) estava, pois, no caminho.

I9.I4 Livre para chorar, ilimitadamente,

O protagonista, nesse pranto, contradiz os termos iniciáis: "tôda liberdade é fictícia, nenhuma escôlha é permitida"(4.5-6)... Voltando à imagem do corpo, para indicar a união de Cristo com os cristãos, pode-se entender essa oximoresca livre atadura. Numa epístola paulina (Efésios) frisa-se que, "tendo nós sido escolhidos nele e predestinados à filiação adotiva", o cristão só encontra sua plenitude nas mãos Dele. Sobre essa doutrina da predestinação, São Paulo diz com clareza:
(Gálatas,V,I) É para que sejamos homens livres
que Cristo nos libertou.

I9.I5 soluços e lágrimas que nem sei por que e para quem são.

"Aquêle pranto era movimentoso, entrecortado de soluços e ruidosos haustos"(I8.I0). Como já foi dito, ali, "soluços e lágrimas"(lagrime e sospiri) é uma imagem temática que percorre o Purgatório. Veja-se esta outra ocorrência:
(Purg.,XXV,I04) quindi facciam le lagrime e' sospiri.

Engolfado de "soluços e lágrimas"(Purg.,XXXI,20), Dante escuta a censura de Beatrice. O poeta sempre esteve livre para encontrar a verdadeira lembrança; porém,pergunta-lhe ela,através de quais fossos ou cadeias (catene) foi preciso passar para se desvencilhar (spogliar) da pena?:

(Purg.,XXXI,25-7) quai fossi attraversati o quai catene
trovasti, per che del passare innanzi
dovessiti così spogliar la spene?

As lágrimas estão endereçadas ao grande princípio de tudo,deste texto inclusive: "Por que vim?"(Ma io, perché venirvi?)(cf. 4.I); "Pois quem?"(I6.I): a Sabedoria.

I9.I6 Caminho com sonambúlica seqüência, assim vou,inteiente e eúnte.

"Já disse que a insônia me persegue"(I0.7). São fantasmas, "soturnos transeuntes"(I0.2I). O trans converte-se,assim, numa estrutura ausente. Segundo a visão roseana de metalinguagem redentora, é preciso entender que (A Caça à Lua, AP,I5I):
"A Menina tem de ser reencontrada; para que eu me salve. A Menina tinha de ser salva. Trans".

Achar a Menina equivale, aqui, a abrir o Livro: eis a redenção. Aqui, JGR pensa neologicamente a língua portuguesa via Latim, numa reativação temporal do particípio presente que restitui toda a força verbal, na voz ativa:

(Ps.,CXXV,6) Euntes ibant et flebant, mittentes
semina sua; venientes autem venient
cum exsultatione, portantes manipulos
suos.

Este conhecido Cântico das Peregrinações, em versão vernácula, perdeu toda essa força sonora que Rosa se preocupa tanto em restituir. A sua redenção poética está em jogo. Dante, também, assim o entendia ao inocular no seu divino poema estes resíduos criativos,"focos de fecundante corrupção", como, precisamente, il seme del piangere (Purg.,XXXI,46)a que alude este intertexto. Veja-se, pois, a versão oficial do fato:

(Salmo CXXV,6) Na ida caminhavam chorando, os que
levam a semente a esparzir.
Na volta, virão com alegria,
quando trouxerem os seus feixes.

I9.I7 Quem será o morto que ajudo a levar?

Pense-se,aqui, na aventura que aconteceu com o Quixote face a corpo morto, e outros acontecimentos famosos (DQ,I,I9). Um fato de "fantasmas" afinal. Na sua loucura de "leitor onívoro",o fidalgo acredita ver, na noite, uma série de luzes mexendo-se como estrelas que levam nos ombros um caixão (una litera cubierta de luto /cf.7.3I). Imaginando vir algum ferido ou morto cavaleiro (San Juan de la Cruz, segundo os cervantistas), o Quixote, obstrui o caminho, para o cortejo e pergunta, pois é mister que ele saiba (Riquer,p.I87):
"Deteneos caballeros, o quienquiera que seáis, y dadme cuenta de quién sois, de dónde venís, adónde vais, qué es lo que en aquellas andas lleváis; que, según las muestras, o vosostros habéis fecho, o vos han fecho, algún desaguisado, y conviene y es menester que yo lo sepa, o bien para castigaros del mal que fecistes, o bien para vengaros del tuerto que vos ficieron".

Na "Ideologia Alemã"(III,I,6/c), Marx ironiza o engano de Max Stirner,face a Feuerbach,através deste capítulo cervantino,onde se luta contra os predicados e a ilusão religiosa, contra aquela emanação de Deus que se desliza sob a luta real. Segundo Marx, a partir daqui, a teoria alemã teria que explicar como os homens "enfiam na cabeça" estas ilusões. Pergunta que abre o caminho para uma "interpretação materialista" e realmente crítica do mundo. Tal estudo da realidade inclui o terreno literário e as suas representações ideológicas. Sob esse ângulo, os módulos roseanos, não são predicados,nem atributos lógicos que possam ser convertidos em sujeitos. Com efeito, eles são mais simples frases poéticas sobre as relações (como enxergadas ao longo da História Literária) do que as próprias relações da realidade. Nisso radica o caráter roseano preponderantemente crítico.

I9.I8 O morto, ou a morta. O caixão é pequeno, vi bem, deve ser de adolescente, pobre ou feliz criatura, que tão pouco ficou por aqui. Donzela ou mancebo.

Beati pauperes spirito!, diz Mateus no evangelho (cf.I8.42); isto é, bem-aventurada e feliz criatura o pobre.

Como já é sabido, o tão pouco (cf.I3.I) é um leve índice roseano da mensagem apocalíptica:

(Apoc.,XX,I2) Vi os mortos, grandes e pequenos, em pé, diante do trono.

(Apoc.,XXII,7-8) Felizes aqueles que põem em prática as palavras da profecia deste livro.Fui eu, João, que ouvi e vi estas coisas.

O símbolo de corpo de virgem ou donzela está vinculado à "árvore da vida" e pertence, na estrutura apocalíptica, ao paradisíaco locus amoenus. O emblema é imagem analógica da inocência e, também, daquele feliz "Jardim Fechado"(AP,224-7), aquele hortus conclusus que nos chega do salomônico "Cântico dos Cânticos".

I9.I9 É um caixão claro.

JGR retoma aqui o tom de intenso claror daquela palavra-chave (cf.I6.9) que alude à cor da fé. No Desastre de Goya (cf.I8.44), o caixão é mais do que "claro", é transparente. Paira sobre as cabeças da "Estranha Devoção".

I9.20 Os outros seguem-no em silêncio, não há rezas nem lamentações.

Doña Clara desvanece-se em Evanira! O protagonista, desesperado, clama:"poderei ao menos soluçar, gemer uma prece" (I6.38). Contudo, sua lamentação é enorme e impotente, como a de Job:

(Jó,XXX,25-8) Não chorei com os oprimidos?
Não teve minha alma piedade dos pobres?
Esperava-me a felicidade e veio a desgraça,esperava a luz e vieram as trevas.(...)
Caminho no luto, sem sol,
levanto-me numa multidão de gritos.

I9.2I Devo guardar certa distância, não posso misturar-me a êles, pode ser que me interroguem.

Guardar é um criptograma roseano.Implica tanto na "eterna distância"(I7.7) da experiência espiritual,quanto no signo visual (guardare) com que Beatrice interroga Dante. Ela grita,indig

nada contra o ardor afetivo do poeta face às luzes mortais,pois, ainda é incapaz de olhar (non guardi) o que vem por detrás:

(Purg.,XXIX,6I-3)

La donna mi sgridò: "Perché pur ardi
sì ne l'affetto de le vive luci,
e ciò che vien di retro a lor non guardi?"

Acontece que o poeta iludiu-se por culpa do Lethes (il fiume) que lhe mostra sua pior parte (sinistro fianco) e,à luz dos Sete Espíritos de Deus,reconhece a "distância" que separa o pecado, do qual foi absolvido, e o arrependimento, do qual, ainda, não se liberou:

(Purg.,XXIX,7I)

che solo il fiume mi facea distante.

I9.22 Que direito tenho de me unir aos donos do luto?

Numa das máximas da Sabedoria,o Eclesiastes esclarece:

(Eccles.,VII,4)

O coração dos sábios está na casa do luto,
o coração dos insensatos na casa da alegria.

I9.23 E, se o corpo fôr o de uma mocinha,

Mais uma lamentação advinda do Golpe divino:

(Jó,XXXI,I)

Eu havia feito um pacto com meus olhos:
não desejaria olhar nunca para uma virgem.

I9.24 uma donzela -de belos cabelos em que breve dará umidade e musgo?

Da Minas colônia, sem dúvida, JGR aprendeu e herdou aquele universo espectral de assombrações literárias, tão bem aguçado nas Cartas Chilenas.Nelas (IIª,90-2/305), ao serem contadas as brejeirices de Fanfarrão, Gonzaga diz ao fictício destinatário:

Não temas, Dorothea, que não é nada;
Não são ladrões, que ofendão, são donzelas
Que buscão aos devotos (...)
São umas vãs fantasmas.

Sintomaticamente, uma das evanescentes figuras que o "iniciado" vislumbra na sua via é a russa, de "lisos cabelos pretos"(I5. 8), a qual parece ser uma alma-em-pena, uma "inventada moça"... No texto posterior a PÁRAMO (Retábulo...,EE,2I2), pode se entender melhor o motivo essencial da umidade e musgo: "As almas também dão fuligem".

I9.25 Como explicar minha presença aqui, com sentido pranto,

São Paulo faz a sua apologia pessoal:

(IICor.,X,2-3)

Rogo-vos, pois, que, quando estiver presente, não me veja obrigado a usar de minha autoridade que pretendo realmente usar contra certas pessoas que imaginam que nós procedemos com intenções humanas. Porque mesmo andando na carne, não militamos segundo a carne.

I9.26 que não o de um cristão ou um demente?

Aqui, agora, o apóstolo se compara a seus adversários:

(IICor.,XI,I/I6-7)

Oxalá suportásseis um pouco de loucura de minha parte! Oh! sim, tolerai-me.(...) Repito: Não me queiram tomar como louco. Ou então, tomai-me como tal, para que por minha vez me glorie! O que vou dizer, na

certeza de poder gloriar-me, não o digo sob a inspiração do Senhor, mas como um acesso de delírio.

I9.27 Pasmem-se os outros, que me vêem passar.

Numa das "Terceiras Estórias"(João Porém,T,75), o Autor questiona-se sobre o estarrecimento que provocam estes seres:
"Pasmavam, os outros.
Pudera crer na inventada môça, tendo-a a peito?"

I9.28 Minhas roupas são diferentes, meu modo, meu aspecto,

Aspectus (i.é., espectador) foi usado de maneira arcaica fazendo as vezes de olhos (oculus). Com essa conotação foi empregado por Dante naquele canto do Pré-Paraíso que tanto incidira já nestes últimos módulos roseanos. Os Sete Espíritos de Deus ofuscam tanto,que a vista do poeta jura enganar-se na distância.O Carro triunfal e o cortejo resplandecem:
(Purg.,XXIX,I49) giurato avria poco lontano aspetto.

As roupas do protagonista/diplomata, com efeito, são diferentes daquela umile paruta assinalada aos quatro homens (cf.I8.36) que encabeçam a procissão. A aparência de avantesma dele, desde o início, foi destacada, quando, segundo testemunha, alguém "desconfiou em meu aspecto algo marcado por não olhar" (5.2). Esse longínquo modo em se manifestar se assemelha,pela distância, ao homem com o aspecto de cadáver (7.20). Portanto, ele é, como Estácio no Purgatório, sombra e sombras vê... E, nesse ver, o protagonista re-produz, substantivando-a, a profética visão do "Carro Divino":
(Ezequiel,I,II) Eis aí o que havia no tocante a seu aspecto: suas asas se estendiam (...)

I9.29 saberão que sou estrangeiro, de classe diversa, de outra situação social.

Neste módulo, Rosa não pretende estabelecer os fundamentos objetivos da luta de classes. Ainda menos os conflitos que acarreta o capital num país subdesenvolvido da América do Sul, onde as injustas relações de trabalho acentuam, na distribuição de renda, a situação inalterada de deseqüilíbrio econômico e social. A grande deturpação da obra roseana, feita tanto nas análises narrativas quanto na crítica regionalista, obedece a um "fenômeno de aparência" estrategicamente projetado pelo Autor: "Tudo tinha de semelhar um social" (GSV,335).

O escritor brasileiro, no seu minucioso processo de composição enquanto poeta-tradutor, porém, está preocupado especificamente pela (re)incidência das palavras-chave: estrangeiro, neste caso (cf.2.I3/8.29). O motivo é intertextual e com isso pretende aludir a um conceito (neo)platônico (Enn.,IV,7,5;p.I94). Existe, segundo Plotino, na disposição da alma uma espécie de "escolha voluntária". Contudo, partindo do princípio (hipotético) de que a alma seja um corpo -uma parte adicional dela mesma-, pergunta-se o mestre neo-platônico:
"Como participará essa alma dos mesmos juízos que a primeira, a não ser como uma alma estrangeira (xenee psykhée) que ignora o que a outra conhece?"

I9.30 Vou sem chapéu, e trago comigo um livro.

A destreza (dextro) é aqui contraposta,por JGR,ao lado "sinistro" (cf.I8.4I/I9.2I) daqueles sombrios "homens com sombreros" (passim), aqueles "que viviam tapados de Deus"(GSV,29I). Indo, portanto, des-coberto, o protagonista é veículo potencial ou idôneo para a Revelação (apó-kalypsoo, aquilo-que-está-longe-de-ficar-oculto).

Neste instante, pois, o personagem roseano pertence ao universo da mente angélica (in dextera sedentis) que é mensageira de um livro fechado, signatum sigilis septem:

(Apoc.,V,I) E vi também, na mão direita do que estava assentado no trono, um livro escrito por dentro e por fora, selado com sete selos.

I9.3I Deu-me de vir, e claro, é apenas o que sei.

Por que vim? O protagonista viu-se aparentemente provocado por um fato externo qualquer: "o deslocamento para lugar remoto, alguma inapelável condenação ao isolamento"(2.4). Ciente disso, ele retoma o tom do apóstrofe inicial: "Sei, irmãos...":

(Apoc.,I,9) Eu, João, vosso irmão, companheiro nas tribulações, na realeza e na paciência por Jesus, estava na Ilha de Patmos por causa da palavra de Deus e do testemunho de Jesus.

I9.32 E que, agora, choro por mim, por mim que estou morto,

São João "chorava muito" (cf.I7.46) pela inexistência de alguém capaz de abrir o Livro.

Contudo, o módulo acha-se mais próximo de uma matriz dantiana, na versão do Cântico das Peregrinações (cf.I9.I6),onde os andarilhos espalham, em marcha, "a semente do pranto". Beatrice, instrui o poeta, que chora, sobre a "colheita da alegria",e repreende-o,mais uma vez, por ele não ter sido forte ao ouvir as sereias (serene). Segundo o sonho purgatorial do poeta (XIX,I9), elas representavam os pecados da carne. É preciso pois, disse-lhe ela, que Dante lave a culpa e o erro com "a semente do pranto. As "sereias da poesia" dantiana deverão deixar o lugar às Musas da Filosofia, ou seja, às sereias de Beatrice. Além do sentido simbólico de procura intelectual, Beatrice se coloca aqui como garotinha (pargoletta),no sentido literal, que tem consciência do seu corpo perecedouro, como o de Dante,nessas lamentáveis condições de choro:

(Purg.,XXXI,45-8) udendo le serene, sie più forte,
pon giù il seme del piangere e ascolta:
sì udirai come in contraria parte
mover dovieti mia carne sepolta.

I9.33 por todos os mortos e insepultos.

É o triunfo das testemunhas de Cristo. Os ímpios, exterminados com a vinda da Cristandade, seus corpos insepultos, seriam os únicos a serem ressuscitados:

(Apoc.,XI,9) Virão para ver os seus cadáveres por três dias e meio, e não permitirão que sejam sepultados.

O destino dos hereges é esse; ficar ao lado dos infiéis que já tivessem estado mortos.

I9.34 Mas, pouco a pouco,

Sob o tema rítmico do pouco a pouco, o cavalo "Apouco" anuncia o Apocalipse (Dão-Lalalão,NS,77):
"Tremia nas cascas dos joelhos, mas escutava que tinha de ir, feito bramassem do escancarado do céu: a voz grande do mundo".

I9.35 choro também por êste ou esta, desconhecido,

Esta é Babilônia, a grande meretriz, a Fera "que era e já não é"; Este, o "vinho da ira de sua luxúria"... Ambos, são ignorados por Deus, que, desconhecendo-os, os combate. Portanto:
(Apoc.,XVIII,9 e I5) Hão de chorar e lamentar-se por sua causa os reis da terra que com ela se contaminaram e pecaram.(...)
Os mercaderes destas coisas, que delas se enriqueceram, pararão ao longe, de medo de seus tormentos e hão de chorar e lamentar-se.

I9.36 por certo tão jovem,

"Um homem, ainda moço"(2.I2) ou aquela freira "ainda moça" (8.I7), e todos os outros espalhados no texto são personificações rosianas do arquétipo sagrado. Lutando contra inúmeras profanações, a mensagem definitiva de PÁRAMO será transmitida ao protagonista por um elevadíssimo ser "alto, magro, moço"(2I.34). Juventia, portanto, é um atributo paradigmático usado por Rosa como fonte inesgotável de puríssimas revelações.

I9.37 e in termino

I.é, in extremis, devido ao remorso que chega com o arrependimento justo antes do fim da vida. Ou, como diria Dante,
(Purg.,XXVI,93) per ben dolermi prima ch' a lo stremo,

Melhor será se condoer pelo bem em vida do que in articulo mortis.

I9.38 e que a tão longo longe conduzimos.

A Alma é conduzida, prisioneira, "longamente, sob as pedras quase irreais"(3.2I) da hipótese numa cidade imaginária. A Alma é levada, pois, até o "Aqui, longínquo"(3.9) deste texto.

Dessa forma, JGR aproveita-se das palavras-motivo em questão para reiterar um tema fundamental: a solidão anímica. Veja-se o uso que destes módulos é feito noutras obras avulsas dele:
"Faz muitos anos... -parecia que o passado era verdadeiramente longe, como o céu"(Buriti,NS,I8I);
"Ela ia para qualquer longe, ia longamente, ardente, e só e só" (A Benfazeja, PE,I33).

A sólida solidão que desponta no monólogo de Riobaldo explica a conduta,também internamente intensa, dos seus controvertidos "ouvintes" (GSV,23):
"Por esses longes todos eu passei, com pessoa minha no meu lado".

I9.39 É imensa a marcha.

O protagonista da Jornada está, "o trecho todo" in spirito,lembrando o Cortejo, enterro, procissão ou Peregrinatio que o leva até o Sepulcro de Deus. Unamuno disse, antes de receber a carta que continha o trecho (cf.I9.5):
"¡Poneos en marcha! ¿Que a donde vais? La estrella os lo dirá:

¡al sepulcro! ¿Qué vamos a hacer en el camino mientras marchamos? ¿Qué? ¡Luchar! Luchar, y ¿cómo? (...) ¡Adelante,siempre!" (op.cit.,p.I7).

Durante a Saison en Enfer, entre o "Mau Sangue" e a "Manhã", Rimbaud repete, imensamente: "Chega! Eis o castigo.Em marche!" Escravo da sua condição o homem não pode maldizer a vida. A final há um único canto dos povos; aquele que inicia a marcha celeste (op.cit.,p.53):

Le chant des cieux, la marche des peuples!

Mas é no Eclesiastes onde se encontra a versão bíblica que melhor condensa toda esta "situação" intertextual,que o protagonista de PÁRAMO passa desde que percebe o enterro (I8.35):

(Eccles.,IV,I5-6) Vi todos os viventes, que se acham debaixo do sol, apressarem-se junto do adolescente que lhe ia suceder; era interminável o cortejo dessa multidão, à testa da qual ele caminhava (...).

A marcha é a dos tormentos da vida humana e a sua imensidão se deve a que a geração seguinte não se regozijará por sua causa.

I9.40 Temo a chegada.

Em meio à total ignorância terrenal,chega a Revelação: o timeo dei. Nos preparativos para a luta celeste, três anjos apocalípticos predizem a vitória do Evangelho. Um deles,

(Apoc.,XIV,7) Clamava em alta voz: "Temei a Deus, e dai-lhe glória, porque é chegada a hora do seu julgamento.

Por outras palavras, o personagem teme o Juízo Final.

* * *

§

20

20.1 Sùbitamente, porém, desperto,

A Revelação ilumina "de repente"(cf.17,44).Sì subitamente;tanto, que o ato se condensa num ponto "alepherico" ou instante total (simultâneo, ubíquo, onipresente),o qual, como Beatrice,carece de extensão temporal (Par.,X,37-9).

O porém deste módulo diz respeito à doutrina do amore (força motora universal),que Virgílio expõe ao discípulo poeta. O mestre mostra-lhe que a "inclinação amorosa"(disio) é o instinto da humana natureza (natura), impulso este que circunscreve-se nos limites da alma, através duma "prazenteira impressão" (piacer). Essa condição amorosa persiste, segundo "l'alto dottore", até o instante do indivíduo ser acordado para a ação do "ser veraz".

Um conceito tomista da Summa é o tema teológico deste Canto de Dante: a Acedia, ou seja, uma certa melancolia que aletarga os homens para os altos atos espirituais (moto spiritale).Motivos físicos deixam Alighieri tomado dessa preguiça espiritual que, paulatinamente, vai se traduzindo em "insuficiência amorosa"da Verdade. Sobrecarregado pelo fardo de perguntas acerca daquele buono operare (todas elas resumidas em Beatrice: a reveladora "obra de fé"), Dante sente-se como um homem que,sonolento,vai deambulando (cf.19,16) e divaga (vana). De súbito, o sopor é interrompido pela turba purgatorial que está de volta,nas suas costas (spalle),e o faz reagir. Isto é, "despertar":

(Purg.,XVIII,87-90)
stava com' om che sonnolento vana.
Ma questa sonnolenza mi fu tolta
subitamente da gente che dopo
le nostre spalle a noi era già volta.

20.2 ou é como se despertasse:

N'O Recado do Morro (UP,48), o Santos-Óleos (aliás, Nominedômine), em imprevisto sermão, exterioriza como a "alma adormecida", para a fé,começa o seu escatológico despertar na Revelação:

" -Às almas, meus irmãos! O fim do mundo, mesmo, já começou por longes terras. E vem vindo... Olha os prazos! Vamos rezar, vamos esquentar, vamos ser! Bons jejuns... Alerta -às almas! ... (...) A data exata do fim, Deus vai me dizer é lá na capelinha largada nos campos, nos Fechos-do-Funil... Lá não me ouvem; terra de um maltrata seu mensageiro. Cambada! Quer sono, não tem sonho... Orate fratres... Vocês mesmo não notam: mas a alma de cada um já começou a ficar adormecida..."

"E, todavia, não estivesse eu adormecido e morto"(15.51).

20.3 chegamos ao cemitério. Jamais viera eu até aqui. Estamos ante o Cemitério Central,

Pela Carrera 13 (19.13), o cortejo aproxima-se do Cemitério bogotano; Última Tierra en el Destierro, diria Jorge Guillén. Isto é, um lugar que não localiza, em sítio humano nenhum, A Morte; em suas longínquas profundezas, o cemitério igualará a situação social do estrangeiro (cf.19.29). Segundo o poeta espanhol:

(...) No hay país por estas honduras
Tan remotas, del cementerio
Donde sólo nosotros somos
Melancólicos extranjeros.

20.4 seu portão calmo,

"Portão grande", "portal", "pórtico"..., tudo é sinônimo de proximidade a la porta sacrata que abre a via divina. Um portão "calmo" que o jovem Rimbaud conheceu no ar da prece:

Si Dieu m'accordait le calme celeste,
aérien, la prière.

Essa temível chegada Sem Tangência (AP,99) tem outra versão: "Além, teria sido o cemitério primeiro, sua outra grande porta oculta. A antiga".

20.5 Aqui se processa grave capítulo da experiência misteriosa.

Uma sofrida iniciação e uma mística da história interna são os produtos da introjeção desta "experiência misteriosa"(12.30), que repercute, tematicamente outra vez, sob o ritmo ontológico de "ser e re-ser"... Riobaldo define-o como timor dei (GSV,49): "Medo mistério. O senhor não vê? O que não é Deus é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver - a gente sabendo que ele existe, aí é que ele toma conta de tudo. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo".

Num dos poemas de "Serenidad", chamado precisamente Miedo, Amado Nervo menciona um fragmento de Novalis ("Fala-se que um morto é um ser elevado ao mistério absoluto..."). Idéia que o poeta mexicano desenvolve em "¿Y por qué no?", poema onde se reitera, de maneira insistente, o módulo que fecha PÁRAMO:

(...) Pregunta el hombre, triste y serio:
- ¿Vive quizás el que murió?
¿Es um engaño el cementerio?
- ¡Quién sabe! dícele el misterio.

20.6 À entrada,

Está-se frente ao Cemitério Central. São Paulo convida a entrar:

(Efésios,II,22) É nele que também vós outros entrais em conjunto, pelo Espírito, na estrutura do edifício que se torna a habitação de Deus.

20.7 vi que quase não chorava mais.

O digno redentor e o Livro em vias de ser aberto:

(Apoc.,V,5) Então um dos anciãos me falou: "Não chores! O Leão da tribo de Judá, o descendente de Davi, achou meio de abrir o livro e os seus sete selos".

20.8 Pensei: agora, lúcido,

Logo após aquele "súbito despertar"(cf.20.I), a turba magna de penitentes, sombras afinal que aproximam-se dos poetas em fuga, não tem mais condições de ser enxergada. Isto renova o pensamento aletargado de Dante, permitindo-lhe clareza e penetração de espírito:
(Purg.,XVIII,I4I) novo pensiero dentro a me si mise

A estada de Dante no reino da Acedia acontece à noite.Na véspera do amanhecer, hora profética, o pensamento do poeta se transforma e tem o segundo dos seus sonhos alegóricos:
(Purg.,XVIII,I45) e 'l pensamento in sogno trasmutai.

A idéis presa, a "alma encarcerada" e demais conceitos afins começam a se libertar. Ou, como diria Rosa de Maria da Glória: "E seus pensamentos subiram em incêndio. Ela estava avisada, se resiliu, lúcida, lúcida"(Buriti,NS,230-I).

Abandona-se, pois, o mundo cislúcido (cf.I2.26) para se entrar, infinita e finalmente, no Inteligível. Aquela causa primeira cujas Formas não são extraídas das phantasiai materiais, mas são dadas ao intelecto humano por uma inteligência superior: o nous cósmico.

20.9 o que eu precisava era de separar-me daquela gente, ligeiro, safar-me,

Na alma, toda a passagem da potência ao ato requer um princípio similar ao que conduz no Primeiro Motor. Para os aristotélicos, essa visão do Inteligível acarreta dois conceitos. Um,o do intelecto passivo (pathetikós nous), que é perecível. O outro, descrito como "uma espécie de estado (héxis) semelhante ao sol",é separável (khooristós), inabalável, não misturado e essencialmente uma "energia". Quando este intelecto ativo ou nous poieetikós é "separado"(khooristéis), ele, por si,é imortal e eterno.

O protagonista, ao longo do texto, não poderia vislumbrar o amor-mor, disse ele, "enquanto persistisse unido a mim aquêle ser"(I5.20) e encarecidamente pede a ação de um processo encoberto para que "se desligue"(I5.25) do seu destino.

20.I0 insalutato hospite, esconder-me dêles.

As forças complementares da dialética roseana, face a face.

Por um lado, o hóspede inusitado, estranho, estrangeiro,hostil: hostis antiquus. Riobaldo diria (GSV,96):
"-aquela hora eu queria só gente estranha, muito estrangeira, estrangeira inteira!"

Por outro, o Deus Absconditus que (na idéia de ermo espiritual ou sertão, como concebida por Riobaldo) é caracterizado em capítulo à parte. O poeta-jagunço chega a dizer:
"O sertão não chama ninguém às claras: mais, porém, se esconde e acena". Vide ARQUILECTURA.

20.II Felizmente,

O uso adverbial com que Rosa destaca, nos seus textos, situações temáticas ou palavras-chave é, sem dúvida, uma herança dantiana. Em PÁRAMO sobressaem, dentre outros, "conscientemente" (2.2); "tristemente"(9.33); "entusiasmadamente"(I5.2); "subita-

mente"(20.I). No Pré-Paraíso, onde Dante é encontrado por Beatrice, salientam-se estes advérbios: arcanamente (Purg.,XXIX, I20); dolcemente (XXXI,98); veramente (XXXIII,I00); e o final, preambulo do Paraíso que revela a "donna del ciel",donnescamente (XXXIII,I35).

É pois, lá, no fim da jornada purgatorial, que ela surge na frente do poeta para questioná-lo sobre o arrependimento. Ela interpola na sua fala, de maneira intertextual, um conhecido versículo do "Hino da Procissão":

(Salmo XXIII,3) Quem será digno de subir ao monte do Senhor? Ou de permanecer no seu lugar santo?

A versão criativa de Beatrice vê nesse "beato local" o sítio para o homem feliz:

(Purg.,XXX,74-5) Come degnasti d'accendere al monte? non sapei tu che qui è l'uom felice?

A "felicidade" do personagem nasceu,pois,do "ato-contínuo"(cf. I8.46). Outrora chegou a achar que era "livre e feliz"(9.19).

20.I2 aquela cidade de tumbas e estátuas,

O protagonista "se viu chegado ao degrêdo em cidade estrangeira"(2.I3). A lúgubre morada final. Cidade purgatorial que lembra "A Ilha dos Mortos" de Boecklin.

20.I3 as filas de catacumbas e quadras de jazigos, era um labirinto,

"Andei. Tudo era um labirinto, na velha parte da cidade"(I5. 30-2). Criptas e mistérios na uniformidade igualitária das covas anônimas; cenotáfios, monumentos sepulcrais, mausoléus,tudo circunvaga nesse adro de difusos defuntos...A labiríntica "ilha do sumiço".

20.I4 mais mar largo.

No final do Apocalipse, considera-se o mar como um infinito vestígio do Caos, uma imagem da amargura e da instabilidade da qual ergueu-se a Fera. A alusão roseana deste "labirinto caótico" remete ao "céu e terra novos" vistos por São João, porquanto os primeiros desapareceram "e o mar já não existia". No exemplar roseano da versão francesa da Bíblia (pp.296-7), as notas referentes ao versículo foram marcadas pelo Autor:

(Apoc.,XXI,I) (...) il n'y a plus de mer désormais.

Isto é, a partir de agora, não há mais mar... largo mar.

No texto Sem Tangência (AP,98), Rosa retoma a situação destes últimos módulos sob a imagem simbólica do mar:

"O enterro do homem não conhecido, ensinou-o, ao forasteiro. (...) O desexílio.(...) Na dita cidade, muito longe, árdua do todo-o-dia, fabricada, enfadonha. Ali, o mar era o cemitério".

20.I5 Com voltas e dobras, tortuosamente,

Dentre os castigos e recompensas platônicos há, precisamente, este. Nada de novo ou estranho obtém a alma, nada que ela não tenha desejado pela sua própria vontade. "Amante do corpo", a alma erra em volta dos monumentos funerários até que seja, de novo, ligada a um corpo (Fedão, 8I d-e).

Em termos riobaldianos, isso significa o seguinte (GSV,379):

"Às voltas e revoltas, eu pelejava contra o meu socorro.(...) Figuro que andava em meu são juízo. Só que andava às tortas, num lavarinto. Tarde foi que entendi mais do que meus olhos, depois das horrorosas peripécias, que o senhor vai me ouvir"

20.I6 consigo entranhar-me,pelo meio dêle,

"Não preciso erguer um labirinto, quando o universo já o é", escreve Jorge Luis Borges num dos contos coligidos no Aleph (op.cit.,p.I29): "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" (I952). Um trecho dele pode auxiliar na interpretação daquela câmara central do texto roseano. Ali, Abenjacán e o primo dele, Zaid, sintomaticamente, dormem esgotados:
"Depois erramos sob o céu e um dia avistamos o mar. Sulcavam-no navios muito altos; pensei que o morto não podia andar pela água e decidi procurar outras terras. A primeira noite que navegamos, sonhei que matava a Zaid. Tudo se repetiu, mas eu entendi suas palavras. Ele dizia: como agora me apagas,eu te apagarei, no lugar que estejas. Jurei frustrar tal ameaça;me ocultarei no centro de um labirinto para que o seu fantasma se perca".

20.I7 esquivei-me, esgueirei-me, escusamente, rápido, quase aflito.

Requiescat in pacem é o tema dominante desta página. Nela, o afoito se converte numa antítese do divino. Sob o curioso título Em-Cidade (AP,I22), Rosa diz de maneira proverbial:
"A quietude é de Deus, a pressa é do Diabo".

O elaboradíssimo labor paronomástico do módulo (esqui-esquei-escu-qua...), inserido numa temática de "fuga" também, veja-se o final deste fragmento da jagunçagem riobaldiana(GSV,46):
"E Medeiro Vaz pensava era um pensamento: a gente mamparreasse de com eles não guerrear,não se esperdiçar -porque as nossas armas guardavam um destino só,de dever. Escapulíamos, esquipávamos".

A própria imagem da "direção perdida" é o universal concreto deste arquétipo. Um descaminho apocalíptico da reta estrada para Deus; os personagens roseanos encontram-se "dextraviados", como disse antes Riobaldo (GSV,44). A grande concentração metafórica de PÁRAMO aproxima as "catacumbas" do "labirinto";este fazendo a alegoria das entranhas (consigo entranhar-me),sinuosas, do próprio monstro central.

20.I8 Vim longe.

Eis a longa Jornada iniciática na qual se enfronham a maior parte dos protagonistas roseanos. Riobaldo,um deles:
"O mundo, meus filhos, é longe daqui! -eu defini. -Se queriam vir também? -perguntei."(...) "Daí,vim.Sempre longe em frente" (GSV,336/375).

20.I9 Subtrair-me de que me vejam, comigo não queiram falar.

"Pessoas, por ali, surpresas me olhassem. Só nesse de-repente notei: tinham-me virado fantasma"(I8.24-6).

20.20 Feição tão confusa. Feitios complicados.

Formas relíquias... Remotos sortilégios, outras figuras, algumas delas entrevistas, com anterioridade, pelo personagem nos seus passeios matinais, "pelas ruas velhas da cidade. São fantasmas"(I0.20-I). Extranatural mudança de Umas Formas (T,I80-3).

20.2I Ali não poderiam acertar com alguém.

O Livro, que ainda não pode ser lido, teria um leitor potencial e digno, como o Cordeiro: "alguém" (I7.2).

20.22 Agora, sim, sinto-me tranqüilo, aqui,

"Agora aqui estou"(5.I4)... "Agora, achava-me em rua mais tranqüila, inalcançado, talvez o mundo me desse tréguas"(I8.28)

20.23 sòzinho,

Os temas roseanos do início começam a se recombinar de maneira insistente,porém reciclada: "Eu estava sòzinho, a morte me atraíra até aqui"(5.3I).

O isolamento é fundamental para que o potencial "angélico" se manifeste. Riobaldo explica a equação só/evangelho (GSV,5I): "necessitavam de mim, haviam de querer me mandar escoteiro, dizedor de mensagem?"

20.24 onde os outros, os acompanhantes daquele entêrro, nunca me encontrarão, retirado.

"Sócrates se retira (!) para um pórtico...", escreve JGR como nota de rodapé numa das páginas d'O Banquete platônico.

Aristodemus confessa a Sócrates estar sentindo-se como Menelau (quando mencionado na Ilíada II,408 e XVII,588). Isto é, como se fosse um "penetra" no ágape de Agamenon. Sente-se, portanto, como o inferior que vai na festa dos sábios sem ter sido convidado. Excusa-se, pois, à maneira homérica, para "ambos irem juntos". Assim, Sócrates dá um tempo e se demora, enquanto Aristodemus é já recebido pelo anfitrião, no portal da entrada do vizinho. Ao se fixar no lugar (where Socrates had retired), o filósofo medita tão profundamente que fica insensível aos contínuos chamados. Já iniciado o banquete, ele entra. Agathon lhe pede para se sentar ao lado:
"'Devo tocá-lo',disse este. 'Para ter o proveito desse sábio pensamento que veio à sua mente no portão e que, agora, está dele possesso".Trecho grifado por JGR (op.cit.,pp.I69-70).

20.25 Êles hão de estar bem distante dêste recanto, no outro extremo do campo-santo, todos ocupados em lágrimas,

O protagonista "oculta-se" num recanto. Porém:
(Jó,XXXIV,22) Não há obscuridade nem trevas,
onde o iníquo possa esconder-se.

Por outra parte, os penitentes da escarpa purgatorial, na 5ª cornija, cantam o Gloria in excelsis (Lc.,II,I4). No final desse canto, narra-se a passagem pela ignorância e cobiça, pela avarícia e desperdício,Dante e Virgílio "retomam o caminho santo", olhando às sombras que jazem "ocupadas em lágrimas":
(Purg.,XX,I42-4) Poi ripigliammo nostro cammin santo,
guardando l'ombre che giacean per terra,
tornate già in su l'usato pianto.

20.26 neste momento confiam à funda cova da terra o caixãozinho singelo

"O caixão é pequeno, vi bem, deve ser de adolescente"(I9.I8).

20.27 -com aquela ou aquêle que permanecera tão pouco tempo no mundo em que padecemos.

O "Vita somnium breve" lembra os prazos de permanência neste Vale de Lágrimas: sic transit gloria mundi... Pouco importa o sexo dos anjos: "O morto, ou a morta", "pobre ou infeliz criatura, que tão pouco ficou por aqui"(I9.I8):

(ICor.,XI,32) Mas, sendo julgados, pelo Senhor, Êle nos castiga para não sermos condenados com êste mundo.

"Mundo", portanto, é uma palavra de contexto muito definido para o escritor brasileiro. Veja-se como a emprega Riobaldo: "trazendo glória e justiça em território dos Gerais de todos esses grandes rios que do poente para o nascente vão, desde que o mundo mundo é, enquanto Deus dura!"(GSV,334).

Também, no momento crucial do Grande Sertão: Veredas, quando Riobaldo é informado que o corpo de Reinaldo/Diadorim era de uma mulher, moça, o poeta-jagunço invoca a palavra (GSV,454): "Foi assim. Eu tinha me debruçado na janela, para poder não presenciar o mundo".

20.28 O lugar aonde eu viera esconder-me, meu transfúgio,

"Aonde -o despovoado"(Arroio-das-Antas,T,I5).

Noutro texto roseano (Evanira!,AP,37), o narrador percebe-se transformado ao passar por uma espécie de morte e diz: "Sim -nostalgir-me, voltar para o coração. Sob refúgio".

Dessa forma, a melancolia estrutura este módulo que, por via neológica, condensa todo um versículo do Evangelho de Marcos. Nele, Rosa esboça,simplesmente, "um-refúgio-para-a-transfiguração-divina", i.e., um transfúgio. No seu exemplar português do Novo Testamento (p.87), JGR sublinha e marca com um parêntese à margem, o início do capítulo acerca dos verdadeiros discípulos:

(Mc.,IX,2) E seis dias depois tomou Jesus comsigo a Pedro e a Thiago e a João, e os levou sós a um alto monte em logar apartado e transfigurou-se ante elles.

A "unidade de lugar"(7.39), descoberta pelo personagem, volta a se fazer presente sob a forma paralela do esconderijo e até do "esconde-esconde"(cf.20.I0): eis, mais uma vez, o paradoxo da ausência e da presença de um Deus Absconditus.

20.29 era um ponto fechado

"Um ponto, um átimo, um momento"(I3.8) revelador que se fusiona, aqui, com a idéia do "Jardim Fechado".

Distinga-se, aqui, o oculto do manifesto, disse Beatrice,para não se extraviar pela falta de fé. A divina justiça espelha-se para Dante, e o confunde. A inteligência terrenal é incapaz de penetrar a justiça eterna como o olho humano as profundezas oceânicas. Sem a graça, todo o que aparenta luz é treva, ou sombra ou veneno carnal. Alighieri escuta, ainda acerca do refúgio onde viera se esconder, que agora (mo) ser-lhe-á aberto demais o esconderijo (latebra) que o ocultava:

(Par.,XIX,67-8) Assai t'è mo aperta la latebra che t'ascondeva la giustizia viva.

20.30 entre lápides e ciprestes,

Rosa se esquece definitivamente dos etimológicos "eucaliptos" e menciona a estereotipada árvore dos cemitérios: o cipreste. A partir deste módulo, o Autor dialoga com Umas Formas (T,I8I), aquele fantasmagórico texto onde o problema das dificuldades de leitura é essencial. Lembre-se um dos nomes: "Dídia... -relido, lido em lápide".

20.3I quase um ninho, só o exigido espaço, folhagem e pedra mausoléia,

Naquela cruzada unamuniana que tem em mira o resgate do sepulcro de Dom Quixote (op.cit.,p.I4), há este trecho: "Y allí donde está el sepulcro, allí está la cuna, allí está el nido. Y de allí volverá a surgir la estrella..."

Vincular a pedra mausoléia à idéia de ninho (nido) ou de berço (cuna) é um lugar-comum da Literatura Universal. Dante usou-o para descrever la divina floresta spessa e viva onde o doce ar, intemporal, fica imutável. Atingida pela fé, a nova vida de Dante é destacada por Beatrice, motivo pelo qual ela ri (rido), nesse Jardim localizado a leste do Paraíso; lugar e ninho dos eleitos:

(Purg.,XXVIII,76-8) "Voi siete nuovi, e forse perch' io rido",
cominciò ella, "in questo luogo eletto
a l'humana natura per suo nido.

20.32 em luz oblíqua, em suma paz.

Evocação... Rosa alude aqui "À Môça, imagem" de Nenhum,nenhuma: "A lembrança em torno dessa Môça raia uma tão extraordinária, maravilhosa luz, que, se algum dia eu encontrar,aqui, o que está por trás da palavra 'paz', ter-me-á sido dado também através dela"(PE,50).

"Legítima literatura deve ser vida", é uma das confissões roseanas na entrevista a GÜnther Lorenz (FC,op.cit.,p.74). O depoimento cobra forma concreta, neste módulo, por meio de um dos biografemas roseanos, verdadeiro lampejo reminiscente. O sistema orográfico colombiano mostra três ramais da Cordilheira andina. Um deles, o da cordilheira oriental, é conhecido também como Páramos de Sumapaz. Assim, "em suma paz", este módulo se substantiva, concretamente, através do título do conto-crítico roseano aqui pesquisado: PÁRAMO.

20.33 Tudo ali perdera o sentido externo e humano,

"Todos vinham queixar-se do extra-humano"(Umas Formas,T,I8I).

Aqui se perde, finalmente, o sentido contraposto à experiência misteriosa, à "história interna"(I2.29). O iniciado começa a atingir o clímax da sua travessia espiritual. "Ali" é o lugar propício para ser aberto o Livro da verdadeira vida.

20.34 nem mesmo podia eu ler os nomes nos tituleiros, com as letras meio gastadas do uso do tempo.

A concepção alegórica de entalhes gravados no piso do Purgatório fornece a Dante o motivo poético para ilustrar uma advertência contra o orgulho. Para preservar a sua memória, os sepultados nas tumbas do piso das igrejas ou claustros,levam indicado (segnato) o nome terrenal das criaturas (cf. 5.I7):

(Purg.,XII,I6-8) Come, perché di lor memoria sia,
sovra i sepolti le tombe terragne
portan segnato quel ch'elli eran pria.

Como é mencionado pelo professor Rónai, à margem do original roseano (IEB/USP p.21) há a palavra lousas para eventual mudança na versão definitiva. Afinal, a obra roseana é uma ampla rede de relações, símbolos e emblemas, exigindo enorme cuidado do Autor para controlar suas variantes,nos diversos textos inseridas. A dúvida de JGR, portanto, estaria em função de tituleiros ter sido empregado, também, naquelas "formas reliquias" que se debatem face à "saudade imemorial":
"Era a matriz antiga, nela jazendo mortos, sob lajes, gastos os tituleiros: 'Comendador URBANO AFFONSO DE ROJÕES PARENTE... benfeitor...venerado...' -mementos sem recordação. 'Monsenhor EUZÉBIO DA MATTA... praeclarus vir inclytus praelatus...' Outro tempo o levara. 'DIDIA DORALENA ALMADA SALGOSO... na mocidade...dorme..."(Umas Formas,T,180).

20.35 Nenhuma voz, nenhum som.

Durante o "trato" riobaldiano com o demônio, o "silêncio das astúcias" confunde tudo. O demo tinha de vir, se existisse, "mas, em que formas?". O poeta-jagunço o chama e a resposta vem em nenhuma voz, nenhum som... (GSV,319):
"Sapateei, então me assustando de que nem gota de nada sucedia (...) Não. Nada. O que a noite tem é o vozeio dum ser-só (...) Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.(...) Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu -que é um falso imaginado".

Do outro lado, como tem sido dito, está a "aposta" num Deus Absconditus, a verdade, "as asas" vistas, o absoluto inefável: "Aragem do sagrado".

20.36 Sim eu me recolhera a um asilo em sagrado,

Isto é: "que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas"(GSV,319).

Na "essência" de Cristo, as naturezas divina e humana encontram um milagroso asilo comum:
(Par.,II,40-2)
accender ne dovria più il disio
di veder quella essenza in che si vede
come nostra natura e Dio s'unio.

O pensamento do meu corpo, pensa Dante, e a matéria da lua ocupam simultaneamente o mesmo espaço, tanto assim, que deixam-nos ansiosos de ascender ao Céu para observar, na pessoa de Cristo, o maior milagre da espécie: o milagre que se aceita pela fé, sem que a gente seja capaz de entendê-lo.Essa conclusão leva o poeta a agradecer Àquele que o removera do universo mortal e para si o recolhera:
(Par.,II,46-8)
Io rispuosi: "Madonna, sì devoto
com' esser posso più, ringrazio lui
lo quel dal mortal mondo m'ha remoto.

20.37 passava-se em mim um alívio, de nirvana, um gosto de fim.

"Um morto teme sempre. Teme o morrer mais, no infinito Nada" (I2.38-9). Com efeito, Gautama, o Buda, ensinava a doutrina da Roda dos Desejos, à qual o homem está atrelado e recomendava renunciar a qualquer apetência para,assim, já sem paixões, o ser humano afunder-se no Nada, que Ele chamava de Nirvana. Um estado de descanso dos sentidos ou morte como "verdadeira paz".

20.38 Eu podia ficar, entreconsciente, milhões de épocas, séculos,

O protagonista, agora, pensa lucidamente (cf.20.8) e sabe que o sentido "externo" da humanidade está perdido (cf.20.33). Assim cogita Descartes ao se saber uma coisa que pensa. No início da sua consciente demonstração da Existência de Deus,o filósofo deixa entrever seu escopo (3ª Med.,op.cit.,p.90):
"Agora fecharei os olhos, cobrirei os ouvidos, deixarei de usar os sentidos (je détournerai tous mes sens), apagarei, se for preciso, todas as imagens das coisas corporais (toutes les images des choses corporelles) ou, ao menos, já que isso é quase impossível, considerá-las-ei como vãs e falhas".

Em termos bíblicos, isso equivale a dizer:
(Jó,XIV,I2) Assim o homem se deita para não mais levantar. Durante toda a duração dos céus, ele não despertará; jamais sairá do seu sono.

"A noite do sertão, de si não era triste, mas oferecia em fuga de tudo uma pobreza,sem centro, uma ameaça inerme. Tudo ali podia repetir-se, mais raio, mais lento, milhões de vezes, a gente sufocava por horizonte físico"(Buriti,NS,I63-4).

Milenarmente, a alma atemporal do personagem endereça-se,como uma carta, até o lugar corporal que chamará "minha casa"(cf.9.30-3). "Aquela casa estava há milhões de anos desabitada"(7.40).

20.39 no relento claustral daquele secesso,

Os desejos aquietam-se no Paraíso, quando não acompanhados pela graça. Se eles não vierem do imperturbável secesso (sereno) não serão luz (lume), mas treva ou sombra carnal e peçonhenta:
(Par.,XIX,64-6) Lume non è, se non vien dal sereno che non si turba mai; anzi è tenèbra od ombra de la carne o suo veleno.

Fica, pois, só o refúgio, aquele "ponto fechado"(20.29),claustral, horto da verdadeira iluminação.

20.40 aí mais me sentisse, existisse e almejasse.

"Deus é muito contrariado. Deus deixou que eu fosse, em pé, por meu querer, como fui"(GSV,316), diria Riobaldo.

Quando Descartes equaciona "a existência das coisas materiais e a diferença real entre a alma e o corpo do homem"(6ª Med.), o filósofo, na verdade, só vem reforçar o primeiro argumento da existência dessa idéia que de Deus tem (3ª Med.), idéia cuja contemplação proporciona-lhe "a maior alegria".Para ele, os sentidos (sentimentos) ou os desejos (vontade) são produto também de uma idéia superior à qual estão atrelados:
"de maneira que eu não podia sentir (sentir) objeto algum,por muito que o almejasse (quelque volonté que j'en eusse),se esse tal objeto não se encontrava presente nalgum dos órgãos dos meus sentidos"(6ª Med.,op.cit.,pp.I29-30).

20.4I Um sossêgo infinito, retrazido pela memória.

Através do "infinito Nada"(I2.39), o personagem roseano transita o inefável. Isto é, o riobaldiano local onde (GSV,289):
"Faltava era o sossego em todo silêncio, faltava rastro de fala humana".

No profundo intertexto deste módulo, pode-se pensar naquela memorável queixa a Deus:

(Jó,XIV,I3) Se, pelo menos, me escondesses no scheol ao abrigo, até que tua cólera tivesse passado, se me fixasses um limite em que te lembrasses de mim!

Evanira!(AP,35) explica tudo isto:
"SAUDADE da saudade,/ a que se apaga/ no oco de um calabouço. Morre-se de não se lembrar. Retrazido/ como se o céu não fosse curvo. O nada é muito vivente: os animais que somos".

Este módulo, pois, seria o oposto, e complementar, do caráter máximo dos sonhos do protagonista: "uma saudade sem memória" (I4.28). Ao invés da seqüência, são os contrapontos os que vêm "articular", poeticamente, o mal-ajambrado "discurso" de Rosa.

20.42 Ah, escapar ao dia de amanhã, que já vem chegando por detrás de mim!

Job sofre de impaciência à espera da intervenção de Deus que vingará, reparando a falta. As antigas versões grega, siríaca e latina vêem no trecho uma alusão à ressurreição:
(Jó,XIX,25-6) Eu o sei: meu vingador está vivo, e aparecerá, finalmente, sobre a terra, por detrás da minha pele, com a qual isto será cercado, na minha própria carne, verei Deus.

Esse substrato intertextual é lastro para JGR levantar, em diversos textos, duas questões. Primeiro, a d'O Espêlho (PE,73): "Desde aí, comecei a procurar-me -ao eu por detrás de mim- a tona dos espelhos"; lembre-se o eu-face-a-si-próprio (cf.I3,9). Depois, em segunda instância, o fato de Diadorim ser, em essência, Dom-de-Deus que surge de repente (cf.I7-44-5 e 7.6): "E, de repente, pressenti que alguém vinha vindo por detrás de mim, me vigiara. Diadorim, fosse?"(GSV,I5I).

20.43 -e amenamente voltar para o inexistente...

Tudo aquilo que, à maneira cartesiana, nos afasta de Deus, que existe (3ª Med.) tem de ser o "ameno" e sempre fácil regresso ao "inexistente. Afinal, é assim que se processam as idas e voltas de Riobaldo (GSV,43/3I6):
"Eu estava no velho do Inferno. Dia da gente desexistir".(...)
"Ele (o Demo) tinha de vir, se existisse".

20.44 Parei. Por um tempo, tempo, esperei.

Per tempus et tempora et dimidius temporis...

Durante toda a sua história, a Igreja (simbolizada pela Senhora) vive espiritualmente afastada do mundo, alimentando-se da Palavra de Deus. Perseguida pelas hostes satânicas, porém, ela precisa de um paradeiro. Para tanto, asas foram-lhe dadas:
(Apoc.,XII,I4) a fim de voar para o deserto, para o lugar de seu retiro onde é alimentada por um tempo, dois tempos e a metade de um tempo, fora do alcance da cabeça da Serpente.

20.45 Quanto?

"Por quanto tempo? E -existe mesmo o tempo?"(I6.27-8).

Veja-se, então, o que diz à respeito o livro do Eclesiastes:

(Eccles.,III,II) Todas as coisas que Deus fez são boas, a seu tempo. Ele pôs, além disso, no seu coração a duração inteira, sem que ninguém possa compreender a obra divina de um extremo ao outro.

Essa durée, que circunscreve a totalidade dos tempos e dos acontecimentos, é para Rosa um conceito de "ucronia", gerador inseparável, por sua vez, da utópica lembrança. Segundo Miguel, arcangélico personagem de Buriti (NS,181):
"Não há tempo, não há tempo, não há tempo... ele se escutava. Querer bem ao Buriti Bom, aceitar aquela paz espessa. A saudade se formando".

Riobaldo define a temporalidade em termos antônimos de Deus:
"Tempo que me mediu, tempo? (...) Tempo é a vida da morte: imperfeição"(GSV,445)

20.46 Eu pensava.

A esfera do frio planeta, Saturno, simboliza o estado espiritual dos pensier contemplativi. A ânsia de Dante em penetrar o secreto da predestinação é gentil e firmemente aceita por Beatrice. La dolce sinfonia di paradiso não se ouve mais. Nesse frio sétimo esplendor, forma-se um clarão de luz tão doura da que Dante se diz (pensando) ter enxergado o amor aludido por ela: sacra lucerna...
(Par.,XXI,44-5) si fé sì chiaro, ch'io dicea pensando:
'Io veggio ben l'amor che tu m'accenne.'

O protagonista disse antes: "Pensei: agora lúcido"(20.8). Ou seja, quando Riobaldo é mexido pela idéia de Deus (que, como ele diz, de repente vem), sempre se auxilia desse verbo:
"De repente, de repente, tomei em mim o gole de um pensamento -estralo de ouro, pedrinha de ouro. E conheci o que é o socorro".(...) "Isso não pensei -mas meu coração pensava"(GSV, 119 e 383, respectivamente).

20.47 Ali, naquele lugar, apenas ali, eu poderia ler

"O lugar aonde eu viera esconder-me"(20.28) pode ser também no scheol, a morada dos mortos.
(Jó,III,13/17) Estaria agora deitado e em paz,
dormiria e teria o repouso.(...)
Ali, os maus cercam os seus furores,
Ali, repousam os exaustos de forças.

Beatus qui legit... O personagem descobre, "amadurecendo no sepulcro", sua dignidade total que o torna capaz de ler:
(Apoc.,I,3) Feliz o leitor e os ouvintes desta profecia (...).

20.48 imperturbado dos homens, dos mortos todos, o Livro:

Ser "inalcançado"(18.28) é o firme propósito do protagonista, ao longo de sua anônima marcha. "Sossêgo infinito" e "lugar desfreqüentado" têm seu ponto em comum no infinto Nada:
"O NADA. Liso, calmo, quieto, fresco, frio, morto, impertur bado - é O NADA"(Evanira!,AP,36).

Job deseja que suas palavras pudessem ser consignadas num Livro. Por detrás dele quiçá veja Deus:
(Jó,XIX,27) Eu mesmo o contemplarei,
meus olhos o verão e não os olhos de outro.

20.49 O que eu, talvez por um sério pressentimento,

PREDESTINO!, o denomina Evanira!(AP,35/37), uma vez que a seriedade do problema subjaz no fato de ninguém ter constância na saudade, no temor de Deus:
"(O medo de esquecer -é o chamado do possível ainda? O instinto da saudade- é o que resolve em mim não sei que indigitadas profundezas?)".

20.50 tão fielmente e bem trouxera comigo.

O módulo, "entusiasmadamente fiel"(I5.2-3), reitera, destacando-a, a proximidade de um supremo Bem: en-theos... O protagonista, segundo comentário, vai des-coberto, ou seja, apto para a Revelação e antecipara já: "trago comigo um livro"(I9.30).

20.51 Abri-lo, enfim, lê-lo, e render-me, e requiescer.

No sempre criativo "resgate" do intertexto, Guimarães Rosa vem colocar o seu projeto de redenção escritural. Um recurso capaz de livrá-lo (ou até salvá-lo) dessa aflitiva situação que é o medo de esquecer. Problema sem dúvida existencial que estabelece uma equivalência onde esse "remir" é redimir; isto é, simplesmente "render-me" ao renitir nos conteúdos,"dar-me" ao renover as formas.

Aqui, outro fragmento apocalíptico é "matéria vertente" para o uso neologístico de Rosa:
(Apoc.,VI,II) et dictum est illis ut requiescerent adhuc tempus modicum (...)

Tal forma verbal latina do requiem (no imperfeito do subjuntivo requiescer-ent, insinuando o infinito perfeito do português), refere-se à oração dos mártires, logo após a abertura do 5º Selo do Livro. Suplica às almas dos mortos "para que descansem", aguardando até se completar o número dos que estariam, com eles, para morrer. Rosa valeu-se dessa fórmula em dois textos de sintomáticos títulos. No primeiro, onde é definida a existência no cemitério (cf.20.I4) como algo Sem Tangência (AP,99):
"Andava-se, a léu de labirinto, no quiescer de ante vazias permanências".
Na segunda das ocorrências, o homem humano é reduzido por Rosa ao Nada e a Nossa Condição (PE,88):
"porque morreu (...) já requiescante".

20.52 Lembrei-me, e ri:

Eis a divina ironia tão bem conhecida por Riobaldo (GSV,308):
"Diadorim tinha uma luz.(...) O que Diadorim reslumbrava, me lembro de hei-de me lembrar, enquanto Deus dura".

Aquela mesma ironia do julgamento de Hermógenes, reencarnação do Demo, para o qual isso parece loucura (GSV,I6I-2):
"Ri me ri, e o Hermógenes me chamou com assombro. Em isso ele me crendo endoidado. Mas eu estava era de repente pensando"...

A medida que o peregrino da Jornada Iniciática se aproxima nos confins do universo material, ele começa a ter vislumbres de realidade, mas da verdadeira vida do mundo do espírito. É no 8º Céu que Dante presencia a visão da lucente sustanza. Sua mente, entre todas aquelas provisões (dape) do triunfo de Cristo, se engrandece e sai de si mesma, tanto, que o que veio depois não saberia lembrar (rimembrar). A Voz da visão lhe diz:"abre os olhos e vê quem sou; as possentes coisas vistas permitem que sostenhas o meu riso":

(Par.,XXIII,43-8)

la mente mia così, tra quelle dape
fatta più grande, di sé stessa uscìo,
e che si fesse rimembrar non sape.
"Apri li occhi e riguarda qual son io;
tu hai vedute cose, che possente
se' fatto a sostener lo riso mio".

20.53 **aquêle livro,** uma moça me vendera,

Dante se encontra como aquele que matuta na visão esquecida e se engenha, em vão, para retrazê-la à mente; depois de ter ouvido aquele grato oferecimento (proferta) que jamais se dissipa (si stingue) do livro que registra o passado:

(Par.,XXIII,52-4)

quand'io udi' questra proferta, degna
di tanto grato, che mai non si stingue
del libro che' l preterito rassegna.

Afinal, foi para esquecer, por um momento eterno, aquele tenaz Homem **corporal,** que o personagem roseano entrou "numa casa" para comprar um livro (cf.9.15).

§

21

21.1 custara-me setenta centavos.

Num dos críticos "contos" borgesinos (Tres Versiones de Judas, "Ficciones", op.cit.,p.161), o mestre bonaerense esboça uma reivindicação total do chamado "traidor", partindo do pressuposto de que tudo o que a tradição atribui ao apóstolo é falso. E Jorge Luis Borges argumenta:

"O Verbo, quando feito carne, passou da ubiqüidade ao espaço, da eternidade à História, da felicidade ilimitada à mutação e à morte; para corresponder a tal sacrifício, era preciso que um homem, em representação de todos os homens, fizesse um sacrifício condigno. Judas Iscariotes foi esse homem. Judas, único entre os apóstolos a intuir a secreta divindade e o terrível propósito de Jesus. O Verbo rebaixara-se ao mortal; Judas, discípulo do Verbo, poderia, então, se rebaixar a delator..."

A ordem inferior é um espelho da ordem superior; portanto, dalguma maneira, Judas reflete Jesus. Daí, os trinta dinheiros e o beijo, daí a morte voluntária para merecer mais ainda a Reprovação. Com esses "centavos", as autoridades de Pilatos compraram o Filho de Deus, quer dizer, o Livro:

(Mt.,XXVI,15) "Que quereis dar-me e eu vo-lo entregarei". Ajustaram com ele trinta moedas de prata.

21.2 Tão longe agora de mim, a cidade hostil e soturna, ao curso dos dias,

"Aqui longínquo, tão só, tão alto"(3.9-10). O protagonista relembra ter estado longe em cidade estrangeira, "Lá, no hostil espaço"(2.19), onde "soturnos transeuntes" parecem viver a fantasmagoria de um tempo deslembrado, detido.

"Com tanto, os dias se passaram. E nunca mais iria eu poder sair dali?"(6.35-6), pergunta-se angustiado o personagem. Um questionamento que alude à saída do Inferno. Em várias ocasiões, Virgílio adverte Dante contra julgamentos precipitados ou impaciente curiosidade. Afinal ele sabe que as trevas propiciam o engano dos sentidos, ao longe (di lontano). Todavia, ao menos, o poeta deve lutar, por si mesmo (te stesso), contra todas as forças hostis que lhe impedem enxergar là (além da dolorosa rota infernal). Assim, talvez seja capaz de se ligar às imagens futuras:

(Inf.,XXXI,25-7) Tu vedrai ben, si tu là ti congiungi,
quanto 'l senso s'inganna di lontano;
però alquanto più te stesso pungi".

21.3 aos bronzes de altos sinos.

As essências do mundo inteligível superior estão no alto... hypér ouranòs tópos. O esplendor da divina idéia cresce, à medida que se atravessam os diversos Céus. Lá, rege a ordem e o caráter que faz o universo semelhante a Deus; lá, l'alte creature vêem o eterno Bem e as suas pegadas.

O protagonista está longe daquele espaço hostil onde "os sinos marcavam as horas no abismático"(2.21). Muito pelo contrário, o texto abandonara o inframundo para se endereçar, firme e definitivamente, ao empíreo. A reviravolta dá-se através de uma metonímia apocalíptica (similes aurichalco) aludindo ao sino da glória nas alturas:

(Apoc., II, 18) Eis o que diz o filho de Deus que tem os olhos como chamas de fogo e os pés semelhantes ao fino bronze.

Mostrando o seu interesse poético nas sonoridades da estrutura verbal, JGR escreve a Bizzarri (op.cit., p.50/carta de 18.XI.63) acerca da palavra BR-ON-ZE: "A palavra é fortíssima"; além de ser "a coisa mais dura e sonora" de histórias de crianças e sertões, o termo tem a concreta liga do "grupo consonantal BR e o ON nasal e mugidor". Ao longo da obra roseana, a palavra se converte em leitwort; ora ela é parte do epíteto-título do enigmático personagem ausente Cara-de-Bronze (UP, 79) que "É êle, e Deus"; ora ela carrega o tom escatológico sugerido por aquele "Apouco" (Dão-Lalalão, NS, 77) um "cavalo capaz de morder caras... -'Bronzes!'."

Já Riobaldo, por exemplo, usa o termo como se fosse uma expressão interjetiva (GSV, 131) "A bronzes", pouco depois perguntando: "'E Deus, Diadorim?'", pois tinha pena de toda cria de Jesus... N'O Recado do Morro (UP, 47), Nominedômine, o escolhido para falar em nome de Deus, revela sua aptidão ao revelar o aviso: "O sino feria, estalava facas no ar, feito raios. Mas no plém dêle se sentia uma alegria maluca e santa, rompendo salvação, pelas altas glórias".

Isto é, "bronze zoava fora de rol", com sua gritação do fim do mundo.

21.4 Mas, não. O repentino mêdo me tolheu,

Riobaldo sentiu-se tolhido face a Deus, que de repente vem... (cf. I7.44). No início do seu monólogo êle confessa (GSV, 21/26): "A força dele, quando quer -moço!- me dá o medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê."(...) "E eu tinha medo. Medo em alma".

(Jó, XXIII, 15-6) Eis porqué sua presença me atemoriza, basta o seu pensamento para me fazer (tremer. Deus fundiu o meu coração, o Todo-Poderoso me enche de terror.

21.5 em sinistra agouraria.

O que foi revelado no sermão d'O Recado do Morro (UP, 49): "Tremam todos! Traço o sino de Salomão... Tremia as peles -este é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite...(...) A Morte: a caveira, de dia e de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino (...) Todos tremeram em si, viam o poder da caveira: era o fim do mundo".

21.6 Eu não ia ler, não poderia ler o Livro.

O suspense alastra nestes módulos que ecoam. O Livro, "não posso ainda lê-lo"(9.19). O motivo do personagem é simples: "Eu não poderia entregar-me a nenhuma presença de amor, enquanto persistisse ligado a mim aquêle ser, em meu fadário"(15.19-21). Sinistra agouraria...

21.7 Morresse eu ali, na paz traiçoeira, e tudo ficaria incompleto, sem sentido.

Temente até o extremo da dor, Job é um paradigma do sofrimento bíblico. O demônio incita Deus a pô-lo à prova,e o Senhor aceita. Tomado pela brutalidade satânica da lepra e das queimaduras, vendo-o queixar-se tanto,

(Jó,II,9) Sua mulher disse-lhe: "Persistes ainda em tua integridade? Amaldiçoa a Deus, e morre!"

Felicidade e infelicidade, ambas são faces duma mesma moeda,sempre aceitável, para Job. Uma simples jogada do destino divino, no qual ele "aposta" como Riobaldo; porquanto que, para este, a brutalidade e a traição se equivalem (GSV,21):
"Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. É outra coisa: o diabo é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro -dá gosto!"

21.8 Não tinha direito a ler aquêle Livro; ainda não tinha.

Deus é o Livro dos livros do universo. "Um livro,um só"...Porém, "se o lêsse" o protagonista, até aquele momento da experiência continua achando ele,"seria uma traição, seria como se aderisse mais a tudo o que há aqui"(9.19).

21.9 Amedrontavam-me, na morte, não o ter de perder o que eu possuía e era, ou fôra,

Tendo sido possuído pelo demônio, o anônimo protagonista de PÁRAMO experimentou a Segunda Morte,a qual separou a sua alma, não do corpo, mas da inteligência divina. Portanto,"amedrontam-no" as pragas do castigo apocalíptico. Como ele próprio disse, "Assustou-me, sim, um tanto, a cidade"(3.15) portadora de todos esses flagelos. Dessa forma, o personagem, com os longe stantes reis da terra, terá que ser capaz de se estarrecer junto deles:

(Apoc.,XVIII,10) Parados ao longe,de medo de seus tormentos, êles dirão:"Ai, ai da grande cidade, Babilônia, cidade poderosa! Bastou um momento para tua execução.

Digno protagonista de texto roseano, este possui um medo paradoxal face àquela morte que diz respeito à Besta quae erat et non est. O módulo alterna, pois, tanto o O que o possuía,

(Apoc.,XVIII,11) Quanto à fera que era e já não é (...).

21.10 essas esfumaduras.
Eis o castigo de Babilônia:

(Apoc.,XVIII,18) e exclamavam, ao ver a fumaça do incêndio: "Que havia de comparável a esta grande cidade!"

Num dos poemas da "Antología de Aire Nuestro"(Al Margen de la Vida es Sueño), Jorge Guillén reelabora os termos de Calderón de la Barca fundidos numa idéia obsessiva de Rosa "Homens somos: o efêmero se impõe". Logo,

(...) El vivir y el soñar se me confunden,
Soñemos, sí: vivamos. Atrevámonos
Sin pavor de estas sombras fugitivas,
De estos humos en trance de esfumarse.(...)

Condensador de imagens enquanto poeta, Rosa diz esfumaduras, ou seja, talvez "fumaças-no-transe-de-se-esfumar", sob espectral medo.

21.11 Não pelo presente, ou o passado. O que eu temia, era perder o meu futuro:

O amor paterno de Cacciaguida faz Dante repensar o exílio. O humano receio deixa-o reticente face aos eventos vindouros da sua experiência eterna (cf.21.14). A profecia do bisavô sobre o Livro de Cármenes (a Commedia) redime todo o amargor purgado, pois os olhos de Beatrice guiam-no pelo céu, de luz em luz. Temeroso de perder o seu futuro, vivendo entre aqueles (tra coloro) póstEros para os quais esse tempo atual (Florença, 1300) será antigo, Dante correrá o risco das conseqüências presentes, no degredo, mas nunca faltará com a verdade na sua divina cantilena:

(Par., XVII, 118-20) e s'io al vero son timido amico,
temo di perder viver tra coloro
che questo tempo chiameranno antico".

21.12 o possível de coisas ainda por vir,

(Eccles., X, 14) O homem não conhece o futuro. Quem lhe poderá dizer o que há em seguida?

Quem? Só o Espírito. Isto é, segundo os termos roseanos: "o desenho de uma coisa possível querendo vir a ser verdade" (Buriti, NS, 186).

21.13 no avante viver, o que talvez longe adiante me aguardava.

Achar "a verdadeira lembrança"(15.57); olhar "a verdadeira vida"(16.16). Duas premissas fundamentais de PÁRAMO conduzindo à problemática da reminiscência platônica e demais derivações: "lembrar-me, no infinito"(15.52).

Onde se conservam as lembranças?, pergunta-se o filósofo Henri Bergson na Energia Espiritual (apud Cresson (extraits), op.cit., p.124). Em página marcada por JGR, ele diz:
"É o cérebro que nos faz o serviço de manter a nossa atenção fixa sobre a vida; e a vida olha no avante (en avant), não se voltando para trás, senão na medida em que o passado pode ajudar no esclarecimento e preparo do futuro".

O próprio Riobaldo confirma (GSV, 422):
"O senhor mesmo se prepare; que para fim terrível, terrivelmente. Eu podia? Como é que vou saber se é com alegria ou lágrimas que eu lá estou encaixado morando, no futuro? Homem anda como anta: viver vida".

21.14 A vida está tôda no futuro.

O exílio foi para Dante uma contingência stricto sensu. Porém, a sua vida extrapolou os parâmetros pérfidos (lor perfidie) do punitivo pontificado de Bonifácio VIII e seu triste fim, assim como foi além das invejas e "vizinhança" de Corso Donati. É Cacciaguida, bisavô do poeta, quem disse isso dando-lhe as boas-vindas ao Paraíso e frisando que a vida de Dante adentra-se no futuro (s'infutura) mais pela fama do que pelo corpo:

(Par.,XVII,97-9) Non vo' però ch' a' tuoi vicini invidie,
poscia che s'infutura la tua vita
via più là che' l punir di lor perfidie."

21.15 E pensei: eu ia sair, logo, sair também dali;

Eis a dantiana hora exata para "sair", finalmente, do Purgatório, a qual, segundo Rosa comenta a Bizzarri (op.cit.,p.52/ carta de 19.XI.63), foi introduzida como paráfrase da Commedia no Dão-Lalalão (NS,76):"Hora era donde se sair sem estorvo?"
(Purg.,XXV,1) Ora era onde' l salir non volea storpio.

Intencional tentativa criativa de evocação, "tudo impregnação de Dante, do infernal dantesco", diria Rosa. Contudo, um parêntese (op.cit.,p.55) despistador "(ALIÁS, é apenas nessa novela Dão-Lalalão que o autor recorreu a isso)" foi a dúvida metódica e o motivo unificador de todas as desconfianças reunidas sistematicamente neste estudo. Nele, PÁRAMO e o resto da obra roseana foram lidos da perspectiva desse mesmo recurso.

21.16 mas lá, deixaria o Livro.

Abandonar o Livro seria algo assim como exercer indevidamente um direito ou uma providência. No meio do silêncio paradisíaco, Dante escuta um beatíssimo coro e a voz de Beatrice falando que "aquele que usurpa na terra" o seu lugar, vago na vista (presenza) do divino olhar, terá feito do seu cemitério um esgoto de sangues e fedores; onde o perverso que aqui cai, lá embaixo (là giù) se acalma:
(Par.,XXVII,22-5) Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio,
il luogo mio, il luogo mio che vaca
ne la presenza del Figliuol di Dio,
fatt' ha del cimitero mio cloaca.

Afinal, Livro é Revelação e não pode ser deixada à margem.

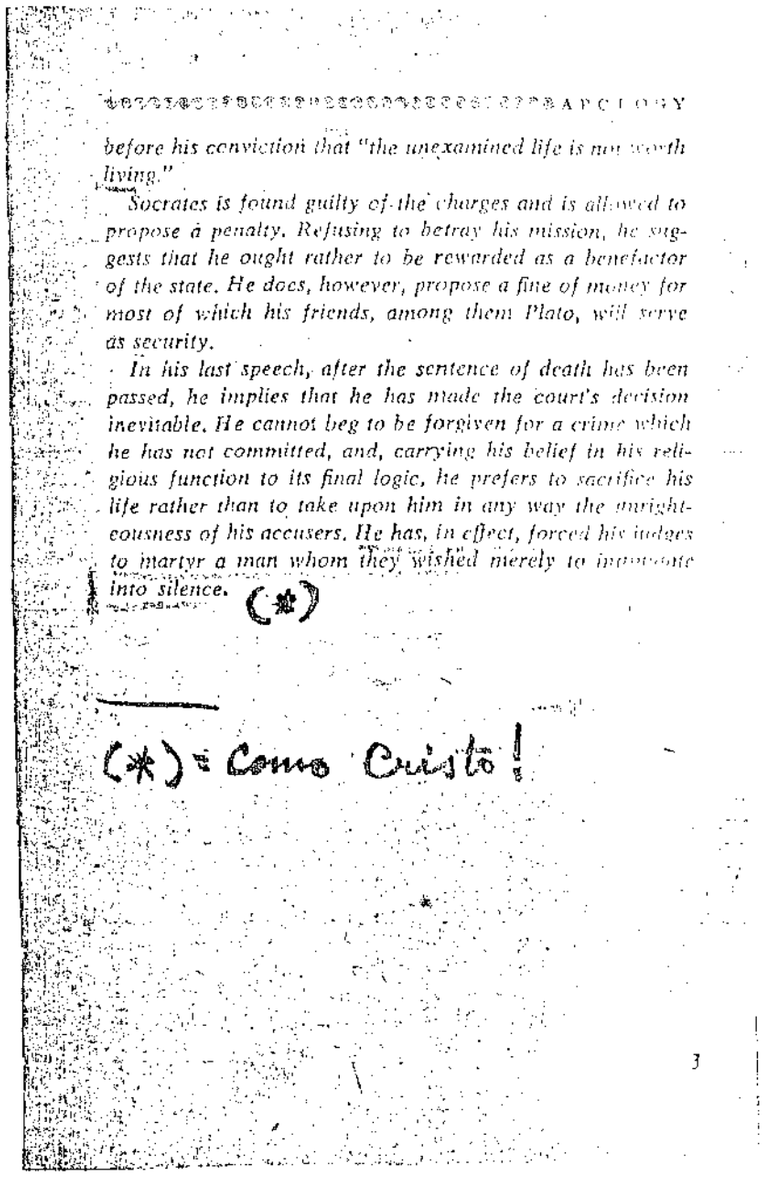
21.17 Abandoná-lo-ia, sacrificando-o, a não sei que Poderes -a algum juiz irrecursivo,

Na introdução à Apologia socrática (Dialogues..,op.cit.,p.3), JGR sublinha o caráter "irrecursivo" daquele juiz que detinha nas suas mãos o castigo do filósofo. "Fica evidente que os cargos particulares contrários a Sócrates eram, na verdade, uma mera máscara de animosidade geral".

Sócrates era um inconformista erguendo a voz da razão contra o statu quo. "Sócrates representava uma ameaça para o novo regime" grifa JGR para destacar "os Poderes" perante os quais não há recurso possível. "Com efeito, ele tinha forçado seus juízes (judges) a sacrificar (to martyr) um homem, ao qual eles desejavam só intimidar, até o silêncio"(*). Rosa sublinha a sentença e com o asterisco, em nota de rodapé, remete a uma analogia de sacrifício: (*) = Como Cristo!

21.18 e era então como se deixasse algo de mim, que deveria ser entregue, pago, restituído.

"Espero façam com meus filhos o mesmo que eu já fiz com os senhores", responde Sócrates aos juízes que o condenam (Apologia, op.cit.,p.40). O filósofo, todavia, ironiza acerca da cobrança a ser "restituída", pedindo-lhes uma só coisa: "Quando meus filhos forem maiores, castiguem-nos, caso venham a se preocupar mais pelas riquezas do que pela virtude".



APOLOGY

before his conviction that "the unexamined life is not worth living."

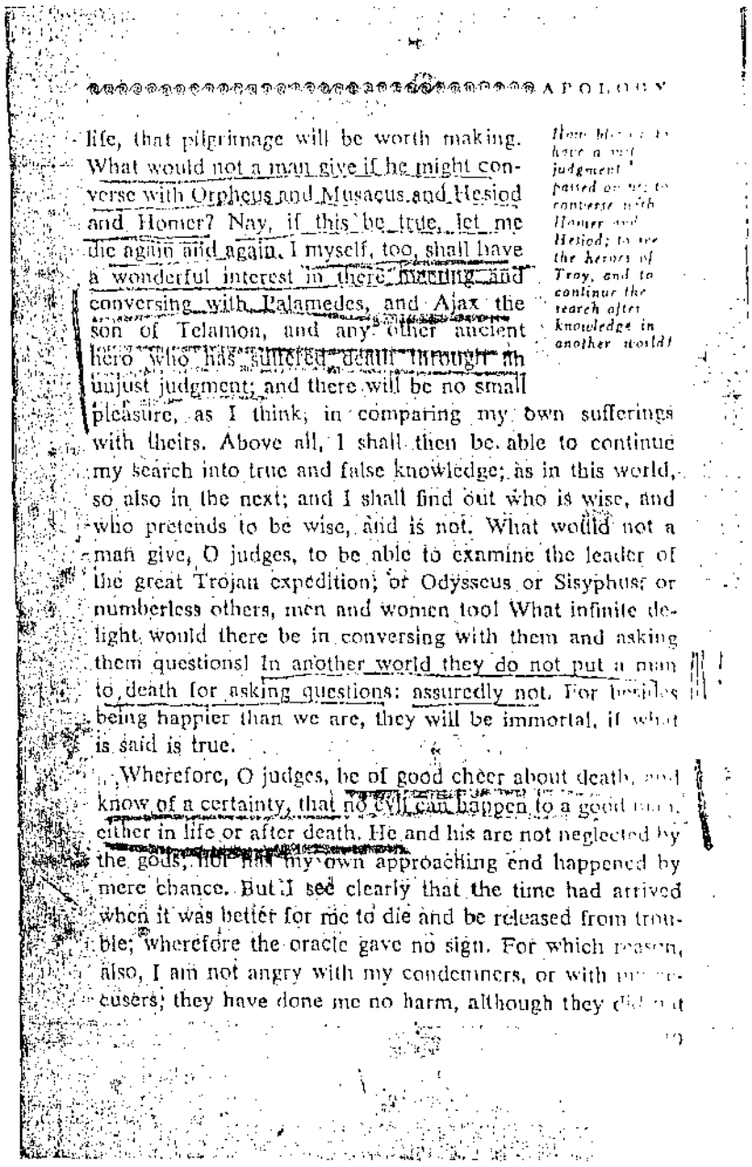
Socrates is found guilty of the charges and is allowed to propose a penalty. Refusing to betray his mission, he suggests that he ought rather to be rewarded as a benefactor of the state. He does, however, propose a fine of money for most of which his friends, among them Plato, will serve as security.

In his last speech, after the sentence of death has been passed, he implies that he has made the court's decision inevitable. He cannot beg to be forgiven for a crime which he has not committed, and, carrying his belief in his religious function to its final logic, he prefers to sacrifice his life rather than to take upon him in any way the unrighteousness of his accusers. He has, in effect, forced his judges to martyr a man whom they wished merely to impose into silence. (*)

(*) = Como Cristo!

3

Reprodução fac-similar do exemplar de JGR Dialogues of Plato, A Cardinal Edition, Pocket Books, New York, 1952;pp.3 e 39. O tradutor inglês, Benjamin Jowett, considera que "não há nada comparável na tragédia, antiga ou moderna, nem na poesia ou na história, às últimas horas de Sócrates,descritas por Platão". Daí, talvez, a relação estabelecida por Rosa face ao sacrifício (cf. 21.17), pois, platonicamente, "uma vida sem reflexão não é digna de ser vivida".



APOLOGY

How blessed to have a real judgment passed on us to converse with Homer and Hesiod; to see the heroes of Troy, and to continue the search after knowledge in another world!

life, that pilgrimage will be worth making. What would not a man give if he might converse with Orpheus and Musaeus and Hesiod and Homer? Nay, if this be true, let me die again and again. I myself, too, shall have a wonderful interest in there meeting and conversing with Palamedes, and Ajax the son of Telamon, and any other ancient hero who has suffered death through an unjust judgment; and there will be no small pleasure, as I think, in comparing my own sufferings with theirs. Above all, I shall then be able to continue my search into true and false knowledge; as in this world, so also in the next; and I shall find out who is wise, and who pretends to be wise, and is not. What would not a man give, O judges, to be able to examine the leader of the great Trojan expedition; or Odysseus or Sisyphus; or numberless others, men and women too! What infinite delight would there be in conversing with them and asking them questions! In another world they do not put a man to death for asking questions: assuredly not. For besides being happier than we are, they will be immortal, if what is said is true.

Wherefore, O judges, be of good cheer about death, and know of a certainty, that no evil can happen to a good man, either in life or after death. He and his are not neglected by the gods, nor has my own approaching end happened by mere chance. But I see clearly that the time had arrived when it was better for me to die and be released from trouble; wherefore the oracle gave no sign. For which reason, also, I am not angry with my condemners, or with my accusers; they have done me no harm, although they did not

Esta outra página da "Apologia" mostra o extremo cuidado de JGR, para sublinhar os trechos finais do juízo de Sócrates. Neles, destaca-se o cotejo que o Autor brasileiro estabelece entre o depoimento último do pensador, que "Voltava, para o que nem sabia se era a vida ou se era a morte"(cf.22.26) e o epígrafe de PARAMO (Górgias, 523; cf. I.2).

21.19 Naquele livro, haveria algo de resgatável.

Redemiste nos Deo. Na visão de Patmos, São João Evangelista vê os quatro Seres viventes e os vinte e quatro anciãos se prostrarem diante do Agnus Dei, irrompendo com um novo cântico. Dizia: (Apoc.,V,9) "Tu és digno de receber o livro e de abrir-lhe os selos porque fôste morto e resgataste para Deus, pelo teu sangue, homens de toda tribo, língua, povo e nação".

21.20 Pensei,e fiz. A um canto discreto, à sombra de um cipreste, e de uma lousa,

O personagem "pensa" no problema, em discreto "refúgio":"era um ponto fechado entre lápides e ciprestes"(20.29-30).

Lousa é a variante escrita à margem por Rosa, no caso dos "tituleiros" (cf.20.34).

21.21 larguei-o, sotoposto.

Cacciaguida recebe o bisneto-poeta no Paraíso com um linguajar que supera o entendimento mundano. O velho agradece o trecho onde leu a visita de Dante no Livro do destino (tratto leggendo del magno volume), no qual nem branco nem preto são alterados. Trata-se de algo,mais necessário do que elegido, que afoga os ardentes afetos, sua linguagem (concetto) descendo contra o signo do nosso mortal intelecto.e, mais que nada, escondendo-se: (Par.,XV,40-2) né per elezion mi si nascose,
ma per necessità, che'l suo concetto
al segno d'i mortal si soprapuose.

Sottoposto, em italiano, significa "submetido". No módulo, funciona como jogo gramatical que carrega a linguagem, via sufixo, no sentido duplo, quer de um desejo de omissão ou ocultamento, quer de um propósito de preterir, mais um pouco, a abertura do Livro. Ambos os ensejos lembram Riobaldo (GSV,297):
"Olhei o ilustre céu. Dado dava de um estar soto-livre, consegui do se soltar das possibilidades horrorosas".

21.22 O silêncio era meu, e lúcido.

Silêncio contemplativo: "Pensei: agora, lúcido, o que eu precisava era de separar-me daquela gente"(20.8). Dante começa a sentir a perda dos sentidos terrestres, face ao luminoso ver e feliz ouvir divinos. Assim como a Unidade é o começo da numeração, Deus é o início de todo pensamento. Com "perpetua vista", Cacciaguida fala para Dante se ele acredita na Verdade. Aquela onde a vida humana, importante ou insignificante, se olha no espelho (speglio), no qual, antes de pensar, o próprio Pensamento se revela (pandi). Lembre-se,aqui, "O espêlho, tão cislúcido, somente"(cf.12.26):
(Par.,XV,63) in che,prima che pensi,il pensier pandi.

A lucidez, por outra parte, é fácil de se compreender através da experiência dantiana. A Revelação culmina com a admissão da presença de Deus; transcendência a ser atingida, somente, no mais completo isolamento de si próprio. Interpolando, pois, citações tomistas (Summa Theologiae) e evangélicas (Mt.,XI,21), Dante se impregna de "matéria vertente" idônea para mostrá-lo, "em si mesmo", capacitado para ver a luz eterna "sediada em si mesma" e entendendo-se com aquela lucidez que se ama e ri:

(Par.,XXXIII,I24-6) O luce etterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi!

2I.23 Aguardei ainda uns minutos, trastempo

Para Guimarães Rosa, essa temporalidade escondida está em função, sempre, do trato frustrado com o demônio. Riobaldo explica: "O pacto nenhum -negócio não feito. A prova minha,era que o Demônio mesmo sabe que ele não há, só por só, que carece de existência. E eu estava livre limpo de contrato de culpa,podia carregar nômina; rezo o bendito! Trastempo, mais outras coisas sobrevinham, mas por roda normal do mundo, ninguém podia afiançar o contrário"(GSV,354).

Recôndito tempo do Deus Absconditus, através do qual Rosa insinua a absolvição da culpa, o arrependimento. Não sendo uma entidade própria,"em si mesma", o demoníaco vem afirmar, de forma demonstrativa e quase cartesiana, a existência de Deus.I.é., "Ele é? Ele pode? Ainda hoje eu conheço tormentos por saber isso; trastempo que agora, quando as idades me sossegam. E o demo existe? Só se existisse o estilo dele, solto, sem um ente próprio (...)"(GSV,365).

2I.24 que tentava ouvir e ver

A graça que movimenta as almas não se encontra nos objetos dos três sentidos materiais, mas, somente, nos objetos dos sentidos espirituais: a vista e o ouvido. O próprio tradutor platônico, Marcílio Ficino, no seu comentário ao Banquete (op.cit.,p.I42), para definir a sua idéia sobre a utilidade do amor (I.c.IV), afirma haver uma tríplice aliança ad mentem, visum et auditum.

Dante Alighieri, na culminação da Commedia, fez de ambos os verbos,"ouvir e ver", um motivo paradisíaco recorrente:
(Par.,XXI,6I) "Tu hai l'udir mortal sì come il viso".

Visão e audição mortais que será preciso transcender, contemplativamente, se o poeta deseja atingir aquela "maior alegria":
(Par.,XV,37) Indi, a udire e a vedere giocondo.

Nas proximidades da Revelação,Dante admira o brilho da anfitriã:
(Par.,XXIX,II) quel che tu vuoli udir,perch'io l'ho visto;
isto é, aquele ponto onde se concentram todas as concepções de tempo e de espaço, todo ubi e todo quando; aquele que "ouvido e visto", na sua eternidade fora dos parâmetros humanos, canta o "Gloria Patri". Inebriado pelo espetáculo inefável dessa "maior alegria"(oh ineffabile allegrezza!), Alighieri sente penetrar nos seus sentidos espirituais, finalmente, aquilo que parece ser o universal sorriso:
(Par.,XXVII,4-6) Ciò ch'io vedeva mi sembiava un riso
de l'universo; per che mia ebbrezza
intrava per lo udire e per lo viso.

2I.25 o que não havia.

Riobaldo confessa (GSV,200):
"Fiquei foi querendo ouvir e ver, o que não vinha mais".

Deus esconde-se por trás do Cujo e do "pacto". O ócio divino, para o poeta-jagunço, vem se sobrepor à sua negação:o "trato" com "o que não havia", esse negócio (GSV,365):
"Assim mais eu pensei, esse sistema, assim eu menos penso. O que era para haver,se houvesse,mas que não houve:esse negócio".

21.26 Parecia-me estar sòzinho

A união absoluta com o divino é uma instantânea iluminação que enche o iniciado de lúcido entendimento total (cf. 21.22); a sua vontade individual mergulhando, já, no Mundo Volitivo do Criador. Eis a intuição pura ou visão, intelletta visione, isenta de imagens físicas. Como na memória paulina, antes da experiência se realizar face ao "inefável", será preciso conservar certa "semelhança de coisas visíveis". Neste ponto não há mais necessidade de qualquer guia, seja a Razão, seja a Fé; é, pois, "o absoluto da soledade"(6.40). No momento paradisíaco da Revelação final, Dante começa a se sentir "já, por si mesmo":
(Par.,XXXIII,50-I) (...) io era/ già per me stesso (...)

21.27 e antigo ali, na grande necrópole.

Ali, no campo-santo, onde tranqüila, forja-se a idéia do divino, do "portão calmo" (20.4). Ali, também, é local Sem Tangência (AP,99) freqüentado pelo hostis antiquus, "um gênio imóvel e triste"(7.3). Pois, segundo Rosa escreve nesse texto:
"O gênio ainda não germinou bem em nós, distraídos e fracos. Mas, na necrópole, uma mudez se move, algo que ultrapassava a mudez; passam-se as espécies inperceptíveis, visões intermutáveis".

21.28 Afinal, de lá me vim.

Afinal, JGR estaria indicando já, "finalmente", a proximidade do instante em que o Livro será aberto. Lá, teria ficado a parte sofrida da experiência, nos castigos do Inferno e condenações do Purgatório. Aqui, o protagonista mostra que, agora, toda essa movimentação (de ir e vir) é desitiva (vim).

Contudo, as reiterações roseanas desse movimentado verbo (O trecho todo, vou... Assim vou, inteiente e eúnte... Deu-me de vir, e claro, é apenas o que sei... E vim, o mais atrás... 19.passim), seguem o ritmo apocalíptico dos quatro Seres vivos, os quais, logo após a abertura dos primeiros "sigilos" do Livro, clamam para o dignissimo escolhido: Vem!

PÁRAMO inicia-se sob o augúrio:"Tanto cheguei..."(3.7). Já no limiar de ser fechado o périplo da longa viagem iniciática, o personagem diz: "Temo a chegada"(19.40). No arremate da circunvolução riobaldiana há, também, esse ponto culminante (GSV,397): "Cheguei e logo achei que lugar tal devia era de ter nome de Paraíso".

* * *

21.29 Caminhei, cauteloso, e contudo apressado;

A marcha cautelosa dá-se nesse local de transição conhecido como Pré-Paraíso. Ainda está implícito o Cortejo Triunfal. Nele, a líder das quatro virtudes cardinais é a Prudência:
(Purg.,XXIX,131) d'una di lor ch'avea tre occhi in testa.

Prudência que, segundo o pensamento tomista, vê com "três olhos" e de maneira simultânea os tempos. Lembre-se, aqui, o temor do protagonista não só pelo presente ou o passado, mas por perder inclusive o futuro (cf.21.11). Este teme o amargo regresso "-às indemarcáveis bordas"(4.38), na véspera mesmo de se atingir o ponto de um destino definitivo. As pressas são, sem dúvida, pertinentes (cf. 7.47).

21.30 quase ao acaso; não sei como acertei com o portão; ia sair.

O portão é uma palavra-tema que oscila entre os verbos-motivo sair e entrar. Isto é, ter entrado no Inferno e, "quase ao acaso", ter saído do Purgatório (cf.2I.I5).

Haveria, assim, neste acertado acaso, o antegosto de uma queixa lamentável:

(Jó,XXIX,2/7)

> Quem me tornará tal como antes,
> nos dias em que Deus me protegia.(...)
> quando eu saía para ir à porta da cidade
> e me assentava na praça pública.

Num dos seus prefácios (Aletria e Hermenêutica, T,4), JGR, à maneira de anedotas, exemplifica os paradigmas transcendentais e artísticos que mais o motivam. Num deles, Rosa acredita haver "Movente importante símbolo, porém, exprimindo possivelmente -e de modo nôvo original- a busca de Deus". Para tanto, menciona antes aquela copla:

> "Esta sí que es calle calle;
> Calle de valor y miedo.
> Quiero entrar y no me dejan,
> Quiero salír y no puedo".

2I.3I Nisso, porém, dei com um homem, que vinha em direitura a mim.

Eis aqui uma das esdrúxulas fórmulas roseanas: em direitura. O escritor mineiro a relaciona, sempre, a motivos de entrada e/ou de saída. Por exemplo, em Buriti (NS,I75), o senhor Liodoro entrava em casa, "vinha, a gente pensava sempre que ele viesse vir,em direitura..." ou, ainda,o caso de Um Moço Muito Branco (PE,I0I), onde, à porta da Igreja, o Moço, saindo, vê um cego, de maneira tão iluminada que, sem hesitar, "foi em direitura a êle". Já o jovem Grivo (Cara-de-Bronze,UP,I09) dá o seu testemunho da viagem: "Eu vos conto. por miúdo. Desde daqui saí, do Urubùquaquá,conforme o comum -em direitura.Andei os dias naturais. Fui".

O jovem que se aproxima do protagonista deve ser, com certeza, um iluminado que viria orientar o final desta experiência em longa travessia.

2I.32 E assustei-me:

"Sùbitamente"(20.I) um medo similar ao de João em Patmos tolhe o personagem roseano. Alguém o está chamando:

(Apoc.,I,I2)

> Voltei-me para ver a voz que falava
> comigo.

2I.33 aquêle era um dos que ajudavam a trazer o entêrro de havia pouco.

Como já interpretado nesta alegoria roseana, o Cortejo Triunfal da Revelação "era um entêrro"(I8.33-47). As virtudes cardinais da teologia (Prudência, Temperança, Justiça e Força) estão representadas pelos "quatro homens à frente" carregando o ataúde. Uma dessas virtudes, de repente, encaminha-se em direção ao protagonista sob a forma de um "jovem".

2I.34 Era um homem alto, magro, moço, tinha o ar lhano e decidido.

Os atributos deste jovem parecem indicar um "altíssimo" veículo de Revelação ou Vas d'elezione. Por outra parte, a enxutez é símbolo inequívoco da purificação dos jejuns.

Há empatia do personagem, afinal,"um homem, ainda moço, ao cabo de uma viagem a êle imposta"(2.I2),com este rapaz do cortejo, da mesma forma que já a houve com aquela monja dos doces, "uma freira de ar campesino, ainda moça"(8.I7). A franca singeleza desse seu ar lhano viria frisar a imagem comum acrisolada por todos eles, lembrando ainda, neste conjunto homogêneo, aquele que tanto sofreu nos Llanos, o médico estrangeiro,"moço ainda"(6.6).

2I.35 Sua ruana, velha, era de um baetão azul muito escuro, e conservava-se descoberto, tendo na mão o velho sombrero de jipa.

Mais uma identidade se revela nestes "Veículos de Eleição": ambos estão des-cobertos. Ermo de virtudes, o mundo do penitente se encontra gravemente fechado."Tapado de Deus" e opondo-se à abertura total da luz paradisíaca, do Apo-calipse.Dentre aqueles homens todo-ocultos "os homens com os sombreros de jipijapa (i.é., jipe), os escuros ponchos e ruanas"(I8.40), só um deles haverá digno de transmitir uma mensagem de Revelação. Por sua vez, páginas atrás, o protagonista disse: "Vou sem chapéu"(I9.30).

Fixando o olhar sobre a vasta assembléia da Rosa Celestiale, Dante se enche de satisfação ao poder perceber os Eleitos, que surgem com imagem descoberta (scoverta). O poeta procura verificar (accerta) se é capaz de enxergar a Graça Divina, aqueles fogos contemplativos acesos por um calor que faz nascer os frutos santos. O Empíreo parece ser o lugar apropriado para tal desejo potentíssimo:

(Par.,XXII,58-60) Però ti priego, e tu, padre, m'accerta
s'io posso prender tanta grazia, ch'io
ti veggia con imagine scoverta."

Essa desconcertante imagem da Graça perpassa outros textos roseanos, através do detalhe do indivíduo ficar descoberto:
"O Moço, que colheu rédea, recaracolando, desmontou-se, descobriu-se.(...) a queria e amava, trespassava-se de sua vista e presença"(Arroio-das-Antas,T,I9).

2I.36 Que explicação iria êle exigir de mim, no indagar ou dizer?

(Apoc.,II,I-2) Eis o que diz Aquele que segura as sete estrelas na sua mão direita. Aquele que anda pelo meio dos sete candelabros de ouro. Conheço as tuas obras, teu trabalho e tua paciência (...).

2I.37 Parou, à minha frente.

(Apoc.,IV,I) Depois disso, vi uma porta aberta no céu e a voz que falava comigo, como uma trombeta, dizia: "Sobe aqui, e mostrar-te-ei o que está para acontecer depois disso".

2I.38 Decerto, agora, hesitava,

O protagonista vaciala ainda, cartesianamente:
"Mas, neguei já que eu tivesse sentidos ou qualquer corpo; e, contudo, hesito (j'hesite néanmoins)"(...)"por corpo imagino tudo aquilo que pode dar numa figura, algo que pode estar nalgum lugar e preencher um espaço"(2a Med.,op.cit.,pp.80-I).

Face ao mensageiro indígena, o protagonista debate-se entre a utopia e a ucronia das altas esferas paradisíacas.

21.39 prêso de súbito acanhamento.

No Pré-Paraíso, em meio ao Cortejo, Dante chora inconsolável o desaparecimento repentino de Virgílio. Beatrice, maternal, consola o poeta que vê seus olhos cair em fonte clara e, tomado pela ruborizada timidez (vergogna) que lhe pesa na testa, leva-os para a grama:

(Purg.,XXX,76-8) Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;
ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,
tanta vergogna mi gravò la fronte.

A piedade não amadureceu ainda. Beatrice ouve-o e se cala (si tacque). De súbito, a "angélica festa" canta o Salmo XXX (Junto de vós, Senhor, me refugio); porém, alguns desses anjos foram incapazes de ir além do 9º versículo (Mas alargastes o caminho sob meus pés):

(Purg.,XXX,82-4) Ella si tacque; e li angeli cantaro
di sùbito 'In te, Domine, speravi';
ma oltre 'pedes meos' non passaro.

21.40 Eu não me atrevia a encará-lo. Por fim:
- "Señor, a usted se le ha perdido esto..."

Senhor, tem compaixão! Kyrie eleison!..

Na simbologia roseana desta "hipótese imaginária", o termo, neste momento decisivo do texto, alude ao senior sedente. "Esto" é simplesmente o adonai, ou seja, Aquilo que-faz-o-ser; esse é, pois, o sentido criptográfico deste kýrios "ontocriador" ou Livro do Universo:

(Apoc.,X,8) Então a voz que ouvi do céu falou-me
de novo, e disse: "Vai e toma o pequeno
livro (aberto) que está na mão do anjo
(...)"

21.41 Disse. Sorria-me, um sorriso ingenuamente amistoso.

O protagonista foi chamado de Su Señoría Ilustrísima pela irmã, camponesa, que vendia doces "fabricados ali, manibus angelorum" (8.20). Novos aspectos trazem à tona a identidade comum destes figurantes roseanos, pois, dalgum modo, ela foi o veículo de purificação do protagonista na sua passagem infernal. O destaque adverbial roseano, "ingenuamente", é mais um índice desse função salvadora via sorriso: ela "riu, tão pura, tão ingênua" (8.29).

O sorriso é uma indisfarçável alusão à dolce guida, Beatrice, aquela "que sorrindo, ardia nos olhos santos". Numa das freqüentes menções paradisíacas dos occhi ridenti, ela pede ao poeta para não se estarrecer com seu sorriso, uma vez que, por trás do seu ingênuo pensamento (püeril coto), a verdade ainda não firmou o pé:

(Par.,III,25-7) "Non ti maravigliar perch'io sorrida",
mi disse, "apresso il tuo püeril coto,
poi sopra il vero ancor lo piè non fida.

21.42 E, o que êle me estendia era um livro, o Livro.

Et accepi librum de manu angeli...

(Apoc.,X,9) E êle me disse: Toma e devora-o. Ele te será amargo nas entranhas, mas na boca doce como o mel.

O protagonista roseano já tinha recebido os indícios conjecturais do Livro sob a forma de doces fabricados num convento, manibus angelorum. Ele teve o mesmo gesto para recebê-los: "Estendi a mão"(cf. 8.20-1).

21.43 Estarreci-me. Como fôra êsse pobre homem encontrar o Livro,

"O senhor sabe: tanta pobreza geral, gente no duro ou no desânimo. Pobre tem de ter um triste amor à honestidade", sentencia Riobaldo (GSV,57).

Uma "mulher sozinha" sob a auréola de um ar doce e sem mudanças é a imagem primeira de Beatrice. Dante a reconhece pelo intensíssimo amor que sente. Ela começa sua fala para o poeta com um amoroso e virginal olhar, tão honesto quão arrasador:
(Purg,XXVIII,57) che vergine che li occhi onesti avvalli.

Depois, ela se identifica com lo sommo Ben, aquele que se praz a si próprio. Mas, foi a imperfeição humana, demorando tão pouco em se fazer sentir, o que lhe mudou o honesto riso e doce jogo universal:
(Purg,XXVIII,96) cambiò onesto riso e dolce gioco.

21.44 e por que me encontrava agora, para restituí-lo?

O motivo é simples."Esse pobre homem" forma parte da gente verace que vai "aleluiando" pelo novíssimo bando. Aquele cento de anjos (Manibus, oh, date lilia plenis!) lançando flores para todos os cantos e cantando na voz do meis velho. Ele, o jovem indígena, é uma inteligência angélica que forma parte dos ministros e mensageiros da vida eterna na carruagem (basterna):
(Purg,XXX,16-8) cotali in su la divina basterna
si levar cento, ad vocem tanti senis,
ministri e messaggier di vita etterna.

21.45 Ter-me-ia seguido, desde o começo, até ao meu esconderijo,tão longe, num recanto sombrio entre tumbas?

Longe stantes...

O protagonista volta a pôr em dúvida a sua absoluta soledade. "Aquela cidade de tumbas e estátuas" era o local propício para se encontrar consigo mesmo, "sòzinho, onde os outros, os acompanhantes daquêle entêrro, nunca me encontrarão"(20.23-4). Todos ocupados em lágrimas, repetindo a imagem apocalíptica dos comerciantes de Babilônia, os quais
(Apoc.,XVIII,15) pararão ao longe, de medo de seus tormentos, e hão de chorar e lamentar-se.

21.46 De que poderes ou providência estava êle sendo instrumento?

Imagem imperfeita, o corpo é, antes de mais nada,o instrumento da alma,servindo pelo intermédio dos órgãos. Há poderes dominantes agindo nele, no mesmo sentido em que Aristóteles chamava o escravo de "instrumento animado".

Sob a perspectiva neo-platônica, o homem é um instrumento predestinado à Providência (Perì Pronóias,1/Enn.,III,2,16;p.44) da natureza divina:
"Esta razão (lógos), pois, não é a pura intelígência (ácratos noûs) ou a inteligência em si (autonoûs); ela também não é a alma pura, embora dela dependa ; ela é como um raio luminoso saído, concomitantemente, da inteligência e da alma; a inteligência e a alma, esta moldada à imagem daquela, engendram

essa razão, que é uma vida possuindo uma razão secreta".

Para Plotino, qualquer vida, até a menos preciosa, é um ato (enérgeia); um ato da razão (enérgeia autêes), cuja autonomia tem o PODER de informar acerca de coisas da vida que há nele, e de como movimentá-las para lhes conferir uma forma. Os pensamentos sobre a Providência levam o mestre neo-platônico a equacionar uma conclusiva expressão artística da realidade. Segundo ele, "Deus seria então como um poeta dramático (poieetèes hypocritèen) que viesse pôr em cena uma personagem endereçando injurias ao Autor". O seu "ato de razão" é, pois, um dialético ato de artista (enérgeia autêes tekhnikée), destacado por JGR ao traduzi-lo numa das epígrafes de "Noites do Sertão":
"Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente".

21.47 Qual o sentido desses acontecimentos, assim encadeados?

A Alma Divina, como a imagem de Hércules no Inferno, lembra todas as ações acontecidas em vida. As outras almas, pela sua duplicidade, só são capazes de contar aquilo que lhes sucedera na vida terrestre. Mas Homero não disse que o próprio Héracles podia narrar, separado da sua imagem. O que dirá, pois, essa Alma Divina uma vez liberta?, raciocina Plotino no seu capítulo Sobre as Dificuldades Relativas à Alma (Enn., IV.3.27;p.96):
"À medida que ela sofre a atração do terrenal, só é capaz de conceber o que o homem fez e sofreu; à medida que o tempo passa, à hora da morte, lhe aparecem lembranças de vidas anteriores, mesmo deixando extraviar, desprezando-as, algumas dessas lembranças; liberta mais do corpo, ela recuperará lembranças que não tinha da sua vida atual; num vai-e-vem no novo corpo, ela poderá achar os acontecimentos da vida exterior ao corpo, aqueles da vida que abandona como os seus numerosos acontecimentos das suas vidas anteriores. Da mesma forma, o tempo fará que esqueça muitos dos acontecimentos que se passaram com ela". (O trecho todo riscado à margem por JGR. Linha dupla.)

É, pois, uma alma única e penetrante em todas as coisas, o que realiza tudo? Ou cada ser é uma partícula que se movimenta para onde o universo o conduz?, pergunta-se Plotino ao desenvolver sua teoria sobre a fatalidade da predestinação (Enn., III, I, 4;p.10). Nela, o filósofo diz:
"Será preciso que haja, dentre todas as causas encadeadas que derivam da alma única, essa continuidade na sucessão e esse vínculo que se chama fatalidade?" Haveria neles, sim, uma união recíproca, ação/paixão e, pode-se dizer, um único governo. E continua Plotino:
"Em princípio, porém, forçar a esse ponto a ação dá necessidade e do destino assim concebido, significa, tanto destruí-los quanto destruir, também, o encadeamento das causas (aitíoon tòn eirmòn)".

Nessa concepção do destino, "nós não somos nós mesmos, e nenhuma ação é a nossa ação; não somos nós os que refletimos, mas nossas vontades é que são o pensamento de um outro ser", risca à margem JGR, nessa mesma página neo-platônica.

§

22

22.1 Fitávamo-nos.

Dos sentidos espirituais, "ouvir e ver"(2I.24), a vista é o privilegiado. A realização definitiva da experiência iniciática dá-se através do "olho interior" (éndon blépei). Trata-se daquela "estranha maneira de olhar para um outro, e de acordar aquela faculdade que todo mundo possui, mas da qual poucos fazem uso"(Enn.,I,6,8;p.I05). Essa definição de Plotino, no seu ensaio Sobre o Belo, foi englobada por JGR, à margem, sob o título de // MISTICISMO.

Fora do tempo e do espaço, essa Verdadeira Luz é uma "luz absolutamente sem medida", segundo sublinha Rosa no texto grego do pensador neo-platônico. Muitos séculos depois, quando René Descartes conclui o seu primeiro argumento sobre a existência de Deus (3ª Med.,op.cit.,p.I07), o mestre francês detém-se um pouco para contemplá-Lo, considerá-Lo com admiração e, assim,"adorar a incomparável beleza dessa imensa luz"(l'incomparable beauté de cette immense lumière).

Naquele texto roseano de Um Moço (PE,I0I),que encaminha-se "em direitura"(2I.3I) do outro, "em o vendo, olhou-o sem medida e entregadamente".

22.2 E, então, como se só a custo pudesse proferir a pergunta, com que tentava aproximar-nos,

O integrante do cortejo fúnebre tem mais uma coisa em comum com o protagonista: o acanhamento (cf.2I.39). E ninguém melhor do que Riobaldo para explicar a timidez daquele sorriso (cf.2I.4I) ingênuo e amigo (GSV,I85):
"Rir, sorrir ele não sabia -mas sossegava um modo nos olhos que tomavam um sério bom, por um seu instante, apagando de serem aqueles olhos encarniçados: e isso figurava ser um sorriso."

A angélica figura desse ser que entregará o Livro assume, por momentos, a forma imprecisa da outridade (GSV,33):
"a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximo de Deus é em figura do Outro?"

22.3 e ao mesmo tempo procurava o inteligível daquela situação,

O Belo, que é o "lugar das idéias", está no inteligível.Na visão platônica desse Verdadeiro Amor, além da Beleza, ou seja, da natureza do Bem, não resta senão contemplar Deus e o Belo. Plotino, o grande discípulo desta doutrina, ao tratar Da Essência da Alma (Enn.,IV,I,I;p.6) afirma:

"É no mundo inteligível que se acha o Ser Verdadeiro". (En tôo kosmoo tôo noeetôo ee aleethinèe ousía)

Eis,pois,o sentido noético que carrega toda esta experiência espiritual; o seu caráter "inteligível" elevando-a à categoria divina. Compreendido pelo intelecto, o noeetón ou "inteligível" vem se opor, frontalmente pois, àquele mundo que é objeto dos sentidos, o aistheetón.

22.4 êle, mansa e nostàlgicamente, proferiu, baixara os olhos:

O clima inteiro de PÁRAMO paira "Sob a melancolia"(6.24).

(Sabedoria,XI,II) Tanto estando longe como perto,
a dor os consumiu da mesma forma;
porque eles tiveram um segundo
para se entristecer.

A partir desta nostalgia (desejo doloroso de regressar), Rosa desenvolverá, depois, o oxímoro temático perto/longe.(Cf.22.16).

22.5 - "Entonces... perdimos nuestro Pancho..."

O morto ou a morta era um garoto chamado "Chico", que morreu sem sofrimento. Essa perda lembra o "incorpóreo"(6.38) dessas almas confiadas, inutilmente, à funda cova:
"Joca Ramiro morreu sem sofrer. -'E enterraram o corpo?', Diadorim perguntou.(...)'Joca Ramiro era seu parente, Diadorim?' -'Ah, era, sim, -ele me respondeu com uma voz de pouco corpo". (GSV,226-7).

22.6 E tornava a mirar-me. Esperaria uma resposta que viesse do coração.

Esses olhares roseanos, tão platônicos sempre, definem com insistência o amor. Às vezes, por meio de paradoxos como o do oxímoro mencionado supra:
"Seu amor, o de seu fechado coração, se encontrava também muito afastado dali, dêla cada vez mais próximo e distante". (Retábulo de São Nunca, EE,199).

22.7 Seu tremer de voz era demasiado sincero.

"O amor é que é o destino verdadeiro" de Maria da Glória,a protagonista de Buriti (NS,103/222). "A alegria" de Glorinha, "ô fogo de entusiasmos", no sincero tremor da sua voz que vinha de imensa distância, vem mostrar uma só coisa:
"Glória vivia demasiadamente".

Como Paulo Rónai indica, há no original roseano (IEB/USP p.23 -vide fac-símile) a palavra fôra aparecendo na entrelinha como eventual substituição de era (cf.22.22).

22.8 Mas, eu, não pude. Aprovei com um sim simples.

"Eu não poderia entregar-me a nenhuma presença de amor"(15.19)

Com certo ar de verossimilhança, Rosa conta a anedota de Dois Soldadinhos Mineiros (AP,204). Porém, "sob céu diferente", o que é dito vem de "atrás do tempo". Aliás, se fosse sério,"aquilo seria de se olhar". E, valendo-se da força expressiva destas formas aliterantes, Rosa conta que o personagem voltara "do a-de-lá", do além. Portanto, no meio de singela opacidade, o autor declara:
"Falei-lhe. Aprovou com um sim simples".

A simplicidade dessa afirmação lembra a identidade comum no a-

canhamento de ambos os personagens roseanos (cf.21.39). Empatia de crentes destacada por Amado Nervo em poema assaz mencionado neste estudo (No es Culpa Mía), o que inclui os próximos módulos:

(...) Es como un sí que confirma
mi raro sí de creyente
y que, cuando niego, afirma
timidamente. (...)

22.9 O homem não se movera.

"Como se só a custo pudesse proferir a pergunta"(22.2), o homem de ruana é a própria imagem de imobilidade arcana. O poeta mexicano diria, continuando (ibidem):

(...) Es... yo no sé que simpática
insinuación oportuna
y discreta; es, como una
voz enigmática...

22.10 E, agora, eu sabia que o nosso morto era um rapazinho, e que se chamara Pancho. Que sabia eu?

Chico era o nome daquele "que permanecera tão pouco no mundo em que padecemos"(20.27). Será a partir deste módulo que o Autor retomará a idéia de Ricorso. Aquele conceito onde o ponto de partida e o ponto final se confundem num ponto alephérico, universal, que Rosa denomina: "o símbolo máximo". "Eu sabia... Sabia eu? recuperam o tema fulcral desta experiência de conhecimento, o Scio, a gnosis. Este último termo que identifica o "conhecimento", em determinada época anterior à Era Cristã e em pensadores apologistas dela como Ireneu (Adv. haer.I,6,2), começou a tomar outro sentido, um significado de conhecimento secreto e superior que garante a salvação para os "espirituais" (pneumatikoi).

22.11 Porém, tinha de falar alguma coisa.
– "Andará ya en el cielo..." -eu disse.

O castelhano é um indício sutil para voltar, intertextualmente, a Nervo. ¿Y por qué no?,poema de "Serenidad", parece pertinente:

(...) Pregunta el hombre: -¿Y el consuelo
íntimo y dulce, que solió
prometerme un futuro vuelo,
es por ventura voz del cielo? (...)

Assim como a mente s'infiora na Rosa Celestial, a vida perfeita e o alto mérito inciela Beatrice cada vez mais em cima. É no momento crucial,quando ela percebe que Dante virou insensível(sed te, ut video, stupor oppressit/ cf.13.41 e 18.4), finalmente,ao mundo material, que Beatrice lhe confirma, de fato, o futuro desse vôo prometido com tão bom esmero (zelo); está-se no céu:
(Par.,XXII,7-9) mi disse: "Non sai tu che tu se' in cielo?
e non sai tu che' l cielo è tutto santo,
e ciò che ci si fa vien da buon zelo?

22.12 O homem me olhava, eternamente.

"Imensidão do olhar -doçuras", escreve Rosa num texto sob o sintomático título de Substância (PE,153). Nele, a personagem, María Exita,exibe "a alma do jeito de ser,dela". Durante aquele olhar em conjunto do mais espiritual dos sentidos, está-se enxergando a eternidade; pois, não há dúvida, "Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação".

Um olhar de pneuma. Aquela entidade alegórica reunindo as qualidades de um tempo-sem-idade (aíoon grego), com as da substância vital (aevum latino).

A Verdade Divina é um ponto matemático em cujo centro duas opiniões coincidem: a fé ouvinte de Dante e as palavras visuais de Beatrice. Nessa eternidade pontual fica a Unidade:

(Par.,XIII,60) etternalmente rimanendosi una.

22.13 Olhou-me

(Mt.,VI,22-3) O olho é a luz do corpo. Se teu olho é são, todo teu corpo será iluminado. Se teu olho estiver em mau estado, todo teu corpo estará nas trevas. Se a luz que está em ti é trevas, quão espêssas serão as próprias trevas.

22.14 com mais escura substância.

A escura substância deve ser entendida, aqui, como uma hipóstase ou alma que subsiste no "eu verdadeiro" desse jovem índio bogotano, "sob a ruana velha e um baetão muito escuro". No texto, a personagem funciona como alegoria da união hipostática, conjugando numa mesma pessoa, sua natureza humana ("um homem") unida, ao mesmo tempo, ao fato de ser ele o transmissor (através daquele olhar eterno) do Verbo Divino, das Palavras de Voz.

Esse divino olhar, risonho, penetra diversos "contos críticos" roseanos. Substância (PE,156) é um deles:
"devia de ter outros significados o rir, em seus olhos sacis".

O escuro dessa substância seria mais um contraponto da simbologia roseana, neste caso, face à matriz dantiana. Na maior proximidade das altas esferas, Beatrice transparece mais viva luz. Tanta, que o poeta pena por não poder aturar-lhe o olhar. Essa santíssima lucerna é, na verdade, um claro sorriso em cuja "substância" está contido Cristo:

(Par.,XXIII,31-3) e per la viva luce transparea
la lucente sustanza tanto chiara
nel viso mio, che non la sostenea.

O primeiro argumento cartesiano da existência de Deus subjaz, precisamente, naquela "idéia" segundo a qual o filósofo necessita considerar que há algo que não procede dele próprio:
"No conceito de Deus, concebo eu uma substância infinita, eterna (j'entends une substance infinie, éternelle), imutável, independente, onisciente, onipotente, pela qual eu mesmo, e todas as outras coisas que há (se é que elas existem), têm sido criadas e produzidas"(3ª Med.,op.cit.,p.101).

22.15 Respondeu-me:
- "¿Quién sabe?..."

Será, por acaso, a voz do céu?, pergunta-se no poema de Nervo (cf.22.11). E, a seguir, responde aquela Morte potencializada no mistério absoluto:

Dice el Mistério: - ¿Y por qué no?

No contexto castelhano, o "por que não?" corresponde ao "quem sabe?...". O interesse de Rosa, agora, será frisar o Ricorso que, através do ato de conhecimento, sobreporá o fecho à palavra inicial (cf.22.10).

22.I6 Estávamos tão perto e tão longe um do outro,

A dialética roseana é rigorosa, mas não é rígida. Abstraída de traços categóricos, ela envolve a coexistência de atributos escassamente definidores, nunca definitivos. É assim que o termo binário perto/longe visa a polissemia; conotando, concomitantemente, ora a dubiedade na hipótese desta cidade desértica, ora a imaginária ambivalência do páramo empíreo.

Num fragmento de Cara-de-Bronze (UP,96), penetrantemente interpretado por Benedito Nunes (A Viagem do Grivo,op.cit.,p.I89) coloca-se o problema do sentido da história superar os limites do narrador pela projeção mítica:
"Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto".

Se for observado que o Autor, de forma ontocriadora, estabelece uma rede de relações internas na obra inteira, poderá se entender,nesse "processo de projeção mitopoética", uma quase-definição do seu fazer alegórico. Aquilo que nos horizontes verticais de Riobaldo se denomina "O depois-do-fim. O confrontante"(GSV,256). Esse oxímiro dialético (que faz pensar em Fernando Pessoa) é uma sutil referência emblemática a "pagãos e judeus reunidos (no Cortejo) pela cruz de Cristo". No estilo epistolar paulino, a premissa implícita a que se alude é, inquestionavelmente, a divina:

(Efésios,II,I7) (Deus) veio para anunciar a paz a vós que estáveis longe e a paz também àqueles que estavam perto.

Muitos "contos críticos" sublinham a importância que Rosa dava a essa crítica dialética da linguagem (cf.22.4). Em primeiro lugar, Riobaldo usará o tema para localizar a sua esquizocardia; pois o seu coração se divide, ora face ao amor divino encarnado pela proximidade estranha de Diadorim (GSV,386): "Eu estava longe de mim e dele"; ora perante a situação que vai formando existência em espera do Demo,para o pacto:
"O Xu? E de um lugar -tão longe e tão perto de mim, das reformas do Inferno"(GSV,3I7).

Riobaldo, porém, transgride esses pólos antagónicos. Digna criatura da dialética roseana, no oculto das Revelações, ele está à procura deste casal de essências: as origens e a totalidade (GSV,340);
"Os bichos do cerradão que escutam o começo de tudo, de seu longe e de seu perto, e logo sabem esperar, ocultos no rarear mento, assim, não se viam, nenhuns, não se achavam".

Noutros textos seus, através deste oxímoro, JGR coloca diversos temas, já interpretados em PÁRAMO. O motivo "sair",p.ex.:
"o navio foi saindo do perto para o longe"(Partida do Audaz Navegante,PE,II7); o caso daquele outro ponto de destino:
"Se desertava para outra sina de existir, perto e longe de sua família dêle"(A Terceira Margem do Rio,PE,33); enfim, daquele arquétipo do mais espiritual dos sentidos (Sinhá,T,I44):
"os olhos em espécie: de perto ou de longe, instruía-os, de um arejo, do que nem se sabe". E, não poderia faltar, o tema do aviso apocalíptico; anúncios de perigo "da treva, longe submúsica", envios sonoros como "risada lonja"(Buriti,NS,84):
"Pois, p'ra isso, p'ra se conhecer o que está longe e perto".

Dante Alighieri valeu-se também desse mesmo recurso interpolativo. Nas pétalas mais extremas da Rosa Celestiale, a vista do poeta se perde na amplidão e altura inatingíveis da alegria divina. É ali que Dante estabelece as coordenadas infinitas onde se localiza o final da sua Jornada espiritual; alí, onde o perto e o longe (presso e lontano) nem põem nem levam; ali, onde Deus, sem intermédio, nos dirige, pois a lei natural pouco importa:

(Par.,XXX,I2I-3)
Presso e lontano, lì, né pon né leve;
ché dove Dio senza mezzo governa,
la legge natural nulla rileva.

22.I7 e eu não podia mais suportá-lo.

A emoção dessa voz divina é tão intensa que se torna quase insuportável: "Mas, eu, não pude"(22.7-8). É o isplendor di Dio, aquela substância de luz tão clara, que Dante é incapaz de suportá-la no rosto (cf.22.I4). "Abre os olhos", diz Beatrice ao poeta, uma vez que ele tem visto coisas poderosas (possente), tantas, que num instante venturo estará fadado a aturar (a sostener) o riso dela:

(Par.,XXIII,46-8)
"Apri li occhi e riguarda qual son io;
tu hai veduto cose, che possente
se' fatto a sostener lo riso mio".

22.I8 Estouvada e ansiadamente, despedi-me.

A despedida entre Diadorim e Riobaldo dá-se de maneira ansiosa e estouvada; ao menos da parte deste, porquanto "Diadorim esperou sempre com serenidade". O motivo é simples: Diadorim não esbarrava de rezar, o tempo todo, por ele.(GSV,364-5):
"- 'Ah, não! Ah, você acha que eu careço de suas rezas orações, por minha ajuda, Diadorim?'."

Isso é pretexto suficiente para irritar Riobaldo; nesse momento do relato Chefe Urutu-Branco. Ali, no limiar de insultá-lo com as maiores ofensas, se afasta:
"-'Acha tua vida, rapaz! Careço é de menos amizades...' -ainda eu maldisse, me apartando. Ao que bem pensei: -Hás-de! Rezas essas, o contra?"

"Os versos mais patéticos da literatura", segundo Borges, são precisamente os relativos aO Último Sorriso de Beatriz (in "Nove Ensaios Dantescos", Ed.Presença, Lisboa, I984;pp.87-94). A trágica substância da dor sacode o poeta florentino no Empíreo, que já não é o céu corpóreo mas eterno, feito somente de luz. Como tem sido dito, nos últimos módulos, Dante vê um sublime rio de luz, bandos de anjos, enxergados através da multíplice Rosa paradisíaca, que formam, à maneira de anfiteatro, as almas dos justos. Logo, vendo-a no mais alto dos círculos concêntricos, in forma dunque di candida rosa, percebe que foi abandonado:

(Par.,XXXI,9I-3)
Così orai; e quella, sì lontana
come parea, sorrise e riguardommi;
poi si tornò a l'etterna fontana,

Dante venera e suplica. Orando, rende-lhe graças e encomenda a sua alma, enquanto ela se volta, sorridente, para a eterna fonte. Nessas intercalações de insuportável beatitude haveria algo essencial: um sorriso e uma voz que o poeta sabe perdidos. Mas, "como interpretar tudo isto?", pergunta-se Borges, dando a seguir esta irrepreensível e fria explicação:
"Os alegoristas dizem que a razão (Virgílio) é um instrumento para alcançar a fé; a fé (Beatrice) um instrumento para alcançar a divindade; ambos desaparecem, uma vez atingido o seu fim".

22.19 Voltava, a tardos passos.

De maneira similar a Borges, João Guimarães Rosa, através do seu protagonista, observou "a ilimitada e pura divindade", o En Soph que os cabalistas relacionaram com a letra "Aleph"... No caso borgesiano, depois de ter experimentado a Revelação da Totalidade, no formidável observatório do porão da Calle Garay, o Autor-personagem volta, a tardos passos, à realidade da Plaza Constitución. Não sem antes dar o testemunho do seu temor enraizado: o de ter a impressão de que a volta, depois dessa simultânea visão totalizante, é impossível:
"Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver"(El Aleph, op.cit.,p.172).

22.20 Agora, a despeito de tudo, eu tinha o livro.

Naquele "instante gigantesco", alephérico, Borges viu milhões de atos deleitáveis e atrozes, infernos, purgatórios e paraísos; mas, nenhum deles assombrou-o, tanto, como o fato, simultâneo, de todos eles ocuparem o mesmo ponto, sem sobreposição nem transparência(El Aleph, op.cit.,p.169). Essa summula mundi, nos termos roseanos de PARAMO, não é mais do que "um ponto, um átimo, um momento"(13.8). Esse ponto lembra "a forma geral do paraíso" dantiano, condensada num só nó luminoso: la luce eterna do Livro que é Deus:
(Par.,XXXIII,91) La forma universal di questo nodo.

"Um mínimo glóbulo de vida, uma promessa imensa"(13.11-2); ambos concebidos como aquela Machina Mundi com a qual a Ninfa Tetis guia Vasco da Gama:

O trasunto, reduzido/ em pequeno volume.

Nesse último canto camoniano (Os Lusíadas,X,79-80), a visão que essa Nereida oferece ao navegante luso é extensa, porém inexplicável. Pois, segundo disse ela:

Vês aqui a grande máquina do mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assim foi do saber, alto e profundo,
Que é sem princípio e meta limitada.
Quem cerca em derredor êste rotundo
Globo e sua superfície tão limada,
É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto o engenho humano não se estende.

Como todo poeta-tradutor, Rosa conhece essa simbologia de pesado lastro; "matéria vertente" daquele instante total cuja idéia vem fixar o seu não-tempo no espaço mínimo da esperançosa solidão cósmica:
"(Deus -repito, repito, repito! Não pense em nada.) (...)
O símbolo máximo: o ponto" (Cartas na Mesa, AP,198).

22.21 Abri-o, li, ao acaso.

(Apoc.,X,2) Et habent in manu sua libelum apertum.

Eis o Livro apocalíptico que um anjo poderoso segura na mão. Está aberto. Quando este clamou, sete trovões ressoaram, cada um deles representando os sete "sigilos".

Riobaldo, à sua maneira, presenciou também esses momentos decisivos da Revelação (GSV,31):
"Ah, que se puxou de mim uma decisão, e eu abri sete janelas".

Durante a Revelação, quando cessou o estrondo apocalíptico, o Evangelista dispunha-se a escrever,no instante em que ouve uma voz do céu que dizia:

(Apoc.,X,4) "Sela o que falaram os sete trovões, e não o escrevas".

22.22 " ..."

"Chego agora ao inefável centro do meu relato; começa,aqui, o meu desespero de escritor", escreve Borges, antes de tentar descrever a sua visão do Aleph (op.cit.,p.168). Com efeito, "toda linguagem é um alfabeto de símbolos cuja prática pressupõe um passado que os interlocutores compartilham". Porém, o que viram os seus olhos na pequena esfera ou summula mundi do porão foi simultâneo, sem continuidade e, poder-se-ia dizer, paradigmático; o intento de transcrevê-lo se frustra,segundo Borges, pelo feto de ser "sucessivo, uma vez que a linguagem é assim". A posteriori da visão do "Aleph", esse caráter sintagmático, alinhavado, na opinião do escritor argentino é falso pois está contaminado de literalidade.

Esta redução do universo à linguagem,proposta via Poesia por JGR, assume um caráter semiótico preponderante, afastando-se dela, de maneira inexorável, qualquer perspectiva lingüístico-verbal. A presença do ícone esboça, como neste módulo, a forma da síntese por excelência; nesta sentença como Gestalt:

" ..."

o "ícone" é o signo da descoberta. Essa qualidade heurística determina, concretamente, sua própria construção, ao revelar uma verdade inesperada. E essa verdade (em escala reduzida) dá-se na equação pars pro toto. Destarte, o objeto proposto por Guimarães Rosa é "esteticamente bom", nos termos peirceanos (vol.5.§132), uma vez que o módulo propõe "uma quantidade de partes relacionadas umas às outras, de tal modo que confiram uma positiva e simples qualidade imediata à sua totalidade". Afinal, a experiência postulada pelo sphairos redondo é a de Deus, enquanto esfera inteligível,cujo centro está em todos os módulos,e a circunferência em nenhum deles.

Noutros textos roseanos (Lá, nas Campinas,T,87), verbaliza-se esta situação análoga face ao inefável:

"Então, ao narrador foge o fio. Tôda estória pode resumir-se nisto:-Era uma vez uma vez, e nessa vez um homem. Súbito,sem sofrer, diz, afirma:-'Lá...' Mas não acho as palavras".

Está-se,pois, no ponto culminante de PÁRAMO. A plena realidade dos signos é o seu auge; o silêncio do Deus Absconditus ou o inefável da verba arcana são condensados por JGR nesta inusita da "sentença semiótica" que abrem infinitamente as aspas.Nessa leitura significante e plural do Mundo/Livro observam-se,sobre a empírica riqueza do espaço branco da página, as premissas materiais de uma inquestionável totalidade: a busca da poesia... Aquilo que o próprio Riobaldo vislumbrou no inefável(GSV,129): "Assim -sendo uma sabedoria sutil, mas mesmo sem juízo nenhum falável".

O substrato alusivo intertextual é reconhecidamente paulino:

(IICor.,XII,3-4) E sei que esse homem (...) foi arrebatado ao paraíso e ouviu palavras inefáveis que não é permitido a um homem repetir.

Dante Alighieri, na monumental arquitetura verbivocovisual da Commedia, converte esse arcano arkhée da epístola em "lo primo e ineffabile Valore" (Par.,X,3), ao que eternamente se aspira e do qual fará tema reincidente do seu sacro poema:

(Purg.,XV,67) Quello infinito e ineffabil bene

e, simplesmente, o amor da esfera suprema. Um Bem ou visão estática que ficará, lá em cima, na forma de Beatrice; a mulher que corre para o amor como ao corpo luminoso o raio corre.

Se Eva tivesse sido devota, teria tido no Pré-Paraíso
(Purg.,XXIX,29) avrei quelle ineffabili delizie

e a humanidade teria nascido no Jardim do Éden, vivendo ali até o Dia do Juízo, acredita Dante.

O que o poeta florentino enxerga no Paraíso, através da reveladora presença de Beatrice, é um sorriso universal, inebriante, cujo gozo e alegria penetram pelo ouvido e pela vista:
(Par.,XXVII,7) Oh gioia! oh ineffabile allegrezza!

No instante crucial em que Dante, finalmente, "sente-se por si próprio", a Revelação paradisíaca o invade de tal forma que o visto é sempre maior do que no escrito consta, sendo a memória facilmente ultrajada. Isto é, ao narrador foge o fio:
(Par.,XXXIII,55-7) Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che' l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.

E, retomando aquela célula enigmática ou signo alephérico dessa infinita perfeição, será preciso VER no vácuo aberto pela imaginação roseana a mais singela equação da criação artística: "o lugar onde estão, sem se confundir, todos os lugares do orbe vistos de todos os ângulos"...(El Aleph, op.cit., p.166); ou aquele instante paradigmático total no qual
(Salmo XVIII,2/4) Narram os céus a glória de Deus
E o firmamento anuncia a obra de suas mãos.
(...) Não são palavras nem são discursos
Cujo sentido não se perceba.

Os signos -lembrem-se os lavrados por Vulcano no escudo de Aquiles (Ilíada, XVIII,478-608), naquele tópos da perfeição circular retomado pela poesia latina, na Eneida (VIII,625), quando Vulcano é requerido por Vênus para circunscrever o universo inteiro ao se fazer o escudo do herói, o "clipeus non enarrabile textum"- são presságios, oráculos pelos quais se manifesta a vontade divina. Com efeito, se só há mundo onde há fala, é preciso entender, aqui, sob o silêncio reticente de JGR, "O céu -ficção concreta" (Uns Inhos...,AP,42); ou, ainda mais, se só onde rege o mundo há história, será necessário conceber, também, sob o signo espacial da desconstrução roseana, "O céu -arquiteto" (Quadrinho...,T,122).

A criação artística, como entendida por Rosa, é tanto uma contemplação demiúrgica quanto uma indelineável teoria ontocriadora. Portanto, ela teria mais a ver com a grande abertura do espaço em branco e com a causa instantânea da página ainda não escrita do que com a mensagem referencial e as palavras do seu discurso. Para Rosa, não há dúvida, a criação é curso e a arte recurso. Riobaldo foi preciso a esse respeito (GSV, 106): "Só isso. O senhor sabe, se desprocede: a ação escorregada e aflita, mas sem substância narrável".

Devido à omissão lamentável das aspas (3ª Ed.,p.244) -e contrariando, neste único caso, a nota do professor Ronai acerca do "espaço para citação, que o Autor não chegou a preencher"-, proporia eu, de maneira objetiva, compensar o infinito aberto via o simples sinal inicial pela reticência enigmática dos três pontos seguidos de aspas que fecham. Com isso, afastando a idéia semiótica roseana de qualquer viso de inacabado ou, mesmo, esquecido. Afinal, o próprio JGR consente (Grande Gedeão,T,78): "Mal imaginava sem muitas vírgulas e pontos, no argumento com fundamento: o céu, superedificante de Deus ..."

23

Parou, à minha frente. Decerto, agora, hesitava, prêso de súbito acanhamento. Eu não me atrevia a encará-lo. Por fim :

--" Señor, usted se le ha perdido esto..."

Disse. Sorria-me, um sorriso ingênuamente amistoso. E, o que êle me estendia, era um livro, o Livro.

Estarreci-me. Como fôra êsse homem encontrar o Livro, e porque me encontrava agora, para restituí-lo ? Ter-me-ia seguido, desde o começo, até ao meu esconderijo, tão longe, num recanto sombrio entre as tumbas ? De que poderes ou providência estava êle sendo o instrumento ? Qual o sentido de todos êsses acontecimentos , assim encadeados ?

Fitávamo-nos.

E, então, como se só a custo pudesse proferir a pergunta, com que tentava aproximar-nos, e ao mesmo tempo procurava o inteligível daquela situação, êle, mansa e nostàlgicamente, proferiu, baixara os olhos :

"-- Entonces... perdimos nuestro Pancho"...

E tornava a mirar-me. Esperaria uma resposta que viesse do coração. Seu tremer de voz era demasiado sincero. Mas, eu, não pude. Aprovei com um sim simples.

O homem não se movera. E, agora, eu sabia que o nosso morto era um rapazinho, e que se chamara Pancho. Que sabia eu ? Porém, tinha de falar alguma coisa.

--"Andará ya en el cielo..." -- eu disse.

O homem me olhava, eternamente. Olhou-me com mais escura substância. Respondeu-me :

-- Quien sabe ?..."

Estávamos tão perto e tão longe um do outro, e eu não podia mais suportá-lo. Estouvada e ansiadamente, despedi-me.

Voltava, a tardos passos. Agora, a despeito de tudo, eu tinha o livro. Abri-o, li, ao acaso :

"

Eu voltava, para tudo. A cidade hostil, em sua pauta glacial. O mundo. Voltava, para o que nem sabia se era a vida ou se era a morte. Ao sofrimento, sempre. Até ao momento derradeiro, que não além dêle, quem

22.23 Eu voltava, para tudo.

Falou-se em Ricorso (cf.22.10), mas querendo dizer recirculation, tal e como acionada pelo riocorrente do Finnegans Wake joyceano. Volta-se,pois, à situação inteligível. paradoxal. onde o fim é o começo. Nessa ambivalência (mais do que ambigüidade),ora o relato parece condensar a sua circularidade num só nó ou ponto renovado de partida, ora a aura desse núcleo simula compendiar o escrito como um todo. Por um lado, o texto se afirma como recurso poético, seu tempo convertendo-se num eterno presente. No lado complementar, o contexto se nega enquanto discurso narrativo, uma vez que esse seu espaço está fixado naquele átimo incógnito. Da relação de ambos resulta um dialético tertium quid: o percurso. A travessia de uma unidade tripartida que, inegavelmente, simboliza a divindade.

Peregrinatio é a palavra comum, quer à instrução de cavaleiro-jesuíta em James Joyce, quer à formação de cristão-sincretista em Guimarães Rosa. Para tanto, é preciso ouvir a palavra única que contém a história literária inteira; é necessário, também, surpreender o gesto simples que revela uma complicada rede de associeções. Nesse profundo sentido "religante" da vida, que une ambos escrituralmente, haveria, ao menos no Finnegans Wake, a seguinte consubstanciação:

No final da longa Jornada, nalgum lugar por ali,o escritor escreve para si próprio esperanças e depois enterra a página "ao ouvir A Voz"(I heard Thy voice,FW,624). Ele encontra-se como se estivesse cavalgando sobre a noite da epifania apocalíptica (As on the night of the Apophanypes,FW,626). Aproxima-se o primeiro claror de Luz legível, fruto inicial do ventre da noite escrita. A personagem-rio Anna Liffey retorna ao selvagem pai oceânico; nesse momento os olhos se abrem, o sonho se quebra e o ciclo está pronto para recomeçar. Nessa página final joyceana estão,pois, as palavras-chave deste módulo (FW,628):
Eu volto para ti... I go back to you, my cold father (...)
Para tudo... All. (grifos meus).

"Quem souber o que é a sorte, sabe o que é Deus, sabe o que é tudo"(Buriti,NS,94).

22.24 A cidade hostil, em sua pauta glacial.

O protagonista procurou:"a confirmação do meu traspasso num gêle êrmo"(10.9): "Lá, no hostil espaço" (2.19)... PÁRAMO, não há sombra de dúvida, é o próprio deserto espiritual e toda a sua história interna. Riobaldo o conheceu (GSV,394):
"ermo eu?"

O poeta-jagunço do Grande Sertão: Veredas pelejou,sempre, por achar uma só coisa: a inteira. E esse desejo firme de totalidade é a "pauta glacial" de uma hipótese imaginária ou cidade hostil (GSV,366):
"A que era: que existe uma receita, a norma de um caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver -e essa pauta cada um tem- mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar".

Coincidência é consciência; descarnada lição de poesia ou conhecimento que reconcentra o seu silêncio branco na beira letal da palavra. Essa pauta é calculum candidum, Livro de Mutações ou "letra silenciosa da eterna escrita indecifrável cujo livro é o tempo", como diria Borges.

Próxima da operação de acordar do seu Primero Sueño de conhecimento, a freira novo-hispânica Soror Juana percebe o final da operação, quando, com efeito, o Sol fecha o ciclo:

> (...) de mil multiplicados
> mil veces puntos, flujos mil dorados
> -líneas,digo,de luz clara-, salían
> de su circunferencia luminosa,
> pautando al cielo la cerúlea planta (...)

Os dantianos "anjos apiculares de Camões", ai, mil vezes (cf. I6.20), se fazem presentes,neste poema filosófico do México-colônia,para significar que toda a maquinosa aparelhagem conceitual é impotente para se compreender o universo. Portanto, desenganada, a razão acorda desse sonho; afinal, uma pauta.

22.25 O mundo.

"O mundo era enorme.(...) ali ficava, com socorro, parava naquele certo lugar em ermo notável"(Os Três Homens...,T,II4).

Eis a cifra platônica da "Alma do Mundo, estendida por toda parte, desde o centro até a extremidade do Céu e envolvendo o Céu por fora"(Timeu,36 e). Um belo conceito de totalidade retomado pelo discípulo. Plotino escreve (Enn.,IV,8,1;p.2I7): "Falando no Timeu do universo visível, (Platão) faz o elogio do mundo e declara que é um Deus bem-aventurado. A Alma é um dom da vontade do Demiurgo, destinada a colocar a inteligência no universo".

22.26 Voltava,para o que nem sabia se era a vida ou se era a morte.

Rosa volta ao ponto de partida: as palavras de Eurípides, mencionadas no epígrafe platônico (Górgias, 523): "Quem sabe a vida é uma morte e a morte uma vida?"

Noutro diálogo (Apologia, op.cit.p.33), grifado por JGR no seu exemplar de bolso, se lê esta pergunta de Sócrates: "Quando não sabia se a morte é um Bem ou um Mal, por que ia eu propor um castigo que, com certeza, seria um mal?"

No final do seu julgamento, Sócrates, condenado, continua a procurar o conhecimento num mundo inexistente. E diz: "Noutro mundo, eles não teriam levado um homem à morte pelo fato de formular perguntas; certamente que não!"(Idem,p.39. Grifo de JGR com 3 riscos a margem e signo de exclamação). E isso, segundo o mestre de Platão, porque além de serem mais felizes que nós, esses homens, que só procuram a verdade, têm em vista a imortalidade. Portanto, retruca o filósofo aos juízes: "tenham ânimo com a morte e saibam uma verdade; nenhum mal pode acontecer ao homem, seja este em vida, seja depois da morte"(Idem, ibidem. Grifado por Rosa).

22.27 Ao sofrimento, sempre.

No canto X (I3I) do Paraíso, Dante descreve o seu ascenso à esfera solar, em cuja coroa ardente de doze espíritos menciona um rol de teólogos. Beda, o Venerável, autor da primeira história de Inglaterra no século VIII, é um deles. Borges conjetura sobre o fato de Dante ter lido alguma vez a Historia Ecclesiastica gentis Anglorum (Dante e os Visionários Anglo-Saxônicos, in "Nove ensaios...",op.cit.,pp.53-63). O texto de Beda afasta-se do reto caminho cronológico para registrar visões ultraterrenas que prefiguram a obra de Dante. O seu guia, depois de de-

clarar-lhe as equivalências da Jornada, Inferno, Purgatório, Paraíso e o lugar da música e da luz, o reino dos céus, diz: regressarás agora ao teu corpo. E o Venerável conclui: "Pareceu-me duro tornar a este corpo, mas não me atrevi a dizer uma só palavra, e despertei na terra".

Na sua mensagem sobrenatural e velada de símbolos que se interpolam, o Apocalipse anuncia a impossibilidade de se escapar à luta e ao sofrimento. O protagonista o sabe pela sua existencial disposição para o sofrimento (eukataphoría). Aquilo que tão bem esclarece o Golpe-de-Job (5.28):

(Jó,XXXVI,15) Mas Deus salvará o pobre pela sua miséria e Êle o instrui pelo sofrimento.

Semper é outro dos qualificativos categóricos roseanos. Porém, este, como qualquer outro elemento da dialética de Rosa, equivale e se anula com o seu oposto (Quemadmodum,AP,135): "O nunca é sempre escondido às nossas costas?"

O Deus Absconditus aproxima-se sempre pelas costas, "por detrás de mim!"(20.42) disse o personagem; no sofrimento sempre,"sempre eu, nesta vida tribulosa"(8.7-8).

22.28 Até ao momento derradeiro, que não além dêle,

Naquela Viagem à busca da poesia empreendida pelo Grivo (Cara-de-Bronze, UP,118), JGR coloca sua visão de momento derradeiro: "No ir -seja até aonde se for- tem-se de voltar; mas, seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final".

Alegria e serenidade são dois sinônimos usados por Rosa para aludir à total divindade. Esta, impreterivelmente, apresentando-se como uma soma somatória só no último instante. É assim que foi entendida por Riobaldo (GSV,115), face a Diadorim-Menino: "Nunca mais, até o derradeiro final, nunca mais eu vi o Reinaldo, tão sereno, tão alegre".

22.29 quem sabe?

(IICor.,XII,2) Conheço um homem em Cristo, que há quatorze anos foi arrebatado até o terceiro céu. Se foi no corpo, não sei. Se fora do corpo, também não sei. Deus o sabe.

A trilogia mítica dos ritos de iniciação: morte/ renascimento/ vida foi reciclada por JGR neste perfeito Ricorso que é PARAMO, sob as variantes do pecado, penitência e redenção ou Inferno, Purgatório e Paraíso... Esse infinito arquétipo da perfeição circular, "a alta alegria", é equacionado por Dante no circuito paradisíaco do epicyclo (a menor das esferas celestes); ali, onde o Bem é fim-começo do páramo empíreo; onde, quanto mais perto se fica de Deus, mais se apreciam os encantos da Revelação:

(Par.,VIII,85-7) "Però ch'i' credo che l'alta letizia
che 'l tuo parlar m'infonde,segnor mio,
là 've ogne ben si termina e s'inizia."

O "Deus" escritural roseano é simplesmente o real, concreto, participando da sua particularidade universal. Uma realidade poética que se desenvolve num enorme instante de intuição epifânica e para o qual convergem (do Sei ao quem sabe?) o tempo e espaço próprios da travessia. Uma vida escrita, a do texto, uma vida que não é entendível.

Ao se revisar o rascunho original (Veredas Mortas, IEB/USP, p.33) do livro que ficaria conhecido como Grande Sertão: Veredas pode-se observar como JGR vai, paulatinamente, apagando evidências. Nessa primeira versão, o poeta-jagunço Riobaldo é chamado de Deodolfo. Um nome próximo demais ao Dom-de-Deus de Maria Deodorina da Fé, vulgo Diadorim, e talvez flagrante, uma vez que reitera os termos paulinos (Rom., VI, 23), onde o "Dom de Deus é a vida eterna em Cristo". Cotejando-se um fragmento significativo dessa primeira versão com a definitiva, destaca-se a transformação da divindade em realidade:

"Deus, ou... Digo. Deus não está na saída nem na chegada: êle está com a gente é no meio certo da travessia."(VM,33)

"Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia"(GSV,52). (Grifos meus).

"Travessia": aquele nome perfeito para um Deus escritural, no final é evocado por Riobaldo, implícitamente, pela negação demoníaca: "Nonada. O diabo não há!"(GSV,460). Da mesma forma que no começo é invocado, explicitamente: "Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga não, Deus esteja"(GSV,9). Dessa maneira, do Sei ao quem sabe?, desenvolve-se uma infinita travessia condensando-se num ponto: "o símbolo máximo"; o ponto final redimido como ponto de partida. DEUS ESTÁ NO DETALHE...teria procurado infundir, ao longo da sua obra inteira, João Guimarães Rosa. Eis um dado fundamental do seu fazer, imperceptível para dois tipos de leitores: o formulista agnóstico e o formalista pernóstico. Páramo empíreo ou ermo espiritual, o Autor do Sertão pede que o senhor pense "Ao deus dar"; sua Grandeza quer que o senhor ache "deusdadamente"; as suas Veredas dispõem que o senhor ponha enredo: "Deus, dom dado"(GSV,455/286/I25).

E, perfazendo a figura do perfeito feitiototal (the fairsized fullfeatured FW,602) -pois comum é princípio e fim em periferia de círculo-, pode se vislumbrar que, ali, onde a travessia se fecha, ali abre-se o texto; o trazer-a-linguagem de um Livro. Um só. Suponho seja de poesias.

§

TEXTOS CONSULTADOS
na Biblioteca-Espólio de João Guimarães Rosa
no Instituto de Estudos Brasileiros
da Universidade de São Paulo.

ALIGHIERI, Dante: La Divina Commedia (Testo Crítico della Società Dantesca Italiana riveduto col Commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli) 14ª Edizione Completa. Ulrico Hoepli Editore-Libraio, Milano, 1949.

BENDA, Julien: La Fin de l'Éternel, 15e. édition Gallimard, Paris, 1928.

BERDYAEV, Nicolas: Spirit & Reality, Geoffrey Bles/The Centenary Press, London, 1946.

BERGSON, Henri: L'Énergie Spirituelle, 21e., éd. Librairie Félix Alcan, Paris, 1938.

BÍBLIA SACRA: Vulgatae Editionis, sixtin. pont. Max. jussu recognita et Clementis VIII auctoritate edicta, Desclée Lefèbvre, Paris, 1885.

BORGES, Jorge Luis y Margarita Guerrero: Manual de Zoología Fantástica, FCE, México DF, 1957.

CAMÕES, Luís de: Gêneros Líricos Maiores (Obras Completas vol. II) Liv. Sá da Costa, Lisboa, 1946.

CAMÕES, Luís de: Os Lusíadas, Parceria Antônio Maria Pereira, Lisboa, 1928.

CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de: D. Quixote de la Mancha, versão de Aquino Ribeiro; Bertrand edições, Lisboa, 1959.

CANCER/ "Le Zodiaque", Aux Éditions du Seuil, Paris, 1957.

CRESSON, André: Bergson, sa Vie, son Oeuvre, "Philosophie", P.U.F., Paris, 1947.

DESCARTES, René: Oeuvres Choisies (Discours de la Méthode, Des Passions en Général, Méditations Métaphysiques...) Garnier Frères Libraires-Éditeurs, Paris, s/d.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos: 50 Poemas Escolhidos pelo Autor, "Os Cadernos de Cultura" do MEC, Rio, 1956.

ÉRASME DE ROTTERDAM, Éloge de la Folie, Éditions de Cluny, Paris, 1941.

GOETHE, J. W. + Eckermann: Conversations de Goethe avec Eckermann, 19e. éd., "Les Classiques Allemands" Gallimard, Paris, 1949.

JOLIVET, Régis: Introduction à Kierkegaard, Éditions de Fontanelle, Paris, 1946.

KANT, Emmanuel: Extraits (organisé par N. Baladi) Institut Français de Moyen-Orient, Le Caire, 1945.

KIERKEGAARD, Søren: Journal (1834-1846, Extraits) Traduit par Knud Ferlov et J.J. Gateau,"Les Essais" Gallimard, Paris, 1950.

KIERKEGAARD, Søren; Les Miettes Philosophiques Traduit par P. Petit, "Le Caillou Blanc" ELF, Paris, 1947.

LAOTSE: Taoteking (Das Buch des Alten von Sinn und Leben) aus dem Chinesichem verdeutsch von Richard Wilhelm, Eugen Diederichs Verlag, Köln, 1957.

NERVO, Amado: Serenidad, Biblioteca Nueva, Madrid, 1927.

NERVO, Amado: Elevación, Biblioteca Nueva, Madrid, 1927.

PASCAL, Blaise: Les Pages Immortelles de Pascal, choisies et expliquées par François Mauriac. Ed.Correa, Paris, 1947.

PESSOA, Fernando: Mensagem, Editôra Ática, Lisboa, 1950.

PLATON, Oeuvres Complètes (Tome X) traduit par Joseph Souilhé, "Les Belles Letres" P.U.F., Paris, 1926.

PLATON, Oeuvres (Ion, Lysis, Protagoras, Phèdre, Le Banquet) trad. par E. Chambry, Garnier Frères, Paris, 1922.

PLATON, Oeuvres (Apologie de Socrate, Criton, Phèdon, Gorgias) trad. par A. Bashen , Garnier Frères, Paris, 1922.

PLATO, Dialogues of Plato (Apology, Crito, Phaedo, Symposium, Republic) Jowett translation, A Cardinal Edition,Pocket Books, New York, 1952.

PLOTIN, Ennéades (Tomes I,II,III et IV).Texte établi et traduit par Émile Bréhier, "Les Belles Lettres" P.U.F., Paris, 1924/1928.

RULFO, Juán: Pedro Páramo, FCE, México DF, 1964.

RUYSBROECK, L'Admirable: Oeuvres III (L'Ornement des Noces Spirituelles, L'Anneau ou la Pierre Brillante) traduit par les Bénédictins de Saint-Paul de Wisques, Éditions de Vromant Bruxelles, 1938.

SARTRE, Jean-Paul: Situations I-II, Gallimard, Paris, 1947-1948.

SERTILLANGES, A.D., o.p.: Dévoirs, Aubier-Montagne Éditeurs, Paris, 1936.

TRISMÉGISTE, Hermes: Corpus Hermeticum (Tome I, traités I à XII) trad. par A.-J. Festugière, "Les Belles Lettres",Paris,1945.

UNAMUNO, Miguel de: Vida de Don Quijote y Sancho...,ESPASA-CALPE, Madrid, 1941.

§

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BARTRINA Y AIXEMÚS, Joaquín Maria: Alguma Coisa. Versão portuguesa de Fernandes Costa, A Editora, Lisboa, 1906.

BÍBLIA SAGRADA: Centro Bíblico Católico de São Paulo, São Paulo, 1961.

BIZZARRI, Edoardo: Correspondência com J. Guimarães Rosa, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, São Paulo, 1981.

BLAVATSKY, Mme. H.: La Clave de la Teosofía, Ed. Saros, Buenos Aires, s/d.

BORGES, Jorge Luis: Discusión, EMECÉ, Buenos Aires, 1976.

BORGES, Jorge Luis: Ficciones, EMECÉ, Bs.As., 1976.

BORGES, Jorge Luis: Otras Inquisiciones, EMECÉ, Bs.As., 1970.

BORGES, Jorge Luis: El Aleph, Alianza Editorial, Madrid, 1974.

BORGES, Jorge Luis: Nove Ensaios Dantescos, Ed. Presença, Lisboa, s/d.

CARDOSO PIRES, José: Dom Quixote, As Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos (in "Jogos de Azar") Moraes Editores, Lisboa, 1975. 1ª edição: 1963.

ÉLIADE, Mircéa: Mito e Realidade, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1972.

ÉLIADE, Mircéa: Le Sacré et le Profane, Gallimard, Paris, 1965.

FESTUGIÈRE, Jean: La Philosophie de l'Amour de Marcile Ficin et son influence sur la Littérature Française au XVIe. Siècle. Revista da Universidade de Coimbra, maio 1919.

FICINO, Marcile: Commentaire sur le Banquet de Platon, traduit du latin par Raymond Marcel, "Les Belles Lettres", P.U.F., Paris, 1956.

FORTUNA CRÍTICA: Guimarães Rosa (seleção de textos sobre sua obra de Eduardo de Faria Coutinho), Civilização Brasileira/ INL/ Pró-Memória, Rio, 1983. (Abrevidado FC)

FRANKL Sperber, Suzi: Guimarães Rosa: Signo e Sentimento, Editora Ática, São Paulo, 1982.

FRYE, Northrop: Crítica Arquetípica (in "Anatomia da Crítica"), Editora Cultrix, São Paulo, 1984.

GOROSTIZA, José: Muerte Sin Fin (cf. LABASTIDA)

GOLDMANN, Lucien: Le Dieu Caché (Étude sur la Vision Tragique dans les Pensées de Pascal et dans le Théâtre de Racine), N.R.F., Paris, 1955.

GOLDSCHMIDT, Victor: A Religião de Platão, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1963.

GONZAGA, Tomás Antônio, Cartas Chilenas, Ed. Referência, S.P.,I972.

GUILLÉN, Jorge: Antología de Aire Nuestro, Editorial Losada, Buenos/ Aires, I976.

GUILLÉN, Jorge: Cántico-28, Ámbito Literario, Madrid, I978.

HEIDEGGER, Martin: Arte y Poesía, FCE, México DF, I958.

JOYCE, James: Finnegans Wake, The Viking Press, New York, I972.

LABASTIDA, Jaime: El Amor, el Sueño y la Muerte (en la Poesía Mexicana)-incluí o Primero Sueño de Soror Juana y Muerte sin Fin de Gorostiza. DDC/IPN, México DF, I969.

MACHADO de Assis: Esaú e Jacó, Ed. Aguilar, Rio, I962. Vol.I.

NOGUEIRA Galvão, Walnice: Mitológica Rosiana, Editora Ática, São Paulo, I978.

NUNES, Benedito: O amor na Obra de Guimarães Rosa (in "O Dorso do Tigre"), Editora Perspectiva, São Paulo, I976.

PESSOA, Fernando: Obra Poética, Ed. Aguilar, Rio, I972.

PICO della Mirandola: Canzona d'Amore Composta per Hieronymo Benivieni Cittadino Fiorentino, secondo la Mente e Opinione de' Platonici (in "De Hominis Dignitate Heptaplus de Ente et Uno"),Vallecchi Editore, Firenze, I942.

RIMBAUD, Arthur: Une Saison en Enfer, Di Luigi Editore, Roma, I945.

RODRÍGUEZ Monegal, Emir: Guimarães Rosa en su Frontera, Revista TEMAS, Montevideo, I965.

SOR JUANA Inés de la Cruz: Primero Sueño (cf. LABASTIDA).

SPENLÉ,J.E.: O Pensamento Alemão, Armênio Amado Editores, Coimbra,I968.

UNAMUNO, Miguel de: Del Sentimiento Trágico de la Vida (en los hombres y en los Pueblos), ESPASA-CALPE, Madrid, I966.

UNAMUNO, Miguel de: La Agonía del Cristianismo, Losada, Bs.As.,I975.

§

.V

arquilectura

(...) o todo branco,
Acontecia o não-fato,
o não-tempo,
silêncio em sua imaginação.

(Substância, PE,156) /JGR

V. A FRAGMENTAÇÃO

V.O.I O Rapsodista-Bricoleur.
Condenação ao estilhaço. Espírito de Bri-colagem: praxis retrospectiva. Pensamento mítico: Bricoleur de Ciência Concreta. Resíduo de construções/destruições:ruinas. A estratificação estratégica. Universal concreto. Organização arquetípica.

Desde a mais remota antiguidade, poetas-filósofos teriam fundido materiais, originalmente dispersos, para lhes dar forma numa obra indiretamente articulada. Nesse acúmulo de fragmentos disparatados, cada um deles conserva a sua individualidade e, ao mesmo tempo, passa a ser integrante de um conjunto de relatos anteriores à epopéia. Tal espécie de corrente de uma Literatura Mitológica contrapõe-se, frontalmente,ao modelo "clássico" de relato contínuo, o qual pretende,em princípio, ser alinhavado e resolutamente histórico.

Com base na descontinuidade,e talvez por mero pragmatismo, o antropólogo Claude Lévi-Strauss denomina esse corpus-em-formação (work in progress) como "barroco". Evitando pôr em tal designação qualquer matiz pejorativo, o pensador designa-lhe o uso historiográfico que aponta para "um projeto cujos objetivos principais são o movimento (polissêmico) e a expressão (detalhadíssima)". [I] Nessas condições, calha a pergunta: Que características vai assumir uma história para quem procura se colocar, por assim dizer, em relação direta com o mito? "Uma história de eventos (événementielle)", responde Lévi-Strauss. Uma "história" que surge como a gênese de uma ordem social, a qual,a cada instante, é questionada e construída por um devir; mas uma gênese original onde se introduz, de través, "uma desordem residual" que permanece irredutível.

A morfologia do "conto crítico" roseano, por sua vez, teria descoberto o que há de invariante na estrutura dessa Literatura Mitológica para, nessas condições, jogar criativamente com os elementos variáveis sobre o esquema de base. João Guimarães Rosa, sob essa idéia de trabalho-progressivo, lapida conceitos filosóficos e os desvasta, condensadamente, até aprimorá-los em avulsos módulos poéticos. Dessa forma, o seu "relato histórico" vai-se sedimentando através de múltiplas células narrativas amovíveis, as quais conservam propriedades reconhecidas dos mitos; por exemplo, a invariância das relações internas durante uma série de transformações.

Se cada "célula" dessas possui uma existência própria enquanto micro-mito,ainda raciocinando com o antropólogo francês, a ordem que preside sua concatenação "não decorre do mito". Ela resulta, ao invés, de uma criação-livre ou, pelo menos, bastante solta. Um pouco

como se cada cronista tivesse à sua disposição, de início, um número fixo de unidades/módulo e o direito de arrumá-las, à maneira das peças de um jogo-de-armar. Esse puzzle permitiria "fabricar" qualquer História (tradição), cujo modelo está presente em seu espírito.

No caso específico do "conto crítico" roseano, quando se tenta discernir com maior precisão o(s) evento(s) que relata, a história se furta. Mesmo dispondo de apoio sólido -reinvenção de vestígios, arqueologia de leitura, lugares-comuns da História Literária, etc.-, os fatos não são jamais idênticos; qualquer personagem é, potencialmente uma outra ou, tratando-se dos mesmos, os seus respectivos papéis divergem. Tal história tem uma tendência pronunciada: a de assumir uma "forma cíclica" (ricorso) que termina com eventos-palavra de um tipo já contado, com freqüência, até no início do relato. Em textos como PÁRAMO, do primeiro ao último número de módulo, do Sei (I.I) ao quem sabe?(22.29), haveria esse dado inquestionável de que a história é repetitiva.

Esse mero "efeito acidental" de alianças e conflitos entre a estrutura estacionária do Mito e o devir aberto da História, todavia, dá lugar a uma forma intermediária. Aquela de um devir concebido como produto de uma Ars Combinatória gerando história-mítica ou, se se quer, mito-historicizado. Quer dizer, haveria nesse tertium quid uma enorme liberdade de escolha que justapõe ou sobrepõe elementos definidos servindo a vários modelos, até (con)formar, como acontece nos módulos fixos que percorrem diversos textos da obra roseana, séries abertas ou fechadas. Assim se constituem -como matéria-prima da História, matéria vertente diria Riobaldo- o que poderia chamar-se de "eventos-tipo": não rigorosamente verdadeiros, mas tampouco completamente falsos.

Em oposição à noção de uma história única, unívoca, (aquela que, do ponto de vista ocidental, seria capaz de satisfazer a exigência de verdade), existe uma outra que subjaz em resíduos tenebrosos, melancólicos e lastimáveis. E esses despojos fragmentários de uma "história mitologizada", nos quais se desintegra o sujeito na obra roseana, são a verdade histórica sobre ele. Dessa história comum, "história sem arquivos", de direito ou de fato, cada um (contista ou cronista) deteria apenas fragmentos. De jeito tal que, para preencher suas lacunas, ele tomaria de empréstimo eventos análogos, impondo aos outros sua perspectiva própria.

Se, como acredita Adorno na sua Teoria Estética[2], "a História da Arte não é homogênea", é necessário assumir que "só em forma fragmentária, pode-se falar de trânsito de uma obra a outra". Tal é, com efeito, o trabalho de leitura interpretativa e labor diacrônico que exige a obra roseana. Por outra parte, o conceito de "irrupção do espírito", no pensamento de Theodor W. Adorno, tem em mira configurar a característica envolvente das grandes obras avançadas. Não tratando-se de uma aberração da arte, mas do seu corretivo totalizador, o pensador alemão julga característico desta arte que "os seus máximos resultados estão condenados a serem fragmentários"[3]. Isto é, são impelidos à confissão de nem sequer possuir aquilo que a imanência da sua figura pretendia possuir.

João Guimarães Rosa isola "partes" para a construção de motivos. A montagem de tão vasto material -visando encaixar esse repertório numa estrutura unitária- ~~requer de muitas leituras~~, conhecimento e capacidade de relacioná-las. Os signos mutantes desse mundo-em-formação ou inventário de invenções precisam, portanto, de um espírito de bricolagem.

Eis a exemplaridade do bricoleur. A sua primeira ação prática é, de fato, uma praxis retrospectiva. Ele deve se voltar para uma visão-de-conjunto do já constituído, do integralmente composto de ferramentas e materiais; o seu endereço fixo reside no fazer e re-fazer esse inventário do imaginário. Mais do que uma mentalidade, a instrumentalidade roseana é algo que aponta com firmeza no sentido desses elementos recolhidos ou conservados, materiais vertentes que deverão ser reaproveitados. Eles representam o conjunto das relações: são pois os operadores do texto.

Assim, o "conto crítico" roseano equaciona uma autêntica arquitetura modular do fazer dos textos. A estrutura do pensamento pré-lógico, inerente à poesia, não só possui o estatuto concreto. Ao operar à força de analogias e paralelos (paradigmas e paródias), torna-se compreensível que esse pensamento mitopoético posse ser generalizador e, portanto, científico. Quando Lévi-Strauss estrutura essa Ciência do Concreto, ele estabelece um cotejo entre tal pensamento e a bricolagem: "Como no caso do bricolage, suas criações reduzem-se, sempre, a um ordenamento novo de elementos, cuja natureza não se vê modificada"[4]. Assim como a (bri)colagem no plano técnico, a reflexão mítica pode atingir, no plano intelectual, resultados de um brilhante imprevisto. Durante eras inteiras, pretendeu ver-se no mito uma mera "obra de função fabuladora", virada de costas à realidade; porém, segundo Lévi-Strauss, o seu valor principal, até hoje sonegado, radicaria em "preservar, até nossa época, em forma residual, modos de observação e reflexão"[5] sujeitos a descobertas específicas, os quais, obtidos dez mil anos antes que os outros, "seguem sendo o substrato da nossa civilização".

Tal caráter reflexivo é fundamental para o "conto crítico" roseano. De maneira similar ao pensamento mítico, esse bricoleur de ciência concreta incrustado no processo de composição do escritor brasileiro, consistiria em elaborar conjuntos estruturados (re)utilizando restos e cacos (odds & ends), testemunhos fósseis da História de um indivíduo ou de uma sociedade. Esse espírito bricoleur endereça-se a uma coleção de resíduos de obras humanas, ou seja, a um subconjunto de cultura. Mais do que primitiva, a "selva selvaggia" desta ciência primeva, designada pelo antropólogo como bricolage é, sem dúvida, uma ciência concreta, pois, nessa incessante reconstrução com ajuda dos mesmos materiais, " os significados viram significantes e vice-versa". Outrossim, pode-se acrescentar, seguindo o modelo dessa Ciência do Concreto, que "os universos mitológicos estão fadados à desativação apenas formados, para que novos universos nasçam de seus fragmentos"[6].

O pensamento mítico constrói os seus palácios ideológicos com o entulho de um antigo discurso social. Amiúde, de maneira inconsciente, o bricoleur é capaz de exercer um grande número de tarefas diversificadas. Para ele, a composição do conjunto nunca está em relação direta com o projeto do momento. "Este, é resultado contingente de todas as vezes que se lhe oferecem para renovar ou enriquecer as suas existências ou de conservá-las junto aos resíduos de construções e de destruções anteriores"[7]. Se considerado à maneira marioandradina do MACUNAIMA, o labor roseano, disseminado na configuração do "conto crítico", é semelhante ao de um rapsodista-bricoleur. Esse hibridismo crítico-criativo, em cuja técnica de citação estrutural encontra-se um elemento que o vertebra: o resíduo enquanto Poética do Aleatório... É oportuno lembrar, aqui, duas peças-mestras dessa herança modernista: "Memórias Sentimentais de João Miramar" e "Serafim Ponte-Grande", ambas de Oswald de Andrade.

Seis séculos antes da era cristã, houve um rapsodo, Xenófanes de Colofon. Farto das versões homéricas, ele tinha proposto aos gregos um único deus circunscrito numa esfera eterna... perfeita. "Um ponto, um átimo, um momento" (13.8), o mesmo que condensa a história-eventual do texto que ocupa este estudo do escritor brasileiro.

Pode-se dizer que, em JGR, a poesia não é tema mas sistema.

Camadas incessantes recobertas de esquecimento, como quer Baudelaire, "os poemas não são mortos; eles dormem e vivem sempre ocultos sobre as outras le(ge)ndas do palimpsesto"[8]. Do ponto de vista de alguns estudiosos da fenomenologia, como Ingarden, o dado de uma obra literária consiste numa considerável quantia de estratos (wartzwy). A saber: estrato de sonoridades verbais (aliterações, ritmo, rimas internas); estrato de unidades significativas (alegoria, mito, história); estrato de aspectos sistematizados (intertexto); estrato de aspectos apresentados e suas destinações (narrarana), etc.

O "conto crítico" São Marcos (da primeira coletânea do Autor, "Sagarana", página 234), estabelece na obra de Rosa a pedra-fundamental de um conceito de Poética entendida como Estratificação Estratégica. A comunicação anônima entre dois frequentadores do taquaral dá-se de forma similar ao nascimento da escrita hieroglífica na China. Para o cronista que relata essa história, uma simples enumeração de reis assírio-babilônicos era "uma boa concepção de poesia..." Poesia equacionada, dentro dos parâmetros do estruturalismo francês, como texte que se sedimenta em camadas de linguagem, de inúmeros estratos de idéias, de imagens, de sentimentos que se dão sucessivamente.

No estatuto do homem melancólico, Baudelaire detectava o "gosto da evocação" que visa, fixamente, "a auréola estranha do vocábulo". Com efeito, o estudo do mundo poético descobre, para Guimarães Rosa, um aprofundado trabalho de sondagens face ao que ele próprio denominou: "idéias sem matéria: reminisção" (T,81). Isto coloca certas dificuldades ao intérprete dos seus textos; dentre elas, a de manejar de cor as mais representativas células narrativas amovíveis. De tal jeito, que a sua reincidência dentro de mnemotecnia roseana do conto possa ser detectada com certa nitidez. Um dos títulos de Rosa é quase um manifesto programático: Desenredo (T,38-41). O Autor, "aprovava a desfábula"(T,33) e confessava não admitir no texto "tecido conjuntivo", nome com o qual assinalava os trechos mortos, sem substrato inventivo. Num dos seus falidos prefácios declara o projeto medular de imaginar "um texto alvo, novamente, sem trechos, livrado de enredo, ao fim de ásperos rascunhos" (T,151). Rascunho, i.é., palimpsesto.

"Le palimpseste de la mémoire est indestructible", e esse projeto indestructível, feito de destruições e resíduos, obsessionou JGR até ao ponto de implantá-lo no "conto crítico". Afinal, a lembrança é uma alquimia depuradora de todas as imagens e o seu escopo escritural é, em essência, ascendrador. A memória é um cadinho que faz da nossa emoção o centro vazio de um círculo semelhante ao olho-de-pássaro na visão de altura. Não há dúvida, se Breton escrevia "para abreviar o tempo" e Joyce o fazia "para aniquilá-lo"; João Guimarães Rosa escreveu para o memorizar.

"A força da imaginação é tal, que Platão cria mitos como antes o fizeram os poetas primevos", escreve Chambry na sua nota introdutória ao diálogo do Fedro, trecho sublinhado no seu exemplar por JGR. Poeta é, portanto, aquele que procura arcanamente os arquétipos, as Formas essenciais, uma ordem superior da qual a obra seja um mero símbolo. É facil perceber este projeto roseano em textos como Desenredo:

"Ele queria apenas os arquétipos, platonizava. Ela era um aroma". (T, 39).

Em PÁRAMO, Rosa prefere ocultar a pista esclarecedora na própria aridez do título ou, mesmo, entre os hífens do subtítulo:-Ω-. E procura insinuá-la em termos velados, num fornecimento parcial de dados a serem reunidos enquanto "células enigmáticas"(I3.I5). Assim, o leitor é impelido a deixar à margem a inércia passiva. A proposta o converte, portanto, por via crítica, num co-operador do texto. Cúmplice criador quiçá. A ação desse trâmite mútuo lembra, a miúde, o conceito valeryano de poesia, ou seja, "literatura reduzida ao essencial do seu princípio ativo"[10].

A procura do arquétipo é uma busca radical do "conto crítico" roseano. O fator que eleva uma obra literária da categoria do meramente histórico é o seu "conteúdo latente" ou,se se deseja, essa procura.Na sua "Crítica Arquetipica",Northrop Frye aponta os padrões apocalípticos e/ou demoníacos, não como um "conteúdo real", mas como um fator relevante capaz de levar a cabo essa superação. Em termos de sentido ou diánoia, a única gramática cabível para o "conto crítico" que Rosa postula, seria aquela que, dentre outras mitologias clássicas, empregasse o simbolismo bíblico, por exemplo, como uma gramática dos arquétipos literários. Uma criptogramática, segundo este estudo.

Dentre os diversos modos em que se organizam mitos e símbolos arquetípicos em literatura, Frye reconhece, em lugar de destaque, "o mito não-deslocado"[11]. Trata-se da preocupação com o antagonismo de deuses e demônios, sob a forma de dois mundos contratantes embora de total identidade metafórica: um, desejável, o outro,indesejável.Ambas as formas de organização metafórica, a apocalíptica e a demoníaca, são parte integral, latente, de qualquer texto roseano. Neles, o sentido arquetípico das imagens apocalípticas se afasta das qualidades abstratamente literárias de certas concepções ficcionais, desenvolvendo um modelo que Frye denomina de "universal concreto"[12]. Universo mitológico que é o cosmos do fragmentário.

Na interpretação de textos, compreender a fragmentação implica no conhecimento da estrutura. Essa preocupação pressupõe um devir que seja interior ao sistema.Nos termos de Guimarães Rosa, tal é o sentido configurador da poesia; sentido reforçado por Frye enquanto "estrutura de imagens com implicações conceituais"[13]. Por outra parte,e da perspectiva da narração, o mundo mítico é um mundo abstrato;"um campo de operação profunda e desmanchadora"que é visto como mera área de imitação das ações. Contudo, quando esse termo é visto sob a lente do conceito "apocalíptico", ele passa a representar imediatamente um "mundo de metáfora total, em que tudo é, potencialmente, idêntico a tudo"[14]. O conjunto total do texto ficando, assim, inserido dentro de um só contexto infinito. Ensejo programático que Rosa revelou na sua famosa entrevista a GÜnther Lorenz: "Estou buscando o impossível, o infinito"[15].

Aqui, torna-se imprescindível para o crítico de textos críticos como os roseanos, um afastamento objetivo desse conceito genuino de poema, para ele perceber os alcances da sua ambivalência; seja sua organização arquetípica, seja seu propósito mítico... Em poesia, o mundo físico ou real não se opõe ao espiritualmente metafísico, mas ao hipotético, ao imaginário. PÁRAMO foi concebido numa cidade ideal que "é uma hipótese imaginária"(3.20); daí, sua profunda contradição poética. A sua atmosfera analógica é dual (ora apocalíptica, ora demoníaca). Suas estruturas dialéticas implicam em constelações significativas de imagens, desejáveis e/ou indesejáveis.

A Mitopéia roseana seria do tipo "não-reprimido"como caracteriza Frye; as suas visões apocalípticas não são asceticamente exclusivas. As suas imagens demoníacas, avesso dialético do mundo revelador, nunca se limitam a visões moralmente aceitáveis.Criando pólos complementares, elas inviabilizam qualquer afirmação unívoca necessária a uma crença firme. Assemelham-se mais a fados inescrutáveis, a visões trágicas da vida, a metáforas onde o inferno interno tanto quanto o "páramo empíreo" são sinônimos do inacessível literário. O uso indiscriminado em PÁRAMO da conjectura paradoxal "talvez"(passim), não esclarece o problema do fragmentário; ao invés, limita-se a colocá-lo. Aqui, o Autor, como em outros tantos trechos críticos, afastou o seu conto do reto caminho cronológico para, simplesmente, registrar a simultaneidade pontual e condensada de "visões ultraterrenas". Esse registro espera seu crítico leitor, quiçá, no final da leitura plural; essa visão-de-conjunto, sempre preterida pelo Autor seria, nos termos roseanos deste estudo, "o que talvez longe adiante me aguardasse".

V.0.2 Entre Vírgulas.
Módulo entre vírgulas: "as fórmulas ultra-sucintas". Segmentos equivalentes. Tessitura articuladora. Culto da História Universal inacabada. O silogismo inconcluso.

Grande Sertão: Veredas, o livro fundamental da obra roseana,"furta-se à composição usual dos conceitos críticos". Não há dúvida. Gramaticalmente inclassificável, indefinível as mais das vezes, o monólogo-plural de Riobaldo (ou,como aqui se pretende mostrar, qualquer "conto crítico"), coloca o leitor face à desaparição de função narrativa. O aspecto "dramático" destes críticos textos mostra, entre outras coisas, como "o predomínio da oração coordenada sobre a subordinada deixa de preencher a sua função propriamente subordinante e, portanto, estruturadora"[16].

Com efeito, foi Roberto Schwarz o primeiro crítico a sublinhar a importância que a freqüente virgulação tem especificamente na fala do GSV e, por extensão, acredito eu,no fazer roseano como um todo.Isso traz como conseqüência uma acentuada "segmentação" que independe da Gramática. O interesse que provoca essa técnica pontilhística não é o desenho seqüencial e lógico da sucessão, mas uma gestáltica acumulação de segmentos; amontoado este, composto exclusivamente pela interação oral (ora na alma popular, ora no corpo erudito) oscilando nos extremos, do prosaico ao poético, e vice-versa. Enquanto seqüência de impressões intertextuais, esse tachisme estrutural deixa-se tomar sómente pela dinâmica da frase. Como aparece, frase esta sem fio narrativo, sem parâmetro gramatical específico: simples módulo.

Os módulos entre vírgulas, fartamente exemplificados na INTELECTURA, servem, como o próprio Rosa disse, "para a inserção de uma frase temática"; são as "fórmulas ultra-sucintas" confessadas a Bizzarri[17]. Trata-se, pois, de um canon intertextual e não de pontuação para o ritmo da leitura. O excessivo staccato da escrita roseana, provocado pela quase incontrolável profusão de vírgulas, é mais um indicador

crítico de des-construção e desconfiança, do que um índice ornamental assinalando um discurso rebuscado. O exemplo do "Agora, sei, penso"(5.12),reformulando ultra-sucintamente o cogito ergo sum,é modelar.

Segundo a Anatomia da Crítica de Frye,os problemas de veracidade e de realidade em literatura são secundários, uma vez que se considera como objeto privilegiado "a construção de um conjunto verbal autônomo". Dessa forma, a axiologia dos diversos símbolos depende da sua importância dentro de uma estrutura de motivos independentes pré-estabelecida. No caso roseano, amiúde, são as vírgulas o fator que separa entidades alegóricas, destacando-as do conjunto. Assim, na relativa "autonomia dos segmentos" -partes de um todo,cada uma delas torna-se equivalente às outras por sua,cada vez menor,estruturação gramatical-, Roberto Schwarz identifica as qualidades essenciais do texto. Nele, a movimentação e libertação do vocábulo pode, e deve, ser identificada com o lirismo. De fato, só uma crescente penetração nessa tessitura articuladora (oscilando entre o fluxo como direção geral e a autonomia verbal dos módulos isolados) poderia mostrar de onde cada fragmento recebe a sua força expressiva e em que sentido cada um desses "farrapos de frase" pode ser ouvido como uma sentença. O problema da tensão entre vocábulo e sintaxe, reafirmo com Schwarz, através da visão-de-conjunto antes mencionada, só pode ser resolvido em termos de autonomia lírica da palavra, "pela articulação do livro (texto) como um todo". O interesse roseano é pelo movimento global, sem subordinação a qualquer gramática narrativa. Eis o que restaura, para a superfície confusa do texto, os diversos estratos da realidade reprimida e soterrada da História.

Essas vírgulas,de inspiração latina, são as mínimas pegadas deixadas propositalmente pelo Autor como indício para o criptograma. No contexto da literatura brasileira, elas sugerem uma outra herança do Modernismo. Lembram o parodiado estilo (nervoso) de Virgílio, que Machado (de Assis) Penumbra apresenta, "A Guisa de Prefácio",[18] no grande modelo fragmentário-memorialista de Oswald de Andrade: "Uma língua modernista nascida da mistura do português com as contribuições das outras línguas imigradas entre nós e contudo tendendo para uma construção de simplicidade latina, não deixa de ser interessante e original. A uma coisa apenas oponho legítimos embargos -é a violação das regras comuns de pontuação. Isso resulta em lamentáveis confusões, apesar de, sem dúvida, fazer sentir 'a grande forma da frase', como diz Miramar pro domo sua.(...)".

Sob o espírito do "estilo telegráfico" e a "metáfora lancinante", tal herança da prosa experimental modernista anuncia, já, "uma alta freqüência de construções, de períodos breves, de deslocamentos de significados"[19]. Manifesta, também, em essência pau-brasílica, "a volta ao sentido puro". Uma reviravolta radical de toda a tradição literária brasileira anterior, visando purificar sensivelmente "o lirismo: os materiais, a inocência construtiva". E o rompimento com o passado imediato trouxe à tona o pólo da negatividade programaticamente inserido no bojo do universo criativo. As leis dessa época inovadora da literatura brasileira, segundo Oswald, "nasceram da própria rotação dinâmica dos fatores destrutivos". De fato, é Oswald de Andrade o grande patriarca dessa estética destrutural. Contra a "morbidez romântica", o Modernismo viria contrapor uma síntese, a qual inclui, tanto o "equilíbrio geômetra" quanto o "acabamento técnico". Acabamento este, que, no fim das contas, é um contra-senso. Isto é, um não-acabamento.

Precisamente, esse culto do inacabado é o elemento diferencial entre o Romantismo e o Espírito Clássico. Friedrich von Schlegel contrapunha à concepção aristotélica da perfeição circular a concepção do infinito dinâmico, que é um "eterno inacabado", assumida depois pela Modernidade. O parcelado é um esboço original e um paradoxo fulgurante que traduz os aspectos múltiplos e contraditórios de um caos-em-formação. A expressão literária para esse eterno inacabado, onto-criador, é a do fragmento. Através dele, o caos, o Nada são entendidos, então, como res nata ou coisa-que-está-nascendo, sempre, desde a mais alta fecundidade, como situação preliminar, para uma iminente criação que só é realizada com a intervenção do leitor.

Essa idéia, assimilável ao texte da semiologia francesa, procuraria escapar à fluência inexorável do tempo e da morte, através de um encontro fugaz do passado esquecido com a luminosidade do presente. Na opinião de Walter Benjamin, no seu célebre estudo sobre a alegoria, essa coincidência desejável não libera o indivíduo do jugo do tempo; contudo, ela opera uma espécie de condensação permitindo ao presente reencontrar um aspecto perdido do passado, reativando-o. Só nessas circunstâncias, é possível achar o fio inenarrável de uma História Universal inacabada. Proust e Benjamin partilham a mesma convicção: o passado comporta elementos sempre inacabados. Para o primeiro, as "ressurreições da memória" referem-se ao passado individual e um mero acaso faz irromper toda uma cadeia de lembranças. Já para o pensador alemão, essas ressurreições são "os cacos da História" e aludem ao passado coletivo da humanidade. O caráter residual destas partículas frisou-se, aqui, em face do espírito bricoleur.

Condensação, passagem, ressurreição; tudo é sinônimo de uma travessia indefinível, ou melhor, indefinitiva. A frase inacabada como categoria sintática, do ponto de vista gramatical aplicado à fala roseana, é absolutamente indefinível. Sentenças inacabadas seriam a chave-léxica da expressão do autor, realizando, elas próprias, a dicção do texto. Essas "frases irredutíveis", como as chamou Schwarz, seriam também o balizamento mínimo que orienta a leitura. Esses estilhaços de um texto maior sempre inatingível, porém, chamam a atenção para uma passagem transcendental que se processa no texto. Rosa disse: "Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso"(T,II).

Com todos os seus pontos e vírgulas, Guimarães Rosa e sua geração (Clarisse e Cabral, dentre outros) são os grandes beneficiários dessa tábua rasa feita pelas iluminações literárias do Modernismo brasileiro. Elas trazem à tona, por intermédio de uma herança tenaz de re elaboração da linguagem, um problema fundamental que este estudo aborda a seguir: "A questão da impersonalidade em arte"[20].

V.0.3 Autoria sem Autores:"o alto original".
Tradição Pré-fabricada: a salada. Secreta Unidade e Obra Anônima. Uma Poética da Negatividade. Profana Re-escritura *versus* Sagrada Escritura. Re-traduzir um alto original. Original ideal. Literatura Regional?:A Região da Arte. A Originalidade no aberto do sistema. Fantasia Essencial.

Na obra roseana, abstratos trechos desconexos de pensamento filosófico articulam-se concretamente, exclusivamente através do substrato intertextual. Só o fazer poético é o fio extra-narrativo que relaciona essa descontínua e criptográfica ficção. Eis o elemento preponderante que concretiza, da maneira mais dialética possível, o amálgama escritural roseano enquanto meta-linguagem, obra coletiva, enfim, História Literária.

O resultado instigador dessa vastíssima visão pré-fabricada da tradição -mais uma necessidade urgente de vontade individual, pro domo sua, do que um ato sacramental do captare verba- condensa-se, no caso de Rosa, nos elementos avulsos de uma verdadeira "salada" literária, geléia geral que supera qualquer purismo teórico-filosófico... Não há dúvida, portanto, de que destacar um só aspecto particular dela não permitiria jamais equacionar, sequer de leve, a sempre elusiva especificidade do fazer roseano.

Se entendida a obra enquanto ponte de mediação, o poeta então é o ponto de interseção na rosácea de convergências das diversas personæ que confluem no texto. É pois aquela "voz de todos" herdada do Romantismo e convertida na atual "voz de ninguém": palavras de voz que são as da linguagem. Seria, portanto, um dos nomes dessa presença-ausen e que Octavio Paz chama "la voz de la otredad". I heard Thy Voice confessa Finnegans, no final do seu despertar[21] acontecendo "como na epifânica noite dos Cavaleiros do Apocalipse". Essa reveladora Voz do inconsciente coletivo, escutada por Joyce, não só sugere um ginete oniciente redigindo a totalidade de livros que há e haverá no mundo, "tal a unidade central existente neles"[22]. Ela insinua, também, a secreta unidade da nossa condição humana;consciência de separação recobrando-se a todo momento com o propósito de re-unir o que foi desmembrado no meio de riquíssimas diferenças históricas e culturais. O "Autor" que ocupa este estudo cogitou, com insistência, nos dons dessa "vida sem idéia nem começo" e deu-lhes a dinâmica vital de uma busca incessante sob a configuração interrogativa: "esmaltes de um mosaico, do mundo -obra anônima?"(T,141). Eis uma visão caleidoscópica das multitudinárias pastilhas da linguagem como duplo do universo.

Uma antiga tradição de fonte neo-platônico-renascentista, com um amplo espectro hermético e ocultista, foi redimensionada pela Modernidade desde o século XVI até hoje: a analogia. Essa nascente,poética por excelência,seria, por sua vez, uma visão cósmica enquanto sistema de correspondências. Para este sistema reticular da secreta unidade, o poeta, mais do que propriamente um autor, é uma respeitável autoridade relacional. Por outras palavras, a crítica do sujeito que tal sistema levanta, enquanto cristalização mais ou menos fortuita da linguagem, não significa o aniquilamento do autor, mas, simplesmente, implica na destruição ou diluição da noção instituída e gasta de "autoria".

Num dos seus inumeráveis ardis,deixando uma pista crítica, Rosa conta: "Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa. Viver é

plural",(T,138). A partir dessa noção de leitor enquanto autor,idéia literária que vem restituir à linguagem a sua proeminência, essa Poética da Leitura, como equacionada por JGR, não só centraliza o seu focus no ato infinito da leitura; ela traz, também, como conseqüência radical,o afastamento da literatura do limitado "preconceito biográfico"[23]. Em textos borgesianos como Tlön (um planeta imaginário que bem pode ser circunscrito na hipótese terrena do nosso Orbis Tertius), o escritor argentino frisa o problema de uma autoria sem autores: "O sujeito do conhecimento é um e eterno. Já nos hábitos literários, também, é todo-poderosa a idéia de um sujeito único. Difícil ver que os livros estejam assinados. Não existe o conceito de plágio: tem-se estabelecido que todas as obras são obras de um só autor, que é intemporal e é anônimo"[24]. O parecer roseano sobre o assunto não deixa dúvidas à respeito; o texto antes mencionado dele se inicia com esse argumento: "Note-se e medite-se. Para mim mesmo sou anônimo"(T,138).

O poeta Paul Valéry chegou a vislumbrar uma História do Espírito; nesse pensamento, o espírito é postulado enquanto produtor ou consumidor de literatura. História esta que poderia realizar-se sem ser tomada em conta qualquer autoria. O Espírito, por conseguinte, seguirá ad aeternam escrevendo essa obra do "silogismo inconcluso" que cada leitura renova incessantemente. Obra de todos e, portanto, de ninguém, que o poeta-jagunço Riobaldo desferiu com a maior clareza: "As palavras que eu falei ficam sendo sem dono"(GSV,429).

Essa irônica teoria do Ninguém é Alguém, herdeira do é sim é não do Romantismo, apaga a menor pretensão de paternidade literária; ao dissolver a noção de autor-original,na noção absolutamente impessoal de literatura,concentra todas as perspectivas no produto de um único autor: o Espírito humano e a sua linguagem. O pólo de negatividade desta Poética da Leitura destaca o valor predominante do ler sobre o escrever.Com efeito,Valéry enfatiza : "plus élire que lire", e isso quer dizer que essa proposta de Autoria Anônima alicerçada na leitura fica na dependência absoluta de um fator: a seleção das leituras.

Quando JGR escreve: "Porque todo minuto podia ser uma origem"(AP,5), na verdade está confirmando essa radical consideração de leitura enquanto Poética. No ato seletivo de ler subjaz não só a origem,mas todo um conceito transformador de originalidade. Nesse sentido, "originalidade" não é surto nem gênese da obra; muito pelo contrário, é algo além e se apoia na criação posterior "originada" do devir e do desaparecer, sempre renovado, do leitor. Tal é o sentido de "origem" (Ursprung) que Walter Benjamin aplica no seu Drama Barroco. Dessa perspectiva específica, totalizadora, torna-se compreensível o porquê de atribuir a Pierre Menard a autoria d'O Quixote,é, para Borges, a suficiente renovação dessas advertências do Espírito. Podem ser chamados, também, de epifanias joyceanas sob a técnica do anacronismo proposital ou, talvez, dos equívocos nas atribuições. Arte do artifício deliberado, essa técnica tão roseana considera que ler "é uma atividade posterior à de escrever: mais resignada, mais civil, mais intelectual"[25] Nessa solidária visão da INTELECTURA, o "conto crítico" roseano e a "desordenada silva de varia lección" de Jorge Luis Borges assumem,em profundidade,o vínculo indissolúvel das suas obscuras origens.

Ao remeter à intertextualidade, o chão cultural estratificado pelas diversas camadas autorais -cada uma delas parte inseparável da linguagem- deixa de ser abstração ou praxis mistificada. Ao contrário, é uma atividade humana verdadeiramente transformadora que coloca em xeque qualquer mundo estático.

Mais do que Sagrada Escritura, a literatura é, em essência, uma profana re-escrita. Não havendo biblicamente nada novo sob o sol, o resto é vaidade das vaidades. O lema desta visão literal do "conto crítico" poderia ser o Non nova sed nove; isto é, não coisas novas, mas de novo. O recurso paródico desta opção escritural vem se insurgir em contra dos discursos. É em oposição a essa estética-estática que JGR coloca uma outra idéia de temporalidade onde "os tempos se seguem ou parafraseiam-se"(T,34). Se o Eclesiastes, esse participante anônimo da antologia poético-bíblica, é o "colecionador de sentenças", escritas como a "projetada" por Rosa no "conto crítico" viriam mostrar, por sua vez, o "colecionador e caçador de imagens". A soma delas configura um arquétipo: a imagem-de-si-próprio, como se se tratasse de um outro leitor, casualmente anterior e sem o menor privilégio de invenção. Com efeito, é inegável que as obras são clássicas ao serem lidas e não ao serem escritas.

Toda leitura é, por outra parte, uma tradução; da mesma forma que qualquer reformulação da linguagem implica num bem temperado processo de simultâneas traduções: "a história é um texto produtor de textos" e "nenhuma leitura é definitiva"[26]. Na sua "Defesa da Poesia", o poeta Shelley consignou que "todos os poemas do passado, do presente e do porvir são episódios ou fragmentos de um único poema infinito erguido por todos os poetas do orbe"[27]. Leitura é, portanto, interpretação; uma infindável variação de textos, segundo a qual o conceito de "texto definitivo" é tão acidental quão ignorante da gênese e devir da História literária. É pois, através do "conto crítico", que JGR mergulha nessa Poética da Analogia enraizada no caráter sempre reflexivo da nossa contemporaneidade. Esse mergulho no social, essa idéia de poeta enquanto "decifrador universal" ou tradutor, leitura interpretativa que este estudo privilegia, é inoculada constantemente nos seus textos mais representativos. Neste trecho de Buriti (NS,I27), Rosa não dá margem a incertezas no referente ao seu propósito fundamental: "Ao mais, se fazia uma ênfase, uma voz e o que dizia não era seu; parecia repetir pensamentos lidos. Pobremente perseguia alguma poesia".

Nesta visão-de-conjunto da literatura, todas as coisas do mundo, palavras-coisas para o poeta, irremediavelmente conduzem a uma citação ou levam a um livro. Nela, todos os autores já são parte da linguagem; sendo frases cunhadas na fala e na escrita, os textos tornam-se parte integrante de um idioma. Borges é o grande mestre mentor desta macro-leitura. Desse forma, usar a linguagem comum, pensando na nossa própria linguagem, equivale a fazer uma inversão tradutora que converte a leitura no original dos seus originais. O escritor brasileiro é quem confirma isso num dos seus mais iluminadores "Procustos" endereçado ao seu tradutor italiano[28]: "Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se estivesse 'traduzindo', de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no 'plano das idéias', dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa 'tradução'. Assim, quando me 're'traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do 'original ideal', que eu desvirtuara..."

Esse paradoxo do sistema analógico ("religião secreta de ocidente", na opinião de Paz) traz à luz uma asombrosa descoberta: "Cada obra é única e também é uma tradução das outras"[29]. Nessas oscilações da contradição gera-se uma corrente alternada de retro-alimentação inerente a todo fazer poético enquanto tradução. No âmago dessa correspondência dinâmica nasce um imprevisível ser diverso que é,

ao mesmo tempo, uma versão. O sistema universal é o modelo. O elo.

Para essa autoria sem autores, escrever seria, portanto, lembrar o leitor de um outro livro. "Só um: O Livro"(9.16); o compêndio humano dos arquétipos e, supostamente, da poesia... Resta a desprezível mística de um mal-entendido,cuja mitologia popular acredita na originalidade ex nihilo. Essa Poética do Grande Erro, com sua noção gaiata de autor que tanto confunde, nasceu daqueles leitores apressados que leram sómente um dos livros.

Demiurgo-poiétiko, o Deus platônico de Rosa, ao contrário do Deus dos judeus e cristaos, é simultaneamente um construtor e um artífice que não criou o mundo ex nihilo, mas re-ordenou o material existente. Refuncionalizar a citação via "matéria vertente", é o projeto escritural roseano que tem em mira a reciclagem, para nossa época, da Doutrina da Reminiscência[30]: "Nada é, pois tudo está-se gestando..." Isso quer dizer que o conhecimento dialético é, simplesmente, aquilo-que-está-se-formando, e não o que já é. Guimarães Rosa, por intermédio do seu "conto crítico lembra-nos, de maneira metódica,como os indivíduos apreendemos a totalidade "recordando-nos" do que já sabíamos numa outra existência anterior,esquecida.Rosa,o poeta-tradutor, chama esse inconsciente coletivo de "incúmplice realidade" e cuja genuína lembrança deve ser "O ARQUIVO DE ESPELHOS. Muralha..." Sob pena de um pouco mais de morte, "as pessoas e coisas têm de ser relembradas sempre" na verdadeira forma e grandeza de um "LIVRO DE ENCANTOS". Esse livro demiúrgico, para Rosa, é a diva divina:"Théia Musa", soror, uma irmã ou Menina-plural que "soltara-se de florestas páginas". São "EVANIRAS!" e a possível redenção do poeta-tradutor é essa: "A Menina tem de ser reencontrada; para que eu me salve. A Menina tinha de ser salva. Trans. Hei-de:" (Todas as citações são d'A Caça à Lua, AP, 149-52).

Aquele místico amor intelectual de totalidade tem, para JGR, um nome real: a busca da poesia. O seu aspecto purificador é uma concepção órfica da maior importância para a literatura. Nessa visão intelectual poético-noética, o mundo das idéias é o mundo real; uma profunda percepção mística onde o Deus sensível é uma imagem do Céu Intelectual. No seu diálogo Leis, Platão considera que o Bem assume os traços de Deus e, se a divindade deve governar o Estado, isso acontecerá sempre através desses sábios chamados de "dialéticos". Neles, reside uma ciência que se encontra submetida ao Bem, à opinião geral, ao oráculo de Delfos e, fundamentalmente, à tradição. Em contraposição a tudo isto, existe a idéia tacanha de que uma literatura deve definir-se "pelos traços diferenciais do país que a produz"[31], o que não deixa de ser uma idéia relativamente nova e, talvez por isso, inconsistente. Segundo Borges, Kipiling e Mark Twain, além das metáforas simbolistas de alguns poetas franceses, foram necessários para a configuração específica de um livro tão argentino quanto o Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes. Sabendo-se que o escritor montou as páginas do seu livro em Areco,(numa fazenda da Província de Buenos Aires), manter a distância crítica da pedra-angular e do lastro fundamental que alicerça toda tradição torna-se pertinente. Com efeito, essa "recordação comunitária" encontra-se tão enraizada na História Interna dos povos, que amiúde passa desapercebida. Mas tudo isso não quer dizer que essa tradição não existe. José Lezama Lima entendeu perfeitamente o nosso caso continental: "A imantação do desconhecido é, pelo nosso costado americano, mais imediata e desejosa: o desconhecido é quase nossa única tradição"[32]

Como Borges, João Guimarães Rosa acredita que a nossa tradição é toda a cultura ocidental e a sua obra afirma o direito a essa tradi-

ção. Para ambos, o velho problema das "tradições regionais" é uma barata formulação contemporânea, muito movediça para o eterno problema do determinismo; da influência pessoal dominante, da força das causas internas. Para este tipo de escritores, o nosso patrimônio é cósmico e ele convida ao abandono infinito nesse sonho voluntário que é a criação artística. Dessa perspectiva abrangente, a obra roseana é passível de ser inserida num contexto "regionalista", só se considerarmos o mundo como uma pitoresca região do universo... O ensejo concreto do projeto de Rosa é localizado: "transformar a região em mundo", como já intuíra Antônio Cândido. O próprio JGR deu o seu testemunho acerca dessa problemática: "A América Latina tornou-se, no terreno literário e artístico, digamos em alemão, 'Weltfähig'."[33] Uma aptidão para o mundo, produto do fato de sermos aqui um transplante euro-afro-asiático, é uma resposta lapidar face aos tradicionais maus-entendidos. Torna-se compreensível, então, o pedido expresso que Rosa fez, ao seu entrevistador alemão, para não ser confundido ou considerado na Alemanha um "escritor regionalista" (Heimatschriftsteller).

Na linhagem poética roseana, a inteligência marca uma supremacia do verbal. O verbal, nesses termos, configura integralmente toda uma "metafísica" visando alcançar aquela Palavra-Universal que cifra o mundo como livro. Contudo, expressar o universo é algo tão impossível como a equação hipotética do Poema Definitivo. Não há esse Livro; como as suas páginas se espalham pelo espaço e pelo tempo, será necessário mencioná-lo, a todo custo. Aludi-lo alegoricamente, como neste PÁRAMO, equivale a reconhecer a existência de um universo verbal que é "um passar de matérias"(9.I5). Desde "Sagarana", segundo observou o crítico Antônio Cândido, em primeira instância, haveria em Rosa a construção de um regionalismo mais autêntico e duradouro, que "transcende a região". A sua escrita provém de uma província que é menos uma região do Brasil "do que uma região da arte", dada a concentração de informações com que o Autor trabalha. Em casos como o roseano, o intérprete ou analista vê-se impelido a se defrontar com uma obra de arte que é "integração total da experiência"[34]. Afinal, a miscigenação é o único fator aceitável de ascendrada pureza nos povos cosmopolitas. O sincretismo, essência etno-ontológica do homo brasilicus, pode e deve ser entendido então como sistemática religião criativa da região roseana.

Talvez a Mitológica Roseana seja indigesta e sincrética e não passe de uma religião particular composta de fragmentos de mitos e crenças heterogêneas. Reproche válido para toda a poesia da Modernidade. Era a crítica acirrada de T.S.Eliot ao fazer de Blake, o poeta do "Matrimônio do Céu e do Inferno", para quem, em I788, "all religions are one". Uma eclética conceituação partilhada por Riobaldo, aquele poeta da jagunçagem que não perdia ocasião de muito culto e muita religião: "Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue" (GSV,I5). O esfarelamento progressivo da mitologia cristã impeliu o poeta (il miglior fabbro) a fabricar tradições pessoais feitas de retalhos filosóficos que mais parecem retaliar religiões. Na sua lúcida insolência auto-suficiente, a Modernidade funda a sua própria tradição. Uma tradição heterogênea condenada à pluralidade paradoxal de uma estética da surpresa.

O common sense vê-se sempre inclinado a pensar que, nas obras, o seu espírito é insuflado pelo autor. Muito pelo contrário; seria tanto a resistência dos materiais artísticos e as suas leis próprias, quanto os modelos e as técnicas históricas os que as influenciam. Na sua Teoria Estética[35], Adorno denominou isso de "espírito objetivo".

A espiritualização dessa objetividade percorre de A a Z as leituras roseanas. "Desde o nosso nascimento, o universo começa a influenciar sobre nós e isso continua até o fim", disse Goethe, em conversa com Eckermann[36], num trecho sublinhado por JGR e acompanhado da seguinte marginália: "Originalidade? O que se quer dizer com isso?" Com efeito, a genialidade não é documento do seu autor ou de uma autoria potencializada. O poeta não copia realidades; o seu fazer as produz. Ele não imita a natureza mas o seu modus operandi, aquela operação que o poeta "sobrenaturaliza" no texto. Portanto, o conceito de genialidade é falso. E é a falsidade estética, dele, uma constante que vem menosprezar o "momento do fazer", da tekhnee artística na obra; com isso pretende-se exaltar a "absoluta originalidade" como se esta fosse quase a sua natura naturans ou, até, um valor intransferível de autenticidade. Segundo postula Theodor W. Adorno nos parâmetros estéticos da sua teoria, a originalidade "é preciso procurá-la no aberto do sistema"[37]. A genialidade é, para o pensador alemão, um "nó dialético, livre" que tem em mira acertar subjetivamente uma certa constelação objetiva, no preciso instante em que se processa na obra um afastamento radical da linguagem convencional. Noutras palavras, o "genial", sendo sempre paradoxal e precário, fica ao alcance restrito de métodos que visam uma totalidade, preferentemente concreta, do tipo paratáxico.

Na fantasia intertextual roseana que o "conto crítico" esboça, há a dialética de uma corrente alternada que vai dos pólos da imaginação àqueles da reflexão. Ela não é creatio ex nihilo, mas o projeto objetivo e concreto de imaginar autênticas soluções no meio do contexto de obras anteriores. No caso crítico destes relatos de Rosa, o conceito utópico de "anônima originalidade" torna-se imprescindível. Para Adorno, essa espécie determinada de originalidade determina "aquilo que é originário e implica tanto naquilo que é muito antigo quanto naquilo que ainda não existia. Eis a marca do utópico nas obras"[38].

Para o filósofo da Escola de Frankfurt, fantasia não é, como a acepção vulgar pretende, "invenção absoluta". A arte transcende para o não-existente só através do existente. O papel da "fantasia" é, precisamente, o de transladar as obras num contexto no qual estas se convertem num "outro" a respeito da existência. Tal característica de negação concreta é dupla e, portanto, dialética. Num sentido sublimado, a "realidade" (entendida por JGR enquanto matéria vertente) deveria traduzir a linguagem. E só assim, ao encontrá-la (invenio, em latim), esboçar e acionar a "invenção" daquele não-existente-que-pode-ser. Essa é, sem dúvida, a ampla negatividade dialética do "ainda não ser" (I4.36), proposto por Rosa para dizer sem palavras.

Domínio ilimitado das possibilidades de solução, essas seriam, em essência, as origens da originalidade de uma autêntica "fantasia essencial". Essas possibilidades latentes dentro da obra constituiriam o fator primordial que determina a especificidade da "ficção fantástica"[39] roseana; fator que só é redutível aos seus próprios elementos e, ainda, nos momentos da sua (inter)textura, a alguma coisa sempre pré-existente. A verdadeira arte, como em Rosa, é dinamicamente paradoxal. O seu "conto crítico" exemplifica uma dicção contraditória se deslocando da poesia à prosa e vice-versa. A sua força estética dá testemunho do não-reconciliado, mas, ao mesmo tempo, tende a reconciliá-lo. É, pois, uma inegável consciência de seperação enquanto forma e, concomitantemente, a tentativa de reunir os disiecta membra da sua significação.

V.0.4 À Procura da Ordem.
Critério de coerência: textos essenciais. Unidade Coerente. Paradoxo poético e fragmento intertextual. Caráter indefinido da procura de ordem. Ordem de fato (aparência narrativa). Ordem de direito (essência poética).

A grande obra literária ou artística é expressão de uma visão-de-mundo. É um fenômeno de consciência coletiva que alcança o seu máximo de clareza conceitual ou sensível na consciência do escritor ou poeta. A importância dessas obras radica num fator determinante que as aproxima da coerência esquemática de uma visão-de-mundo. Lucien Goldmann entende que isso é o "máximo de coerência possível do grupo social que exprimem"[40]. Se pensarmos no problema do todo e suas partes, essa expressão, porém, é algo profundamente ambíguo; ora o esquema coerente é algo tão imperceptível como o inconsciente coletivo, ora a consciência coletiva só existe e se realiza através de certas consciências individuais, embora não seja a soma somatória delas.

O critério de "coerência", proposto por Goldmann na tentativa de detetar o Deus Absconditus que se fraciona nos Pensées de Pascal, supera os níveis axiológicos de classe ou libido dominandi; assim como também transcende os parâmetros de qualquer História, ora a dos vencedores, ora a dos vencidos. Portanto, ele só é aplicável aqueles textos essenciais da obra de um determinado autor. É raro o caso de servalidez para o conjunto arquitetado. "Coerência", portanto, deve ser entendida como antônimo de inopinado, fortuito. Para a perspectiva da dialética trágica de Pascal, nada há de acidental nas Escrituras; a Sua coerência deve abranger a mínima linha e a menor palavra. Textos como estes não só lembram o uno intelligendi actu da simultaneidade teológica ou a cabalística Escritura de um texto absoluto, onde a participação do aleatório é calculável em zero. Eles lembram, também, a definição poundiana de poesia: "linguagem carregada de sentido no mais alto grau"[41].

Nessas condições, ter escolhido PÁRAMO (a parte) dentro da vasta produção roseana (o todo) obedece ao fato de que nem tudo o que um autor escreveu tem a mesma importância para a compreensão de obra. Segundo documenta em pormenor a parte IV deste estudo (INTELECTURA), partindo-se de um enfoque que teve como objeto de investigação o conto PÁRAMO, a pesquisa introduzida no presente trabalho acabou por atingir uma envergadura que veio abranger uma interessante multiplicidade de idéias e de fontes. Isso, não sómente cria os mais diversos rumos para inovadores e mais específicos estudos de Rosa, cria também um argumento de peso para mostrar que PÁRAMO é um texto essencial a partir do qual sua obra torna-se mais interligada. O "sentido" de um elemento depende da obra inteira no seu "conjunto coerente". Essa idéia de conjunto só será conhecida com o desvendamento do progresso no conhecimento de verdades parciais. PÁRAMO é uma verdade parcial de um work-in-progress e, sem esquecer que às vezes "progresso" significa desfazer o feito, a INTELECTURA, parte demonstrativa deste estudo, adotou um processo de des-construção que de alguma maneira remonta o próprio processo de composição roseano.

Um método ad hoc para este tipo de problemática em movimento é o pensamento dialético. Pois, segundo a sua hábil metodologia, não há pontos de partida certos, nem existem as questões definitivamente resolvidas; sob essa ótica, é possível, num dado momento, vislumbrar a "essência concreta" do fazer roseano: a fragmentação.

Situações históricas concretas, transpostas pelo autor para o plano dos grandes problemas fundamentais, manifestam, como nos maiores exemplos da obra roseana, situações privilegiadas de tomada de consciência. Isso fortalece a possibilidade de se preservar uma escala de valores, conservando-a muito além do lugar e da época em que a obra, datando-se, surgiu. Dessa forma, discutir uma (im)posição de in/consciente coletivo por trás da obra individual, caracterizar a Doutrina Filosófica Plural ou (re)visão-de-mundo que lhe dá sua significação, descobrir o caráter incontingente oculto no texto essencial para mostrar a sua "coerência esquemática", são alguns dos incertos pontos de partida parciais deste projeto interpretativo roseano, sob a aspiração de vislumbrá-lo em sua totalidade. Por sua antiguidade remota, o método dialético possui reconhecidas vantagens sobre as modalidades e tendências que, passageiramente, afetam à crítica. A principal delas é simples: parece diálogo... Ciente do seu alcance, faço uso dele no campo da teoria literária visando, assim, contrabalançar a torre de marfim do monólogo acadêmico. Ficam, pois, as dúvidas vivas que este estudo levanta, quer no essencial das obras estudadas pela pesquisa, quer na significação dos elementos parciais considerados no conjunto da obra roseana.

No final da questão, talvez persista só um moto continuum que me irmana com o fazer de Rosa: a reiterada vindicação da poesia.

Segundo as considerações de uma estética de tipo dialético, a "validade" de uma obra literária estaria na dependência de "realizar uma unidade orgânica e necessária entre o conteúdo coerente e uma forma adequada", opina Goldmann no seu capítulo pascaliano sobre paradoxo e fragmento[42]. É decorrente disso a importância contemporânea de um pensamento e escrita como os de Blaise Pascal. O seu esquema conceitual de pensamento trágico, considerado como "unidade coerente", permite compreender, em visão-de-conjunto, este conglomerado fragmentário que constitui o "conto crítico" roseano. Essa forma exterior, globalizante, do processo de composição empregado por JGR, encontra-se intimamente ligada ao conteúdo que expressa. No caso de PÁRAMO, o próprio texto, tanto quanto o protagonista e o Autor, juntos, se posicionam numa situação ambígua de mobilidade: "Estávamos tão perto e tão longe um do outro"(22.16). Se o paradoxo é a única figura adequada para expressar um pensamento cuja verdade é sempre a reunião dos opostos, então o fragmento é a única forma de expressão adequada. Em PÁRAMO, o leitor ou intérprete defronta-se com uma obra cuja mensagem essencial reside na afirmação de o homem ser indivíduo paradoxal. Ali, a forma textual fragmentária está coerentemente ligada a esse conteúdo contraditório.

Tanto o reproche do tom paradoxal roseano (exemplificado de maneira modelar por Riobaldo), ao pretender-se fazer desté não só um defeito, mas um mero elemento acidental ou contingente de seu estilo, quanto o de procurar achar o sentido verdadeiro, "válido", da sua obra, desvencilhando-se o crítico dos "exageros lingüísticos", são lugares-comuns dos estudos de rosanistas. Incapaz de escapar ao paradoxo, o projeto escritural de Guimarães Rosa, -tracejado pelo poeta-jagunço num sucinto "falso, verdadeiro, inventado..."(GSV, I92), assim como pela "hipótese imaginária" (3.20) da cidade ideal de PÁRAMO- endereça-se no sentido ambíguo e trágico da síntese oscilante. Uma opção dialética que pende, depende, e independe da atração recíproca dos pólos paradigmático e sintagmático da sua existência dual, incerta, hesitante: ora funcional, ora poética.

Num mundo insuficiente (um mundo sem Deus), um mundo que, para o

pensamento trágico da vida, esmaga tanto o homem que é preciso superar-se para se conservar o homem humano, nenhuma afirmação é verdadeira se não se lhe acrescentar, para complementá-la, a afirmação contrária. Pascal estende a incerteza e o paradoxo até Deus mesmo; a (in)existência Dele é, para este homem dos avessos, ao mesmo tempo, certa e incerta, presença e ausência, esperança e risco. Numa palavra pascaliana:"aposta"(pari). Depois de ter-se entendido essa consideração da impossibilidade humana de "dizer coisas claras" e válidas, em qualquer domínio que for, fica mais fácil de se compreender a necessidade da "aposta". O pensamento trágico aposta, então, na insuficiência da religião cristã e na sua ineficiente dicção que significa contradição. Segundo Martin de Barcos, um dos máximos expoentes do pensamento jansenista, "a desordem é a única ordem legítima para o cristão"[43]. Com efeito, o pensamento trágico herda do jansenismo um problema medular: o homem é um ser que não desiste da ordem, embora não a encontre jamais. Preocupada talvez por isso, a idéia central da estética dialética pascaliana visa a unidade entre conteúdo e forma. Dessa maneira, Pascal soube se impor indo contra a corrente de seus contemporâneos, céticos e racionalistas, até lograr manipular duas formas de expressão literária exigidas pela sua própria filosofia: o paradoxo e o fragmento.

O caso roseano, por incrível que pareça, apresenta certa analogia. Contrariando a forma convencional da poesia e da prosa, o híbrido que se amalgama no "conto crítico" se impõe,entre poetas e narradores, através dos seus componentes essenciais: o paradoxo poético e o fragmento intertextual. No raciocínio capital dessa estética trágica,a idéia não surge através da sua forma histórica, ou seja, privilegiando simplesmente os valores relativos das formas esteticamente válidas. Este pensamento paradoxal, só (re)conhece a alternativa real entre os valores absolutos e os múltiplos erros; ambos, igualmente desprovidos de valor. Procurar, portanto,o plano real do"conto crítico" seria uma empresa tipicamente anti-roseana, indo-se ao encontro ingênuo da própria coerência do texto. Implicitamente, seria desconhecer, também,aquilo que constitui tanto o seu conteúdo intelectual quanto a essência do seu valor literário. Os analistas teóricos do JGR podem acreditar na existência de um "plano lógico" inoculado num escrito que eles pretenderiam chamar de "racionalista"; uma outra corrente de interpretação "esotérica" pode até procurar uma certa "ordem de persuação" inserida no texto "espiritualista". Contudo, uma obra trágica, como a roseana, na verdade só possui uma ordem legítima: a do fragmento. Um valor inalienável que é, em si próprio, a procura de ordem ou, se se quer, a busca da poesia.

Está-se, pois, de fato, perante uma "iniciática" pesquisa condenada ao estilhaçamento perpétuo. Porém, essa busca possui uma característica fixa ou obsessão obsequiosa: aquela de arquitetar uma leitura plural da História Literária,entendida como visão de totalidade.

Eis o caráter sempre indefinido da procura de ordem. Blaise Pascal vivia cindido entre a insuficiência de toda e qualquer ordem humana e a necessidade de se procurar sempre uma ordem válida. Insuficiência existencial e necessidade axiomática. As personagens roseanas vivem um dilema similar ao do pensador francês. A peregrinatio das suas iniciáticas viagens implica numa oscilante procura. Num dos pólos pode-se localizar a antitética pesquisa de Riobaldo (GSV,35): "Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dele". No outro, fica inserida a busca da poesia,"na vagueação" do Grivo, vaqueiro do Cara-de-Bronze, o qual vai "com ponto de destino" (UP,82) até atingir o total sossego das"palavras de voz".Só nesse hipotético instante final é que o

sujeito da Jornada pode considerar: "Tudo estava em ordem"...(UP,124). O viajor de PÁRAMO, por sua vez, declara ter alcançado "ao ponto de meu destino indefinitivo"(4.41). Por outras palavras, ao longo da vida terrena, o homem humano,esboçado por Rosa, é incapaz de renunciar a esse seu caráter racional, quer dizer, relacional.

O plano "autêntico" ou "válido" de PÁRAMO é esmiuçadamente contraditório. Tanto, que os poucos críticos que se aproximaram dele acreditaram tratar-se de um projeto inconcluso, por não dizer inconcludente, ilógico. Lucien Goldmann define os Pensées de Pascal valendo-se da fórmula "acabamento do inacabado"[43]. Aqui, lembrando tanto o culto da História Universal inacabada quanto o silogismo inconcluso de JGR, a paradoxal obra roseana permite mencioná-la,por via negativa, como algo perfeitamente acabado através do seu aspecto de inacabado.

Pormenorizadamente ambíguo é o plano de Rosa. Por uma parte, a obra encontra-se fechada textualmente. Por outro lado, aos olhos do leitor e do crítico, a obra está aberta. Portanto, é materialmente impossível evitar certa "ordem de fato",e esse é o grande empecilho quando se pretende negar a aparência narrativa do "conto crítico" roseano. Além disso, as diversas "ordens de fato" não são de igual valor para o entendimento da obra. Isso quer dizer que só as tensas relações que se estabelecem com as "ordens de direito" permitem o esclarecimento da essência poética no projeto total da obra roseana. JGR é um dialético por excelência e a crítica literária só será capaz de desvencilhar-se do fardo lógico de uma continuidade sintagmática, se quiser entender a importância do fragmento e o privilegiar como "busca de ordem de direito". Uma procura difícil que se apresenta sob o fenômeno de superfície de uma trama ou "ordem de fato". Já a "ordem de direito" encontra-se oculta sob a forma de módulos intertextuais, cujo movimento real interno é o núcleo essencial.

Este esforço por ler detrás da pseudo-imediatez do mundo narrativo de Guimarães Rosa descobre a existência de dois heróis que se impõem à falsa consciência do movimento visível (JGR enquanto contador de estórias): o paradoxo e o fragmento. Em altíssimo grau, o homem-humano bosqujado por Rosa acha-se plenamente ciente da sua condição atomizada e de todos os seus contraditórios limites.

As limitações inerentes à condição humana, entendidas por Blaise Pascal no bojo da sua dialética trágica, são, em essência, três:

a) Deus existe com certeza, embora a certeza seja uma "aposta". Em idêntica porfia, Guimarães Rosa inocula nos seus críticos textos a incerteza constante de um Deus-que-se-esconde.
b) Os axiomas são válidos, mas torna-se necessário,sempre, relembrar que não é possível demonstrá-los. Relembrar, para Rosa, significa escrever,e a evidência das premissas literárias, desprovida de qualquer valor científico, é mesmo indemonstrável.
c) A ordem existe. Contudo, nenhuma ciência humana saberia cumpri-la. A crítica literária não pode aspirar ao estatuto de ciência. O mundo real da obra roseana exige da crítica só a objetividade de uma ordem de direito,"desordenada ordem"essa,que possa superar,ao mesmo tempo, tanto a ideológica sistematização doutrinária das representações, quanto a reificação das relações inter-humanas.Estas, até hoje, continuam a escorar a teima de um castelo no ar,que obedece aos nomes de sintagma, narrativa, enredo, etc.

O homem-humano, ser paradoxal, aposta nessa travessia. Os críticos, escritores ou pensadores que trilham estes mutantes parâmetros,deixam ao analista e pesquisador uma estreita margem de escolha: apostar tam

bém nessa reduzida passagem que é a do pormenor. DEUS ESTÁ NO DETALHE, disse Rosa, convidando aos críticos da sua obra a correrem os riscos de transitar nos contra-sensos da obra fragmentária. Esse labor é complicado e implica na rareza de apresentar os fragmentos, de jeito tal que possam ser entendidos pelo leitor comum. Uma longa intermediação mediata, cuja singularidade estriba no fato de não tirar-lhes o seu caráter profundo e fundamental de fragmentos.

§

V.I O TODO BRANCO.

V.I.I. Santidade Órfica.
Perspectiva platônica: dualismo corpo/alma. Riobaldo e Diadorim. Ação e criação ou praxis e poesia.

Guiado por um oráculo ou daimon, que o cristão chamaria de "a voz da consciência", Guimarães Rosa envereda nessa erma temática do amor estudada por Platão. O escritor brasileiro aceita com fidelidade perfeita a santidade órfica: o dualismo entre a alma celestial e o corpo terreno.

PÁRAMO é mais uma confirmação do grande motivo unificador (Grundgestalt) dos desérticos textos roseanos: a separação entre o mundo anímico de Urano e o mundo ctônico corporal. Essa disjunção (khoorís) traça a figura constante dessa "travessia" do ermo espiritual. Quem duvidar, basta reler com atenção a forma insistente com que Rosa frisa o assunto em textos como este. Nele, o protagonista questiona-se: "Tenho um corpo? (3.I4); mas também coloca em dúvida a existência dos outros: "Tentam-me crer que nem tenham alma" (7.I3-4). Quer dizer, sob a configuração interrogativa, ambas inexistências, a psíquica e a somática, equivalem-se e se anulam mutuamente. Isso acontece no livro medular da obra roseana, Grande Sertão: Veredas. A enxuta relação de alguns trechos avulsos de páginas desencontradas -mencionadas aqui, à esquerda, com o número da edição definitiva-, é assaz explicativa, para se entender a dimensão cósmica dessa luta (agônica) entre uma qualidade corporal (Riobaldo) e um qüiditativo anímico (Diadorim). A densidade do argumento deixa em evidência os mais reticentes céticos. Malgré eux, Riobaldo e Diadorim sofrem "tragicamente" por uma incomunicabilidade lacerável que, de maneira dialética, os desirmana. O aspecto "desalmado" do homem-humano configura uma infinita alegoria que, "no descorpo da lembrança" (UP, I72), não se desprende nunca da carne concreta da poesia. Com efeito, como William Blake, Guimarães Rosa aprendeu a separar o falso corpo narrativo da verdadeira alma do poema. Veja-se, nestes fragmentos, o alcance temático de certos termos, reincidentes, cuja repetição forma "módulos":

(369) Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje naquele tempo eu não sabia.

(379) Diadorim e eu, nós dois, como já disse. Homem com homem, de mãos dadas.

(I39) Só Diadorim. Quem era assim para mim Diadorim? Não era, aquela ocasião, pelo próprio dito de estar perto dele, de conversar e

mais ver. Mas era por não aguentar o ser, se de repente tivesse de ficar separado dele, pelo nunca mais.

(366) Mas minha alma tem de ser de Deus: se não, como é que ela podia ser minha?

(436) Deixei meu corpo querer Diadorim: minha alma?

(373) Contemplei Diadorim (...) alto de ser.

(418) Diadorim não era mortal.

(450) O que vendo, vi Diadorim -movimentos dele. Querer mil gritar,e não pude, desmim de mim mesmo.

(451) Diadorim tinha morrido -mil-vezes-mente- para sempre de mim; e eu sabia,e não queria saber.

(281) Diadorim -o nome perpetual.

(242) Diadorim: sabendo deste o senhor sabe de minha vida.

(437) E o que eu não soube,nem sei, a minha morte essa pergunta faço.

(438) Dormi mortalmente. Essa foi noite que eu dormi.

Alguns termos,deste condensado poético do monólogo da História Interna riobaldiana, foram amplamente comentados na parte IV deste estudo. A saber: "De repente"(17.44-5); "minha alma"(16.16); "meu lúgubre e inseparável irmão"(13.32), "dele não consigo libertar-me"(12.3), "enquanto persistisse unido a mim aquele ser"(15.20), "a implacável sorte, separou-nos"(16.5); "ah, ai, mil vezes, de mim"(16.20) e,sobretudo, a frase temática mais insistente de PÁRAMO ritmada por todas as variantes possíveis de um ativo verbo de conhecimento: saber.

No "conto crítico" roseano não há metafísica, há metalinguagem. O texto faz a crítica "ativa e criativa"(praxis de kalì poíeesis) de si mesmo; uma reflexão enquanto Praxis e Poesia, mesmo inserido no contexto neo-platônico que se questiona "Sobre a Imortalidade da Alma". No nó da tese roseana sobre a criação e a atividade da "matéria vertente", encontra-se o homem como uma mera presença corpórea, ou seja, "par'ousía". Neste ser, haveria sujeito, trejeitos, temas e sistema. Já no teor da antítese ou pão do espírito, o caráter humano é a sua alma ou essência real (ousía). Nela, há o entrecho, a intriga, a mobilidade do alvo: O TODO BRANCO. Finalmente, a síntese do "homem-humano" é simples: lutar em corpo e alma pela proposição, pelo objeto de discussão, pelo problema não conclusivo. Numa palavra, pela ação criadora do "conto crítico".Presença escritural pura que é "pré-essência". [44]

V.I.2 A Potência Inefável.
"Desenredo"(complot e estratificação estratégica). O conceito de "Narrarana". Dinâmica afásica. O Impossível acreditável.

No momento em que a crítica rosanista menciona "o narrador Rosa", ou mesmo quando ela se refere ao "mineiríssimo contador de estórias", torna-se preciso levantar certas questões urgentes:

a) Será que aquilo que JGR denomina de "Desenredo"(T,38-40) não é mais do que uma multifacetada ironia que, através de uma pluralidade de causos, de maneira inquestionável vem negar o "enredo"?

b) A "estratificação estratégica" (complot), inoculada de forma tão crítica por JGR nos seus contos,pretende ser uma infinidade de coisas (muitos enredos enredados entre si); é possível confundir isso com o convencional enredo (plot)?

c) Dizer que a "narrativa" roseana é falsa,não insinua que ela não exista.Ao longo deste estudo, o uso do conceito rarefeito de uma narrarena não só implica numa empostada falsificação da narrativa padronizada,mas, também, no aparatoso argumento de uma espada de dois gumes:
Por uma lado, coisas de nada encaixadas na sutileza de espírito do subterfúgio sofístico. Mais do que "ação", essas coisas são um mero ato de má fé por parte do requintado argumentista, visando, desde a ótica narrativa, o artifício, a afetação, enfim, a contrafação. Por outro ângulo, a tuta e méia surge do tecido textual de uma "trama" neo-platônica ou "potência inefável", esta, enxergada da perspectiva do fazer poético. Segundo essa trama ancestral, "não deve existir uma só coisa, senão tudo ficaria 'oculto'(ekékripto), posto que as coisas não tem no Uno, na Unidade Essencial, nenhuma forma diferente"[45]. Aqui, calha a pergunta: será que esssa ambígua essência da escrita roseana, não termine sempre por afunilar-se na equação do ser paradoxal?

Toda a conseqüência destas questões aponta no sentido inequívoco de uma inexorável e abrangente "Descida da Alma no Corpo". Nesse capítulo expresso das "Enéadas", Plotino concebe a resposta como se fosse o produto de uma "dinâmica afásica" ou "potência inefável" (dynaméoos ephátou), o qual é inerente àquela Unidade da qual não é permissível se falar.

Para salvar as aparências narrativas, e como mero desencargo de consciência poética, Guimarães Rosa viria mostrar, todavia, através do seu "estilo" escritural, uma certa desarticulação do tipo disléxico nas palavras. Apresentaria-se como uma indisfarçável afrásia ou perturbação da linguagem, a qual, mesmo sendo ambígua (e talvez por isso), define o Autor brasileiro à perfeição. Ela singulariza a sua escrita, de maneira tão particular que se converte no caráter que o marca registradamente. Ambigüidade, ora enquanto criador de uma meada sem fio narrativo, ora como artífice a fio desse emaranhado de estratagemas (mero evento que Joyce chamou verbivocovisual) trançados a torto e a direito, de fio a pavio do texto. Rosa fez da limitação específica (a afasia que impedira-lhe ser o convencional "contador de estorinhas") uma arma demolidora de construção às avessas, que permite, fincada no pólo da negatividade, o enfraquecimento ou perda na transmissão de idéias ou a compreensão unívoca em qualquer das suas formas convencionais.

"Profundamente anímica", a experiência do protagonista de PÁRAMO leva-o a confessar um instante essencial de mudança e transformadora agonia: "Sofro as asas"(I3.I8-20). Fazendo-se um cotejo diacrônico com Riobaldo -afinal, toda literatura é comparada-, pode-se compreender melhor a importância essencial que essa dinâmica afásica do pensamento neo-platônico tem na obra roseana. Veja-se, pois, o momento crucial do GSV(319). Encruzilhada entendida pela crítica, até hoje, exclusivamente, como o inquestionável instante do "pacto". Neste estudo, o trato satânico é revalorado, ou se se quer, enriquecido dialeticamente pela perspectiva da aposta na existência de Deus.

O clímax vivido por Riobaldo é "o vozeio de um ser-só", sob a insignificância aparente de duas palavras: "Não. Nada". Essa nonada é "um falso imaginado" da alma que ainda não perdeu as asas e resiste em cair: "fôlego de fôlego de fôlego". Riobaldo confessa-se "bêbado de meu" e vê as asas da Revelação, e, nesse instante, ele entende que o jagunço-poeta, "Deus ou o Demo", todos formam uma mesma trindade: "Ah -eu, eu, eu!" Com efeito, naquele átimo arejado do sagrado, as coisas nem se pegam nem se abarcam, pela razão antes mencionada por Plotino: "que isso não é falável".

Rosa não conta o Aqui da "estória acabada"(GSV,454), mas o Lá da história sempre inacabada, do "que fui e vi no levantar do dia... Auroras"(460). Augusto Matraga, na procura dessa hora e dessa vez, fala também pouquíssimo. Quer dizer, como a maioria dos personagens roseanos, "fala" do inefável de uma Erfahrung interna, iniciática talvez, a qual se converte num só e isolado ato adivinhatório fazendo da poesia aquela linha de horizontes, onde o impossível, o-que-não-fala, rende-se à possibilidade e vislumbra a imagem muito além do símbolo. Eis, então, O IMPOSSÍVEL ACREDITÁVEL.

Aquilo que Dante Alighieri chamou de
(Par.,X,3) lo primo e ineffabile Valore.

V.I.3 A Erfahrung roseana: Formas modulares.
As Formas (eídoola) platônicas. Formas de fantasia arquetípicas. Arquétipo herdado: matriz total (Seele). Formas modulares: as formas-relíquias roseanas.

Sem reverência nem desprezo, a atitude correta para se estudar um autor objetivamente consiste em "experimentar" uma espécie de simpatia, mais hipotética do que imaginária. Algo assim como um "tempo de empatia", o qual exige, para respirar-se, de uma prévia "acostumação hereditária"(3.I9), tão indescritível quão inefável. A "pobreza do ar"(3.I7) que possuem os textos roseanos é uma réplica exata do que certas tradições denominam como Kharma. Ou seja, aquela "herança psíquica" que implica numa cabal teoria da hereditariedade. Esta, por sua vez, baseada na Hipótese da Reencarnação que, em última instância, é uma hipótese da supratemporalidade da alma.

Quando Carl G. Jung escreve, em I928, o seu "Comentário Psicológico" ao Livro Tibetano dos Mortos, o filósofo analiza as Formas ou eidoola platônicas. Isto é, aqueles "fragmentos" com os quais a mente organiza seus conteúdos. "Formas" estas, que não são categorias da Razão, mas da Imaginação. Ou, se se quer, como na desolada cidade de PÁRAMO, as Formas são categorias da "hipótese imaginária"(3.20).

Essas "Formas de fantasia arquetípicas", como as chama Jung,[46] eternamente herdadas, em princípio, não possuem qualquer conteúdo específico. São Formas. Os conteúdos surgem, somente, no curso da vida do indivíduo (Rosa diria na "travessia", nas leituras dela), quando a experiência pessoal, renovada, se fixa nessas Formas. Segundo Jung, não existe uma herança de memórias individuais, i.é., pré-natais, porém, "arquétipos herdados". Enquanto órgão dinâmico da psykhée, o arquétipo é chamado também, por ele, de "dominantes do inconsciente". A

profusa estratificação das diversas camadas dessa psykhée não-consciente, constituída pelas "Formas dinâmicas universais", é o que se conhece como Inconsciente Coletivo.

Da mesma forma que Eckhart e grandes poetas como Goethe, Jung vale-se de uma antiga palavra ratificada pela tradição germânica e usada por místicos (que também integram a biblioteca de JGR) como o andarilho querubínico Angelus Silesius: "Seele". Esse termo, revalorado, não só significa "a alma", mas uma angústia mortal pela quietude que é "a realidade derradeira". Quando usado poeticamente, esse conceito implica na psykhée do Inconsciente Coletivo equacionada como "matriz de Tudo".

O "Livro Tibetano dos Mortos", na sua integridade, foi anonimamente criado a partir dos conteúdos arquetípicos do inconsciente. Por trás deles, não existem realidades físicas ou metafísicas, mas, "apenas", a realidade de fatos ou dados da experiência psíquica, seja esta objetiva ou subjetiva. As coisas "dadas" existem, pois, sob a forma do Inconsciente Coletivo; estão imperceptivelmente inoculadas no indivíduo, numa experiência anterior, a priori, que o protagonista de PÁRAMO descreve como sendo "profundamente anímica"(I3.I9).

Haveria, nessa Erfahrung roseana, uma pluralidade de Formas modulares que, de alguma maneira remota, lembram diversas etapas iniciáticas do Livro thanático dos tibetanos.

A começar pelo Bardo Thödol, ou seja, quando o morto ignora que morreu. Nesse caso, o personagem de PÁRAMO, temendo o seu destino cósmico, confessa que "um morto não pode nada para o se-mesmo-ser" (I2.33) e que "os outros mortos não perdoam ao morto que recomeça a voltar à vida"(I2.39). A desintegração da totalidade do corpo dá ilimitada margem aos "dominantes inconscientes". Assim, o sacrifício de estabilidade do ego (verdadeiro lugar onde reside a ansiedade) é indicado no texto roseano sob a forma arquetípica da dor: "E sofro, aqui, neste não respirar, nesta cidade, em mim, ai, em mim; faz meses"(I4.37). Eis o Chönyd Bardo, aquela etapa na qual obter personalidade (individuação) implica em não se livrar dessa "hora da passagem" perigosa. Segundo a versão thanática roseana, o Chönyd diria: "Ah, não ter um sentir de amor que vá conosco, na hora da passagem!" (I0.I). Esse é o Bardo da experiência da realidade...

Faltaria acrescentar o Sidpa Bardo. Nele, o morto deverá resistir aos ditames da razão. Rosa traduz: "os mortos, todos eles, morrem porque quiseram morrer; ainda que sem razão mental, sem que o saibam"(8.40-I). Nessa fase, abre-se mão dos poderes objetivos e da supremacia do ego. É o fim da vida moralmente responsável, racional, consciente. Essa renúncia à "ilusão khármica" implica no sonho puro, na caótica orgia de formas fantásticas. Isto é, "formas relíquias" (I0.26), puríssimas, de um texto que, simplesmente, "fantasmagourava" (II.39).

V.I.4 - A indefinibilidade da Forma do Bem.
A Religião de Platão: uma dialética intelectual. Ordem de Conhecimento e Ordem de Realidade. A "Essência Inteira": pauta glacial. Exigências essenciais: pontos de partida."O ponto indefinitivo".

Se é verdade que toda religião tende ao conhecimento do Ser que nos ultrapassa e em relação ao qual o homem sente um profundo sentimento de "dependência absoluta", é preciso dizer com Victor Goldschmidt que " a religião de Platão se confunde inteiramente com a dialética"[47]. Uma dialética intelectual, que reúne, de maneira inseparável, dialética moral e política, dialética religiosa. Brunschvicg, o sistemático organizador dos Pensées pascalianos, imaginou uma dialética similar, inserida na trágica progressão da consciência. A dialética platônica é simplesmente definida,nos diálogos, como "a arte de descobrir as semelhanças e as diferenças entre as Formas"[48].

Mais do que uma lógica com pretensões de infalibilidade, ela se apresenta sob o genuino caráter do pré-lógico, segundo o qual sucessão não é continuidade... Portanto, a coerência que liga uma semelhança a uma Forma não é lógica, mas analógica; poética,diríamos.Ela é, de fato, relacional, não racional.

As Formas platônicas constituem um verdadeiro conjunto organizado. Quanto à Forma do Bem, ésta coloca-se no topo do sistema. Estando localizada "além da essência", a Forma do Bem não participa senão do Mesmo; ela é, portanto, a Forma do Ser, do qual derivam todos os seres cuja essência é determinada. Ela é, assim, o protótipo onto-criador da Indeterminação. Nessas circunstâncias, se o Bem platônico, em sua transcendência, parece substrair-se a toda tentativa de definição, ao menos, ele poderá ser sugerido graças a metáforas. Impregnada em sua totalidade por esta problemática do "indefinível", a obra de João Guimarães Rosa chega a exemplificá-lo de maneira inobjetável. Lembre-se o todo branco: " ..." (22.22).

É na República, o diálogo onde Platão se detém mais no problema relacional do pars pro toto. Segundo o filósofo, para a "ordem do conhecimento", que se desenvolve paralela à "ordem da realidade",conhecer o Bem significa "conhecer a 'essência inteira'"[49], com todas as suas partes e particularidades. Igualmente, tal conhecimento ultrapassa as Formas com o intuito de aprender o princípio an-hipotético e auto-suficiente, assim como também implica no abandono de medidas relativas, almejando-se compreender esse absoluto que seria à "justa medida" ou, ainda, a "exatidão em si".

Riobaldo, com sua peculiar maneira de poeta-jagunço, equaciona, nestes termos, a platônica "essência inteira" (GSV,366): "Sempre sei, realmente. Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa -a inteira- cujo significado e vislumbrado dela eu vejo que sempre tive". Essa essência lembra, para o próprio Riobaldo, a seguir, a porta estreita "dum caminho certo" para as pessoas vivirem. Segundo ele, essa "receita" ou "norma, no comum das pessoas, é difícil de ser encontrada, reconhecida; e arremata, "-e essa pauta cada um tem-". Já o personagem de PÁRAMO "volta ve para tudo", para uma totalidade inserida "em sua pauta glacial: O mundo"(22.24-5). Trata-se, portanto, de uma volta que independe da vida ou da morte. É a inteira essência, simplesmente, do eterno e do retorno.

Na opinião de Platão, a dialética é um diálogo que se eleva através das Formas e teria como objetivo essencial a Forma do Bem; logo, depois de partir-se Dela, desce-se de novo.

Se a dialética, enquanto projeto de totalidade, não chega a ser confundida com as outras ciências, isso se deve ao fato, constatável destas últimas "não considerarem senão partes do ser"[50]. Ignorando o Ser, elas são incapazes de esclarecer "suas partes", ficando assim, irremediavelmente "obscuras". Para o pensamento platônico, nenhuma coisa pode depender de nós, e é por isso que a dialética é uma ciência do Ser. A sua ontologia não é moral, mas religiosa, religante, relacional.

Platônicamente falando, o conhecimento do Bem é uma visão-de-conjunto que se coloca entre dois discursos: a iniciação perfeita e as provas da existência de Deus. Mas, mais do que "provas", há nos diálogos platônicos um certo tipo de "exigências essenciais" próprias à pesquisa dialética. Exigências admitidas; porém, não provadas. Elas são "assunções feitas, não para dogmatizar, mas para dirigir aos poetas". O Timeu[51], por exemplo, não prova Deus pelas causas finais (em conclusão das suas pesquisas sobre o Universo), mas admite, de vez, as "causas divinas" como um puro princípio com ajuda do qual o dialético empreende estas pesquisas.

"Poesia para poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem", manifesta, à viva voz, o projeto pau-brasílico de Oswald. Nele haveria um estouro dos saberes, do ensino e da especialização. Nesses termos, deve-se reformular uma dialética busca-da-poesia inserida no "conto crítico" roseano. Nas suas exigências não é possível ver asserções teológicas. Nem provadas, nem procuradas, elas devem ser "aceitas", de antemão, pelo homem-leitor-intérprete de boa natureza e de boa vontade. Trata-se, concretamente, de "pontos de partida" que são, concomitantemente, pontos de destino e de "destino indefinitivo"(4.4I). Portanto, a pesquisa platônica não pode avançar senão através de perguntas e respostas (vide Riobaldo, e aplique-se, no seu sistema de fala dialógica incrustada no monólogo interior, a "exigência essencial" platônica). Acrescente-se que o interlocutor-leitor colabora ainda no seco desenrolar "indefinitivo" do diálogo. No caso de não haver interlocutor (visível, como no caso roseano do GSV), o dialético-poeta, ao invés de se perder no discurso e na evasão, assume em totalidade a dinâmica crítica do método e discute consigo mesmo.

Instantes antes de relatar, não as provas da existência de Deus, mas um "provável" trato com o demônio para vender a alma, Riobaldo explica (GSV,3I7):"Eu era eu -mais mil vezes- que estava ali, querendo, próprio para afrontar relance tão demarcado". Pacto satânico ou aposta na divindade, ele não se extravia; pergunta e se responde a si proprio (GSV,3I8): "Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu sómente queria era -ficar sendo!"

Com efeito, uma única coisa é permitida ao dialético-autor: a de estimular o parceiro-leitor à pesquisa. Essa obrigatoriedade deve ser sincera, a fim de preparar o caminho (a travessia) para a coerção exercida pela verdade do fazer, da poesia. Verdade esta, única eficaz e real.

V.I.5 Rede paragramática.
Função referencial e estratégia da linguagem. Intercepção da referência. "Metáfora viva": rede paragramática (intertexte). Rede (conjunto seqüencial). O paragrama: marca dinâmica. Alegoria enquanto metáfora prolongada.

Em poesia, o que acontece não é a supressão da função referencial, mas a sua profunda alteração pelo jogo da ambigüidade. Para Paul Ricoeur, a "estratégia da linguagem" que caracteriza a produção do discurso na forma de poema é um bom contra-exemplo que viria contestar a "universalidade da função referencial" da linguagem, face à realidade. Essa estratégia da linguagem, inerente à poesia, parece consistir na constituição de um sentido que "intercepta a referência" e, inquestionavelmente, "vem abolir a realidade"[52].

Essa abolição, da que fala Ricoeur, dá-se através de uma profusa malha de vases communicants que tecem uma rede ou teia de secreções construtivas, tendo em mira segurar, como presa eventual, cada uma das leituras renovadas pelo poema. Roland Barthes imaginou uma Teoria do Texto enquanto "hifologia" (hyphos significa "teia de aranha")[53], onde, o gozo textual é produto estratégico dessas arranhaduras das disciplinas e dos discursos. Essa teoria de recursos, em certa medida, liga-se indiretamente ao conceito de Métaphore Vive. Com ele, Ricoeur equaciona a reconstrução sistemática de uma arquitetura textual que lembra a "rede paragramática" ou modelo tabular (não-linear). A "rede" é tecido e, portanto, texte. Aquilo que se encontra no entre-tecido, no nível da intertextualidade (tornando possível a sua leitura), é a expansão plural e simultânea de uma função não-referencial que o organiza. Para a semiologia francesa, esse termo de "rede" viria substituir a univocidade (linearidade) e, conglobando-a, estaria sugerindo que cada conjunto seqüencial é o resultado, e começo sempre renovado, de uma relação polissêmica.

Em outras palavras, se se aplicar aos módulos roseanos o termo de "paragrama", isso indicaria que cada um desses elementos teria a função não-referencial de uma "marca dinâmica" e que estaria agindo como "grama movente" que faz (i.é., produz), e não só exprime (re-produz), um sentido. Neles, o sentido de cada palavra (módulo) resulta da sua visão-de-conjunto, ou seja, da sua "orientação" visando a palavra vizinha. É nesses termos, em total afinidade com o fazer poético, que os teóricos dessa modalidade da análise literária cunharam a idéia de productivité.

Dessa forma, uma analógica textual engloba a lógica de cada signo. Nessa visão-de-conjunto, ordenada e concomitantemente indefinitiva, todos os outros códigos da lógica linear ("gramatical") são apenas sub-conjuntos. O Big-bang desta "outra" lógica é um universo-em-expansão que transgride as clássicas interdições da dicção ou da sintaxe; porém, sem as suprimir. Assim, essa pré-lógica do texte as supera através de uma reunião "de células enigmáticas" sem síntese.

Interessa destacar, aqui, a coexistência, sempre paradoxal na obra roseana, do discurso monológico (descritivo) e de um outro discurso, formado acumulativamente de recursos que destroem esse monologuismo. Essa simbiose escritural (em falas como a de Riobaldo) aponta para a ironia corrosiva, crítica e carnavalesca, que o conceito bakhtiniano de "dialoguismo" encerra. Idéia retomada neste estudo na parte que se relaciona ao Barroco.

"Cada palavra é, segundo sua essência, um poema"[54], confessa Rosa na sua entrevista a Lorenz. Retomando o conceito metafórico-reticular concebido por Ricoeur, pode-se observar como ele parte da consideração básica de metáfora enquanto "poema em miniatura"(Beardsley, 1958). As palavras-poema da obra roseana estão dizendo sempre alguma coisa sobre alguma "outra" coisa. Os seus poemas em miniatura se prolongam de tal jeito,depois-do-fim,que sugerem a imanência alegórica, latente, das metáforas continuadas e se insere, também, numa rede infinda de significados e correlações. A articulação destas palavras-coisas roseanas só é detectável pela via indireta da rede intertextual. Em muitos casos, a coerência seqüencial do escrito só acha um remoto fio que alinhava as situações, através de um "relato" totalmente alheio ao texto. Em PÁRAMO não há continuidade, há seqüencia;sugerida por uma vasta rede de relações intertextuais, simbólicas, alegóricas. Por exemplo; a imagem da cachoeira dos suicidas, seguida da árvore onde modorra uma besta (I4.I9-23). Essa cena obedeceria a uma "rede paragramática" cuja remota articulação estaria na Commedia: entre os muitos condenados que Dante encontra no Inferno estão os suicidas, cujo castigo é serem transformados em árvores que viverão eternamente. A articulação, se é que ela existe, seria um quase imperceptível vínculo de tipo palingenésico ligando Rosa e Alighieri.

A poesia converte a linguagem em material trabalhado por ela mesma; para denominar essa transmutação da linguagem existe uma sugestiva expressão de "verbal icon" (Wimsatt, I954). O termo não só lembra a semiótica de Charles Sanders Peirce, mas a tradição bizantina para a qual ícone significa coisa. O poema opera com palavras-coisas e,por isso,não é um signo, mas um objeto de linguagem que possui uma "solidez icônica". Nos "contos críticos" roseanos a idéia de "narrativa" não desaparece, mas se converte numa miniatura multitudinária. Neles, o signo fica implodido e não há mais recurso que o de apelar ao não-narrável. Isto vem colocar uma opção semiológica: aquela que Barthes chama de iconologia[55]. Quer dizer, nestes textos motivados pelos "ícones verbais", toda imagem é em certa medida uma narrativa. Mais uma vez, é nestes locais da "hipótese imaginária" onde o divisor de águas entre poesia e prosa desaparece.

V.I.6 Fala inefável: o todo branco.
A des-ocultação: História no sentido "essencial". Núcleo incomunicável de certezas. O espaço absoluto,o nada e o infinito. Pars pro toto: metonimia. A procura de totalidade.Caráter ucrônico e configuração utópica.

Em alguns momentos, Rosa adota uma linguagem sibilina, de obscuridade heraclitiana, cheia de invenções trocadilhescas que ensaiam o inacreditável e, de alguma maneira, lembram o pensamento de Heidegger à respeito da origem da obra de arte e da "essência" da poesia.A final, a criação não é outra coisa senão a fixação da sua verdade mediante a sua forma. E isso tem em mira o que o pensador alemão denomina de "des-ocultação". A Verdade que aqui se procura não é sinônimo de correto, mas de alétheia, de "des-ocultação do ente" que carac

teriza as coisas. Mais do que uma constatação, trata-se de uma renovação que auxilia o artista numa aproximação da história oculta e essencial extraviada nos primórdios. Para este pensamento existencial, o conhecido é aproximativo e o denominado é incerto. A única opção essencial, portanto, se reduz à "des-ocultação, que é o mais oculto da existência, mas, ao mesmo tempo, aquilo que está presente desde a época inicial"[56]. Aquilo que rege um conhecimento, não só deve estar oculto, mas, deve apresentar-se também "como totalidade no descoberto". O estilo apó/calíptico é uma das formas coerentes dessa des-ocultação, desse des-cobrimento de uma verdade essencial. Assim, re-velar essa essência implica em atingir a sua verdade intrínseca e em des-ocultá-la,não só como um estado existente, mas como um pleno "acontecimento". Eis o estilo da Revelação enquanto visão-de-conjunto, estilo que, contudo, não é o do filósofo, mas o do profeta, o do místico debatendo-se em dar expressão ao inefável.

Como interpretado na INTELECTURA (22.22), Rosa resolve esse conflito da des-ocultação da arte enquanto história no sentido essencial (wesentlich), da forma mais semiótica possível:

"
..."

Nela, desaparecem os fragmentos habitáveis da temporalidade, sob a evidência claríssima da matéria do papel, dando assim acesso a uma sagração histórica permanente, "impreterivelmente escrita em tinta invisível"[57]. Sim,os vasos órficos das Eras Imaginárias tornam-se vases communicants pelos quais (oculta, histórica e internamente) circula o que Rosa chamou de "o todo branco".

No pensamento cristão, a doutrina da pré-destinação e eleição se solidifica a partir da obra paulina, embora tenha sido Santo Agostinho quem a desenvolve de maneira mais ampla na "Cidade de Deus".Como é sabido, o apóstolo Paulo (IICor.,XII,4) apresenta-se aos seus irmãos-interlocutores-leitores, à maneira mística, como um possesso que ignora se tais visões ou revelações aconteceram no corpo ou fora dele. Esse grande místico e escritor, na opinião de JGR, "foi arrebatado ao paraíso e ouviu palavras inefáveis que não é permitido a um homem repetir". O Cristianismo é a religião paradoxal por excelência, de tal jeito que procede por antíteses e, até, por trágicos jogos de palavras. Essa paulina "fala inefável"(arrheeta rheeatá) é prova irrefutável disso.

Ao menos até o século XIII, a teologia e filosofia cristãs foram muito mais platônicas do que aristotélicas. E, como todos os místicos, Platão tem em suas crenças um núcleo de certezas, essencialmente incomunicável. Na época de Orígenes (185-254 d.C), Alexandria era um grande centro intelectual que, através da sua enorme Biblioteca, reunia as principais tendências do sincretismo culto, ou seja, da versão platônica da Doutrina da Imortalidade, posto que a forma popular era órfica. Os pitagóricos procuraram estabelecer regras para os "iniciados" e isso, no fundo, era o que Platão almejava para o seu sistema. Daí advêm, por via mística e não só matemática dos pitagóricos, estes elementos essenciais do pensamento platônico: a tendência religiosa; a crença na imortalidade; o além como "um outro" signo do mundo; o tom místico de tudo o que a alegoria da caverna encerra.

A "religião" roseana é como a sua tradição. É algo ainda mais individual que o próprio Cristianismo: uma religio quae non religat. Em Guimarães Rosa não há moral, nem evangelho. Face à univocidade da boa-nova, ele opta, poeta, pela imagem plural paulina: Mysterium, Revelação, enfim: - Ω -.

"Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant", diz Baudelaire. E, com efeito, o espaço absoluto foi, para o filósofo, um labiríntico "abismo espantoso"(gouffre effoyable). Quando Blaise Pascal coloca "O Homem perante a Natureza", o filósofo não só sente o peso incessante do mundo físico, mas a vertigem, o medo e a solidão que o sufocam. De maneira similar ao acontecido com o protagonista de PÁRAMO, cuja agonia o leva até a esperança de "um ponto, um átimo, um momento"(I3.8), Pascal coloca-se perante a sua visão-de-conjunto humana e escreve:[58] "A Natureza é uma esfera espantosa (effroyable e não infinie), cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhuma". Sem esquecer, em nenhum momento, a perfeita esfericidade desse Ser de Linguagem potencializado pela dialética trágica, o homem pascaliano, face à Natureza, cogita:

"Dessa forma, pois, todas as coisas sendo causantes e causadas, auxiliadas e ajudantes, mediatas e imediatas, e todas interagindo através de um laço natural e invisível que liga as mais distantes das mais diferentes, concluo ser impossível o conhecimento das partes sem se conhecer o todo, nem, menos ainda, de se conceber o todo sem o conhecimento particular das suas partes".[59]

Sob a metonímica equação do pars pro toto, o personagem de PÁRAMO singulariza esse espanto na forma de uma feroz Eumênide caracterizada pela velha megeresca:"Ela era a bôca de um canal..."(II.20). Essa ânsia existencial e concreta que é a angústia ou "procura de totalidade" acomete ao protagonista anônimo até jogá-lo num profundo ódio mundano e desejo de morte maior, lá, "no infinito Nada"(I2.39). Pascal acredita, firmemente, que "o infinito se aniquila em presença do finito até se converter em puro Nada"[60]. Para ele, Céu e Inferno não são nem estabelecimento penal nem reclusório piedoso, mas, simplesmente, estados de espírito procurados pelo homem com liberdade criativa, natural. "Nossa alma é lançada no corpo onde ela encontra número, tempo, dimensões", escreve linhas depois. E esse lançamento nos leva, novamente, à questão inicial deste capítulo sobre a separação que estipula toda uma nova relação espácio-temporal da natureza humana.

Paul Valéry acusou o autor dos Pensées de uma "dramatização voluntária". Hoje, ao invés de ser um defeito, isso deve ser entendido como uma postulação visionária de uma forma ad hoc para a expressão cada vez mais absurda da nossa humanidade contemporânea. Pascal não é um místico, ao pé da letra; a configuração saturnina da sua meditação melancólica implica num Cristianismo sui generis, pessoal, tão profundamente paradoxal e próprio que é a verdadeira essência cristã. O seu universalismo (tal é o sentido do kat'hólos como procura do geral, do todo) é de caráter tão pessoal que é válido também para essa particularidade dos textos roseanos. Os "contos críticos" não projetam nem a imagem de uma doutrina, nem o procedimento dialético platônico stricto sensu, mas, simplesmente a fórmula intermediária de um híbrido. Nela, destaca-se um poeta perdido no tempo e no espaço.

A continuação, interpretam-se os dois pólos onde oscila, sempre em função poética, a Dialética Trágica do intertexto roseano: o caráter ucrônico de um tempo metodológico (interior ao sistema textual) e a configuração utópica onde acontece "o não-fato" da sua crítica escrita.

V.2 ACONTECIA O NÃO-FATO.

V.2.I Negatividade Essencial: Utopia.
"Utopiedade": essência baldia. A visão trágica do espaço. Negatividade paradoxal da essência trágica. O "não-lugar" : vazio da ação. Mutação ontológica e ausência descritiva.

Um dos princípio essenciais da arte contemporânea é o seu protesto contra a alienação. A música perde melodia, a pintura a anedota; justo será equacionar uma narrativa que perca descrição. A preocupação "destrutora"(desconstrutiva, se se quer) de João Guimarães Rosa não focaliza nenhum futuro fetichizado. Quando ele coloca, num dos seus "contos críticos"(T,84), que "Nada encontrava a não ser o real: coisas que vacilam por utopiedade"[61], na verdade, através da sua arte, ele está exercendo uma violência contra a quotidianidade e não contra a realidade. Dito de outra forma, ela é a sua própria realidade, enquanto verdadeiro ato criativo destrutor da pseudo-concreção.

Com efeito, a música pode prescindir do espaço; a pintura pode suster o tempo. Portanto, da perspectiva crítica do conto arquitetada por Rosa, é necessário que a sua palavra se revele contra o desgaste quotidiano e, resumindo as duas propostas no seu projeto, a renovada "narrativa" suprima o tempo-espaço.

Nas Campinas, no Páramo, no Campo Geral ou mesmo no Grande Sertão, os textos roseanos transitam, sempre, trilhando no "lugar não onde, no nenhum lugar"(GSV,76). Aquele indescritível sítio além durado na imaginação é a erma matéria de uma "essência baldia". O protagonista de PÁRAMO descobre-se conduzido, em espírito, através do pesadelo desabitado de portas e partes estreitas. Nessas apertadas passagens, ele é testado e cai, "num estado tão desértico"(5.23), que intui tratar-se da própria descida da alma no corpo. Da perspectiva (neo)platônica, a alma, sendo de natureza inteligível, encontra-se no nível divino. Indivisível, a sua essência "não comporta dimensões, nem mesmo para o pensamento, não precisa de lugar (ou tópou) e não se encontra em nenhum ser particular, nem fragmentariamente, nem em totalidade", escreve Plotino no seu capítulo sobre a ousía.[62] Utopia sempre idêntica a si mesma, a alma é como o centro imóvel de um perfeito círculo; um ponto indivisível que é, também, orígem. Em torno dessa inesgotável nascente é que PÁRAMO, como qualquer outro "conto crítico", se desenvolve.

A visão trágica do mundo pascaliano fizera do espaço um aterrador abismo (gouffre effoyable) e também um íntimo labirinto (certitude incertaine)... Não há dúvida. Atraída pelo abismo da morte, a essên-

cia labiríntica da alma saudosa do protagonista de PÁRAMO desce (de maneira paradoxal) "aqui, tão alto e tão em abismo"(5.18), até atingir aquele frio interno que "era a velha cidade"(5.20) corporal... Chega. Mas o seu aspecto está cartesianamente marcado pela configuração negativa: "não olhar, não mãos"(5.2). A clara negatividade essencial desse Ser, todavia, "aposta" no paradoxo trágico, segundo o qual "nenhuma verdade é válida, a não ser que se lhe acresça a verdade oposta". Por exemplo: a positividade substancial de Deus, na forma de "um sim simples"(22.8). Esse durável sítio imaginário onde ambos os pólos se juntam é o utópico não-lugar de um oxímoro dialético: "tão perto e tão longe"(22.16).

A poesia é, afinal, o espaço onde desaparece a oposição dos contrários, numa fusão ou unidade cósmica da qual surgem enigmas. Nesse sentido, para Rosa, o verso é algo controvertido. Seria, para ele, a substancial essência de tudo-aquilo-que-se-verte-sobre-si; ou de aquilo que gera um indivisível vazio de ação e, portanto, um espaço de criação crítica sempre idêntico a si mesmo, qua imitasse a própria gênese das Formas. Sendo gerador, o seu "nada" é a matéria vertente. Se, para os taoístas, o essencial do universo é a vacuidade, o recurso de cada um dos controvertidos versos inseridos no discurso do "conto crítico" roseano seria uma Matriz dos Dez Mil Seres.

Como mera orientação à respeito, sirvam estas palavras do poeta-tradutor Guimarães Rosa, que este estudo destaca: "Não que não, o mundo não movendo-se, na sua válida intraduzibilidade"(T,109). O ponto de partida de PÁRAMO confunde-se com o ponto final. Resultado: a "travessia" inteira é a figura da total imobilidade. No começo de sua iniciação, o personagem vislumbra a conclusão da Sabedoria: "Tanto cheguei..."(3.9). No final, a Hora do Julgamento amedronta-o: "Temo a chegada"(19.40). O aterrador percurso da peregrinatio interior traça o esboço de um labirinto abissal; portanto, não teve lugar. Assim, a imagem trágica da falta involuntária se condensa na própria fixação de um movimento que "chega" e também "parte", concomitantemente.

Satanicamente, o pólo da negatividade acentua-se num desaver sob aquele desar que deixa o personagem desopresso. A fria Cidade da Hipótese Imaginária confirma o "transpasso" do personagem de PÁRAMO (10.9-11) "num gêlo êrmo"; é ali, na própria insubstância do "pesadêlo despovoado" que se gesta um "estado" de espírito específico, a contecimento sugerido pelo deserto anímico da contemplação.

Sob o simbolismo da "Ponte Perigosa" ou da "Porte Étroite", diversas tradições insinuaram a passagem paradoxal que implica tanto em ruptura quanto em transcendência. Desde as "Primeiras Estórias", JGR localiza esse ponto de ação (detido de tão condensado) "longe, no não-encontrável?"(PE,35). Assignando-lhe também uma configuração interrogativa, crítica, o local é reiterado em PÁRAMO quando o que se questiona é a serenidade sob os "estreitos umbrais" do Inferno (8.26-7). De forma similar, e frisando o pólo da negatividade, aquelas calles da Cidade estariam simulando, de maneira alegórica, esses secretos passadiços infernais que Dante herdara de Virgílio. Como o conhecimento, as Virtudes Teológicas, a iniciação ou a própria morte, o êxtase místico equivale a uma mutação ontológica. É uma verdadeira hora da passagem de um modo de ser para um outro, na qual, da maneira mais neo-platônica possível, a alma é considerada como um mero jeito-de-ser.

Em outras palavras, seria oportuno, aqui, voltar ao trecho medular do Grande Sertão: Veredas e, através de todas estas citações (GSV,319) onde o poeta-jagunço, antes de bramar "Lúcifer!" e embriagado de ensimesmamento, condensa e exemplifica o dito até agora. O pólo da negatividade manifesta-se nesta vida contraditória (terrível bonita, horrorosamente) "às não-vezes". A aposta trágica na existência de um Deus Absconditus é confirmada através do não comparecimento do Demo: "Então, ele não queria existir? Existisse. Viesse! Chegasse para o desenlace deste passo". A passagem paradoxal da mutação ontológica é aquela penosa travessia condensada num ponto. O símbolo máximo. Um pingo aterrador que não precisa de lugar e onde, nesse dizer crucial de Riobaldo, "nem gota de nada sucedia"... (Grifo meu).

Seguindo o modelo pré-renascentista e portanto impregnadamente platônico da Commedia, sobretudo naquele instante onde Dante se encontra com Pico Damiano e o vê absolutamente absorto:
(Par.,XXI,117) contento ne' pensier contemplativi,
posto que o serviço de Deus é absorvente, o "conto crítico" roseano, sob o sempre crescente brilho das luas celestes da intertextualidade, de esfera modular em esfera modular, postula a ausência de descrição como o elemento escritural mais propício para se dar a impressão de um maior grau de intensidade contemplativa.

V.2.2 O Drama Poético sem Substância Narrável.

A Cidade Platônica:"O mais belo dos dramas". O Drama Espiritual da Hipótese Imaginária. Testemunho do Ser Intemporal: "estado de estabilidade". Recordação e Sobrevivência. Ações?

Para mergulhar no drama da Hipótese Imaginária enquanto Cidade (3.20), será preciso sondar não só a Religião Dialética de Platão, mas, preferentemente, as suas conflitivas relações com os poetas trágicos; aqueles que, no dizer de Platão, insistem "prazerosamente" nas diversas peripécias da vida terrenal, interrogam-se sobre a justiça divina e concluem, com extrema facilidade, ora pela "desmedida", ora pela "revolta".

Querendo ir além do mau-entendido do lugar-comum, é oportuno frisar aqui que a Cidade platônica expulsa do seu território os poetas trágicos, pelo simples fato de, por si própria, Ela representar, na paz e na guerra, "o mais belo dos dramas"[63]. Não é possível, pois, conceber um drama sagrado na Religião de Platão. O filósofo era bastante artista para preocupar-se em substituir o "drama" por peças gaiatamente edificantes, cujo intriga, para ser piedosa, deveria renunciar a ser dramática. Essencialmente imoral e sob a condenação global da tragédia, o "poema dramático" não podia se integrar à educação cívica nem no culto da polis. Da maneira mais eclética e plural possível, Platão contrapõe às tragédias, indistintamente, "cantos de bons augúrios, hinos ou prezes, consagrados aos deuses, aos daimon, aos heróis e aos homens de bem, mortos em justiça"[64].

A poesia dramática da cidade de PÁRAMO equaciona o drama espiritual de uma "hipótese imaginária". Um corrosivo efeito de ironia viria se

manifestar através daquele conceito segundo o qual "o poema não é nem falso nem verdadeiro, mas hipotético" (Frye,1957). Talvez por isso, essa poesia dramática -na qual cada fato e cada palavra estão carregados de sentido no mais alto grau, onde nada é indiferente, onde, prenhe de conseqüências, palavra alguma pode ser retirada ou ato algum ser reparado- seja considerada uma arte de engano; decorrendo disso a projeção, nunca pejorativa, de uma poética da negatividade. A poesia dramática que se insinua de forma latente no "conto crítico" roseano possui os mesmos aditamentos daquele indelével "cenografia espiritual exata", concebida por Mallarmé como Um Lance de Dados. No prefácio, o poeta francês define seu poema: "Resumindo, tudo se passa em hipótese".

Muito além das peripécias que, de uma maneira ou outra, viriam-nos forçar à adesão, o "drama espiritual" ou "conto crítico" tende ao hino; isto é, à substituição do trágico pelo sublime. Por conseguinte, esse drama não faz uma narrativa qualquer, sempre mentirosa, falsa enquanto representação; ao invés disso, ele procurará, com a maior precisão possível, dar presença e testemunho do ser intemporal. O protagonista de PÁRAMO fala da sua agonia: "Eu lutava"(I3,37). Essa luta, no contexto do mais belo dos dramas que a vida na Cidade Ideal representa, não é só o "combate" que deve travar a alma; mas, também, um lento caminhar, avançando em linha torta e desviando-se freqüentemente ou voltando sobre os próprios passos, até ser atingido um certo "estado de estabilidade".

Na Cidade Platônica, esse "estado estático" é dado, de antemão, como recordação e sobrevivência. Riobaldo traduz isso nos termos da idéia do sentir, da poesia como um todo (cantiga de Siruiz): "uns lembrares e substancias"(GSV,39I). O Mito, na opinião do Timeu platônico, "é o único a poder aventurar-se à descrição do devir". O drama, por sua vez, consta de uma estranha "ação" que limita-se a manter, à toda prove, esse "estado de estabilidade" contra as forças "dissolventes do devir"[65]. Sob o peso inamovível do seu componente crítico, o drama espiritual roseano, tal e como fora entendido por Riobaldo, só pode colocar-se a serviço das Formas, fazendo-se esta pergunta final "com a boa noção vinda de sua redondice de atinar: Ações? O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo"(GSV,I37).

Nesse mais belo dos dramas, poeticamente escrito por JGR, a Poética da Negatividade se faz sentir com sua lúcida insistência. A sua atividade é tão densa, e dá-se em tão grande escala, que lembra a luta pela sobrevivência de um memorável e infinito estado estático. Não há especificamente trama; há drama, ou seja, um inaudito acontecer no qual "se desprocede: a ação escorregada e aflita, mas sem substância narrável"(GSV,I06).

V.2.3 A Negação Concreta: "Ainda Não-Ser".
Utopia artística: Lembrança do Possível. Negatividade Inefável. Methexis no tenebroso. Tradição escatológica. A constelação do existente.

No caso modelar de PÁRAMO, essa "pegante palavra pensada" começa ali onde a razão termina. O argumento desse quid quintessencial que fundamenta "as coisas (ainda) não atingidas", no dizer de Dante, deve irromper como "sustanza di cose sperate". Desesperado, "sem o poder de um pensamento de fé"(5.32), o protagonista do texto roseano confessa-se desamparado por sentir-se sob a falta de alma. Aurora de um não ser, a fé do poeta-tradutor reencarna e se salva, quando alcança a "verdadeira vida" da "verdadeira lembrança": o alto original. As obras de arte da atualidade certificam que qualquer afirmação virou tabu, esboçando assim uma estética que Adorno identifica com o surgimento do "afirmativo inefável"[66]. Contudo, a figura utópica da arte roseana não é uma simples correlação determinista entre ser e não-ser. Empurrado dialeticamente por uma inquestionável negatividade inefável, o que JGR chama de "não-fato" acontece no não-lugar dos seus "contos críticos" re-nascendo infinitamente do Nada onto-criador, como se fosse um processo irredutível compassadamente marcado pela regularidade do movimento em sucessão, "no ritmo de ser e re-ser"(I2.3I). Ou, se se quer, pela expectativa constante de uma iminente mutação sob o "ainda não-ser"(I4.36).

De maneira similar à utopia artística, achando-se coberto de preto posto que o seu inegável representante é o tenebroso, aquilo que ainda não-existe continua a ser lembrança. Mas, "lembrança do possível"[67], no dizer da teoria estética de Adorno. Isto é, uma inesgotável tentativa de resgatar o que foi desmembrado, uma reparação das células enigmáticas entretecidas pelas catástrofes da História Universal, face ao real opressor: o olvido. Uma tal "participação compassiva" é entendida pelo filósofo alemão como sendo uma "methexis no tenebroso"[68]. Mesmo afetado de ideologia, o concreto destas obras, enquanto dado, seria simplesmente "aquilo que ainda não é...". Seria a iminência de uma germinação latente, cujo potencial esteja carregado no pólo da negatividade.

Dessa forma, em obras como as de Rosa, o concreto apenas se pode ser nomeado, e sempre sob a configuração negativa. Não há dúvida de que a "imagem condutora" (Leitbild) do processo de composição roseano é o "ainda não-ser"; esse grande suplício da Arte, da perspectiva de um poeta-tradutor como JGR, teria uma versão criativa que o interpreta com exatidão: "ainda não ler"(9.I9).

Se, hoje em dia, a arte "não é concebível senão como uma forma de reação que antecipa o apocalipse"[69], obras roseanas como PÁRAMO inoculam esse dado fundamental até a saturação total. Rosa chegou a exemplificar "fatos" que pudessem reduzir a "brasilidade" à metáforas e, sem esquecer o daimon de Goethe ou o duende de Lorca, declarou-se firmemente persuadido dessas "coisas indizíveis" que lhe garantem a certeza de que, os brasileiros, "no fundo de nossos corações, sobreviveremos ao fim do mundo"[70]. Porém, existe algo de contraditoriamente explosivo na tradição escatológica, que radica no interior destas obras e as faz implodir: "As obras de arte não só são alegorias, mas, também, a sua realização catastrófica"[71], acredita T. W. Adorno.

Samuel Beckett no absurdo ou João Guimarães Rosa no grotesco, ambos inserem essa afirmativa negatividade da sua arte, através de tensões que se estendem numa permanente catástrofe. E essa é, precisamente, a sua methexis no tenebroso. Quando Adorno interpreta o pressuposto, tanto temático quanto formal, de "Final de Jogo"[72], o filósofo conclui tratar-se de uma piada cruel de clown que se transforma na "parcial catástrofe telúrica". O protagonista de PÁRAMO não deixa por menos. Teme o seu "destino cósmico"(I2.36), pelo simples fato de ter sentido, desde o início, "subir no espaço um apelo de negação, maldição telúrica"(4.I5-6; grifos meus).

Tal conjetura, contudo, nunca fica expressa de maneira explícita na obra pela sua organicidade; é o caos que permite entrevê-la de forma implícita e tal destruição implica numa "pressuposição organizável"[73]. Assim, quando o anônimo personagem de PÁRAMO sente-se afetado pelas irradiações de Mal provindas das aspirationes terrarum, percebe que isso "começava a destruir"(4.I7) o seu pensamento infinito de fé; isto é, a sua "alegria".Nessas circunstâncias,se for oportuna a ironia que transforma esse "mal-das-alturas" no quixotesco "mal-das-leituras", pode-se entender, aqui, que tal pressuposto se converte, metalinguisticamente, na própria "aniquilação da constituição e da gênese da arte"[74]. É a sua configuração crítica.

Possibilidade prometida pela impossibilidade, o (ainda) não-existente inoculado e latente nestas obras, é, todavia, uma inobjetável "constelação do existente", uma "promessa de camera escura"[75], segundo Adorno; mas, sem a lanterna mágica do narrador onisciente.Muito pelo contrário, seguirá sendo aquilo que Mallarmé chamou de[76]

UMA CONSTELAÇÃO

fria de olvido e de desuso

e que para o protagonista de PÁRAMO ficará "sendo sòmente pantalha branca, sob lívida luz mortiça"(I0.I7-8).

V.2.4 Concreção única da utopia: Methexis na História. Negação concreta do conteúdo. Arte espiritualizada.Me On: o não-ser. Manifestação negativa da utopia. Anámnesis platônica. Conteúdo espiritual de verdade.

Na consideração estética de Adorno, o projeto beckettiano de "Final de Jogo" não é atomista, nem carece de conteúdo: "a negação concreta do seu conteúdo é o seu princípio formal"[77]. É o contexto do seu próprio ridículo (mais do que propriamente o texto) o que se converte na negação de qualquer conteúdo. Guardando as devidas proporções, o projeto escritural de Rosa privilegia esse pólo da negatividade: o contexto do grotesco.

Corroborando, talvez sem desejá-lo, a idéia heideggeriana de essência inerente à obra artística, uma "arte espiritualizada" seria, como equacionada na teoria de Adorno, a "alegoria de uma felicidade inexistente"[78]. Mais nada. Eis a estreita passagem paradoxal daquela mutação ontológica que dá origem à obra de arte e à essência da poesia. Aquele enorme suplício de negação ou interdição de trânsito que, desde as dicotomias lógicas de Parménides, significa Me On; não-ser.

Negação original da mudança e do movimento; mas negação intensamente ativa que Rosa concebe como "a alegria proibida, a melodia expulsa"(I4.35). Com efeito, o feitiço criado pela Arte, ao juntar os membra disiecta ou células enigmáticas da realidade, procede dela própria. Assim sendo, a sua História Interior seria o elemento cristalizador que a convertesse, no dizer de Adorno, "na manifestação negativa da utopia"[79]. Sob o influxo energético do ainda-não-ser, que o espiritualiza, o personagem de PÁRAMO, face à fria agonia que lhe infundem as forças saturninas da melancolia, confessa haver "algum calor" que nele ainda "se manifestava"(I3.42). A utopia é reveladora... A sua des-ocultação criou um modelo paradigmático na visão paradisíaca de Dante Alighieri, sob a forma de "fogos contemplativos" onde (Par.,XXV,96) questa rivelazion ci manifesta.

Desde a "anámnesis" platônica, sonhou-se com aquilo-que-ainda-não-existe-na-memória. Segundo Platão coloca em vários dos seus diálogos,[80] o homem tem conhecimento dos eida como se se tratasse de uma recordação adquirida num estado pré-natal durante o qual os humanos estiveram em contato arquetípico com as Formas.

Indo muito além daquilo posto na obra, e sendo a "concreção única da utopia, sem traí-la no existente"[81], o conteúdo se converte, por assim dizer, na sua "methexis na História". Nessa histórica "participação compassiva", há mais uma paixão partilhada do que meramente uma passividade. O conteúdo não se converte (ainda) na crítica determinada, levada a cabo através da sua configuração, mas da sua atividade. E tal caráter "ativo" (kritikós, em grego) é a única "ação" inseminada no bojo do "conto crítico" roseano. A ficção que ésta cria é uma transgressão dos limites. Dos limites da negatividade enquanto Poética.

Para o filósofo da Escola de Frankfurt, "o que é História nas obras, não tem sido feito"[82]. Ao mesmo tempo, é a História que as libera da mera produção, do puro procedimento. O conteúdo de verdade, que nunca se encontra fora da História, implicaria para JGR em "achar a verdadeira lembrança"(I5.57). Quando esse conteúdo espiritual é conhecido, ele é o seu próprio conteúdo e a sua cristalização em obras.

Mais do que procurar uma trama para fixar a mobilidade do escrito, em obras como a roseana, como propõe Mallarmé, se faz imprescindível localizar uma tramóia exata nos sítios variáveis da sua posta-em-cena espiritual. Essa busca teria em mira que a ficção assome-e-se-dissipe, tão perto e tão longe quanto possível, daquilo[83] que o poeta francês considerava o "fio condutor latente" do texto.

Se a "poesia é a linguagem do indizível"[84], no "conto crítico" fala-se a língua do inefável. A memorável crise do "ulterior demônio imemorial", no qual se condensa o nulo resultado humano, é um ato vazio onde toda realidade se dissolve. Nestas obras de caráter mallarmeano, todos os dados inerentes ao texto são jogados num lance simultâneo de ausência essencial, utópica. Aqui, O NADA TERIA TIDO LUGAR,
NÃO FOSSE O NÃO-LUGAR.

V.3 O NÃO-TEMPO.

V.3.I A Língua: Espelho da Existência.
A "mise-en-scène" da significação. Campo translingüístico. O Idioma: porta para o Infinito. A Língua: elemento metafísico roseano. Tempo platônico: "manifestação do I limitado".

O conceito semiológico francês da "significância", aplicado ao "conto crítico" roseano, sugere aquela gênese sem limites da própria significação. Teatralmente, e de forma dramática, a "significância" estaria produzindo aquela mise-en-scène da significação, em que o que se realiza não é ainda porque está sempre sendo. Entenda-se, portanto, que la signifiance seria o sem-fim das operações possíveis, num dado espaço de ação da língua. Em PÁRAMO, seria ele "o campo de operação profunda e desmanchadora, de íntima transmutação" (I.II). Um campo que deverá ser chamado de translingüístico, uma vez que a "escritura"(écriture) do "conto crítico" diferencia-se da frase comum e mesmo da "dupla", por um funcionamento diverso. Nele, a "significância", depositada em todos os diversos estratos do processo de composição roseano, aponta para uma infinidade dinâmica. Em todos os níveis, é ela quem dá conta de todas as propriedades produtivas do texte infinito.

"O idioma é a única porta para o infinito"[85], disse sem receios JGR, durante sua entrevista a Lorenz. Rosa não considera "o idioma como uma metáfora da sinceridade" e isso é compreensível pelo simples fato de ele privilegiar a língua como "espelho da existência".[86]

Para este poeta-tradutor de eternidades, foi a sua experiência como médico, no interior mineiro e durante a Revolução Tenentista de 1930, o elemento vitalizador que permitiu-lhe conhecer "o valor místico" do sofrimento, segundo o próprio depoimento. E esse misticismo trouxe como conseqüência um lema com o qual Rosa sempre se apresentou: "Linguagem e vida são uma coisa só"; noutras palavras: "credo e poética são uma mesma coisa"[87]. Com efeito, a partir destas premissas, será mais fácil de entender o tom irônico, embora direto, empregado por Rosa face à casmurrice do entrevistador alemão. Quando[88] Lorenz pergunta sobre a "Língua Guimarães Rosa", o Autor responde: "Considero a língua como meu elemento metafísico".(...) "o português-brasileiro é uma língua mais rica, inclusive metafisicamente"(...) "Uma língua Além do Bem e do Mal."

JGR considera que o bom escritor é "um descobridor" que estaria à procura do impossível, do infinito. É nessa inatingível dimensão

vras"[96]. A partir disso, pode-se pensar numa criação ou "gozo textual", segundo idéia de Roland Barthes. La signifiance, para o prazer do texto barthesiano, é o verdadeiro "sentido" daquele "corpo de gozo" que é, também, "o meu sujeito histórico". Barthes pensa num prazer da leitura; prazer do tipo bergsoniano "que é individual, mas não pessoal"[97]. Essa individuação não personalizada, implicando nas arquetípicas Formas indeléveis de um reflexo icônico e ao mesmo tempo eterno, é posta em evidência por JGR quando se confessa místico. Da singeleza das suas origens matutas, o escritor esclarece sua visão dessa palavra: "Nós sertanejos (...) somos tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer"[98].

Rosa se considera um "arquiteto da alma". Sob a temática do sentimento trágico da vida, ele vê no Reitor de Salamanca um "poeta da alma", porque o filósofo basco "criou da linguagem a sua metafísica pessoal". Sua identidade com ele é tanta, que Günther Lorenz chega a chamá-lo de "Unamuno do sertão", afirmando nisso um escritor preocupado numa existência que pensa em eternidades ou em cogitar na ressurreição do homem[99]. Um infinito de felicidade concebida enquanto gozo de linguagem é a mística roseana. Segundo ele, não do ponto de vista filológico e sim metafísico, "no sertão fala-se a língua de Goethe". Da mesma forma que Unamuno ou Dostoievski, para a leitura roseana do ermo espiritual, Goethe "não escrevia para o dia, mas para o Infinito. Era um sertanejo"[100].

A riqueza conceitual de todo esse depoimento de Rosa estriba no fato -amiúde diminuído pela crítica literária do Brasil- de o Sertão, concebido por ele, ser essencialmente espiritual. Trata-se daquele território "desgeograficado" e impossível de se localizar, pois é, segundo JGR, o terreno da eternidade no qual "o interior e o exterior já não podem ser separados"[101]. É curioso mencionar, aqui, como se torna problemático falar de um "regionalismo concreto" na obra de Rosa, quando os mesmos fragmentos-temáticos (módulos) serviram indistintamente para o sertão brasileiro e para o páramo colombiano.

Em anos de peregrinação e aprendizagem, o Wilhelm Meister de Cordisburgo reuniu as ferramentas linguísticas e temáticas para suas antagônicas tendências; ora fáusticas, ora trágico-existenciais. Dessa ambígua nascente de correntes de pensamento provém, em segunda instância e via Cristianismo, "uma saudade sem memória"(14.28). Isto é, aquela mesma "morriña de la eternidad" que lhe permite, a Miguel de Unamuno, conceber uma tradición eterna. Herança que se faz, desfaz e refaz todo dia; aquela que, em infindável processo, encontra-se "viviendo entre nosotros siempre". A "tradição eterna"(1895) unamuniana é, simplesmente, o inesgotável, o insondável. Seria, em certa medida, um estatuto de ficção definindo o indivíduo enquanto "cúmplice e refém", não de um Livro, mas de uma vocação pelo tempo que o condena a "un perpétuo hacerse". Sob esta perspectiva de criação contínua, é necessário pensar o "conto crítico" roseano; sobretudo na necessidade que o universo tem da eternidade; a identidade pessoal ficar reclusa residindo na memória; a conservação do mundo precisar de incessante invenção. Numa palavra, criação temporal. No caso roseano, essa crono-invenção implica na rememoração de um poema eterno, esquecido pela tradição, e que é necessário reencontrar. Isto é, re-escrever: jogar as palavras para voltar a jogar com elas. Desse jogo ou lila bramânico nascem mundos e criam-se tempos.

V.3.3 Escrita liberta da temporalidade.
Um ato de não. Negatividade intemporal. Cronofobia ou abolição do tempo. O falso problema da História e da Arte. Tempo paradoxal.

A escrita roseana encontra-se "liberta do lastro da temporalidade", opinou com precisão um suplemento literário hanseático.[102] O tempo é certamente o problema mais vital da metafísica. O ser existencial, como Rosa, vai alternando, dia a dia, os séculos baldios da eternidade entre o jogo da criação e a fatigada esperança num Deus vacante e unânime, que se esconde sempre nos interstícios do tempo. Com efeito, sempre que a obra roseana meditou nesse intervalo que separa o fado da fatalidade, ela "dissera um não, metafisicado"(PE,63). Habitando preâmbulos doutros espaços e fendas temporais doutros interins que não os nossos, Guimarães Rosa foi lapidar para equacionar o seu projeto de conto enquanto uma crítica-poética da negatividade: "um ato de não"(PE,127). Não há dúvida; a negatividade desse ato totalizador é uma visão. É uma revelação instantânea que vem à luz constantemente e que, em textos como PÁRAMO ou CSV, esta se apresenta de forma insistente, conduzida por Leitourte como "de repente" ou "subitamente" (passim). Nesses módulos essenciais, como de resto nos demais exemplos similares da obra roseana, está-se pondo o problema primordial da não-temporalidade. Trata-se daquela "ucronia" que Dante entendeu de forma modelar nas primeiras esferas do Paraíso. Beatrice, a belíssima personificação da alta revelação, é aquela tão ilimitada manifestação da atividade, indo de maneira tão repentina (si subitamente) do Bem para o Melhor, "que o seu ato não se estende no tempo"[103].

O tempo é um tecido invisível no texto roseano. É a urdidura de fios de não-fatos, num sentido, e dos fios da ausência deles, no outro. Esse urdime chama-se Mysterium, posto que SAUDADE, em termos roseanos, "é quando começamos a desconfiar do tempo?"(Evanira!,AP,38). Como já foi dito, a desconfiança nessa configuração interrogativa do processo de des/construção de JGR foi o motivo unificador deste estudo. Essa cisma com a temporalidade roseana permitiu, com menor dificuldade, perceber a extensão dos atos das suas personagens. O protagonista de PÁRAMO, por exemplo, antes de endereçar uma prece à sua théia musa, "em saudação e apelo: Evanira!..."(I6.4I), ele põe em dúvida a existência desse mistério que também é cisma separando corpos de comunhões ou almas de testemunhos: "E -existe mesmo o tempo?" (I6.28).

Com o autor dublinense do Ulysses o escritor brasileiro participa também dessa corrente escatológica que tem como finalidade única a abolição do tempo. O lema dessa visionária tendência bem podia ser este: " A História interna é um pesadelo despovoado do qual trato de acordar. Apenas sonho..." Ao ser aberto o sétimo selo do Livro apocalíptico, fez-se no céu um silêncio indeterminável de quasi media hora escatológica. O clamor suspenso do páramo empíreo não só "durou quase hora"(II.I7); no quasi de um tempo revelador e incomensurável, JGR resgata para o leitor um esquecimento apocalíptico, tornando, assim, perdurável, a intemporalidade do texto poético.

O "conto crítico" roseano padece de "cronofobia"(EE,209/original). Nele, porém, não haveria fato ou sonho sequer que não projete uma sombra de dúvida infinita marcando "as horas no abismático, como falsas paradas de tempo"(2.2I). A condensação poética da escrita roseana é tanta, que lembra uma densa dança com "o tempo descendo, parado"

(EE,106). Similar ao de Riobaldo, esse espectro crônico, mais do que cronológico, projeta a insuportável figura do devir como algo contido, tenso de tanta intensidade e recordação interiorizada. O poeta-jagunço se refere a ele como o "tempo que fiquei,deslembrado,detido" (GSV,436).

Digno discípulo de Dante e arquitetando sempre simetrias, Rosa não podia circunscrever limitadamente,no pólo divino,a intemporalidade. No exemplar de JGR, o canto mais sublinhado, anotado e comentado da Commedia é o Inferno. É ali, no "profundo abismo" de Plutão "que todo o mal do mundo ensaca", onde Alighieri inicia a sua Jornada para a revelação. Segundo o seu dantesco depoimento, no "cego cárcere" do "doloroso vale abissal",há uma obscura entrada "que fecha a porta do futuro". No limiar dela, respira-se uma estranha atmosfera de breu, ou seja, "um sempiterno ar tingido pelo não-tempo"[104].

Talvez por isso -quando Guimarães Rosa imagina, entre a diplomacia e o esquecimento, o protagonista de PÁRAMO colocado numa experiência que acontece "En la cárcel de los Andes..."(3.23)- ele não esteja mais do que postulando, através de uma "citação" deliberadamente misteriosa, o falso problema que contrapõe Arte e História. Do ponto de vista estritamente histórico, no texto fica explícita a sua experiência na Embaixada Brasileira em Bogotá, entre 1942 e 1944.Uma Erfahrung quiçá infernal que impelira-o, literalmente, a se defrontar com aquela maldição telúrica das alturas: o soroche ou puna.Já o problema estético, da perspectiva literária por sua vez, é amplamente ambíguo;ele lembra tanto a idéia do inferno como uma prisão (il doloroso carcere) quanto a condenação corporal da alma (lo spirito incarcerato). Rosa, como Dante antes, nunca pretendeu que se acreditasse, univocamente, na sua experiência infernal na cordilheira colombiana, mas que disso se suspeitasse. Sendo partes do relato e também revelações, o autor assinalou que esses atos cumprissem uma dupla função,e essa incerteza paradoxal fez parte do seu desígnio. O tempo real, cronológico e histórico, dentre muitos possíveis, propõe sempre uma opção única: perto ou longe. Absurdo por excelência, o "tempo estético" da hipótese imaginária equaciona todos os possíveis: perto e longe. O "conto crítico" roseano coloca-se, pois, na ondulante imprecisão desse "tempo t"(16.17) para o qual a própria incerteza é a matéria da qual ele é feito.

Em textos como PÁRAMO, a história não acontece no tempo, mas na eternidade;condensada no interno de um olhar-que-se-mira-fitando "eternamente"(22.12). Os problemas histórico e artístico, mutuamente, se anulam; a história está se passando sempre entre textos.PÁRAMO é uma textura verbal e uma tessitura de organização notável. No seu conjunto medular de palavras, a história não conta, mas consta de 22 páginas. O final da história só é referível em metáforas afins a uma Poética da Negatividade,porque JGR, poeta-tradutor, "traduz tudo em termos de não-tempo"(AP,119).

No "tempo paradoxal" da Arte Poética, o problema literário sugere o vislumbre de uma possibilidade abrangente e totalizadora. Nele, o protagonista anônimo vai se defrontando com situações textuais (isto é, nem narradas, nem representadas): "vislumbrei entre névoas",diz o Autor (13.3). E em cada uma das alternativas, o leitor ver-se-á impelido a optar por todas elas, procurando,"em altura longínqua profunda"(13.4), não eliminar nenhuma delas. A medida que a leitura se aprofundar,estarão sendo achados todos os possíveis, ou seja, "uma promessa imensa"(13.12).

V.3.4 Tempo "t": o tempo roseano da consciência. Aíon e Khrónos: memória ucrônica. Utópica lembrança:rede. Tota simulteitas ou Deus. Estado de adrastia. Idéia bergsoniana de tempo: durée et simultanéité. Tempo impessoal. Realidade da memória. O tempo interno como diretriz da criatividade.

Nas Enéadas, indo muito além do equacionado por Platão, Plotino dá bastante atenção ao problema do tempo,considerando-o intimamente ligado à questão da eternidade. Ele focaliza o problema do aíon e do khrónos em termos de vida; identificando o primeiro à perpétua vida dos inteligíveis.[105].

O "tempo t", como equacionado ao longo da obra roseana, é um tempo espiritual que se coloca em oposição ao tempo cronológico. Esse não-tempo é, simplesmente, aquele que o protagonista de PÁRAMO identifica com "um sossêgo infinito retrazido pela memória"(20.41). A duração inteira, durée bergsoniana, insinua-se nesses termos sem que o homem possa compreender a obra divina de um extremo ao outro. Desse forma, torna-se oportuno, aqui, pensar num conceito de memória ucrônica que se fizesse inseparável da utópica lembrança, da saudade-se-formando.

Para os teólogos, Deus é presente contínuo. Verdadeiro ponto de convergência onde se intersectam os tempos. Esse ponto se confunde com o "olho interior". É il ponto,revelado a Dante de maneira triunfal no Paraíso, a cui tutti li tempi son presenti (Par.,XVII,18). O "conto crítico" que vertebra este estudo acontece, espiritualmente, nesse ponto de confluência "entre passado e futuro"(3.43). Tal cômputo-total-em-formação,que resume o tempo,seria a imagem incompleta,porém não falsa,do universo. Borges, localiza-a no "Jardin de los Senderos que se Bifurcam", num jardim fechado e labiríntico atribuído a Ts'ui Pen. A imaginação desse hipotético sábio chinês acreditava numa sincronizada rede de tempos divergentes, convergentes e até paralelos. Essa "trama" ou "série infinita",na qual os tempos se bifurcam, se ignoram ou secularmente se acompanham, abrange todas as possibilidades.

Quando JGR escreve: "Só Deus é dono de todas as simultaneidades" (AP,25), ele, na verdade, está nos lembrando do eterno neo-platônico. Segundo Plotino, o tempo seria "uma espécie de degeneração daquela total auto-presença devida à incapacidade da alma em aceitar esta tota simulteitas: o tempo é, então, a vida da alma progredindo de estado em estado"[106]. O personagem de PÁRAMO sofre dessa "estação crucial" (I.8) que define os diversos estados: o tempo. Desde o lamentável "estado de Job"(9.21), implorando a fixação de um limite para Deus se lembrar dele, até "um estado tão deserto"(5.23), que permite ao protagonista ser conduzido em espírito. Tudo, no texto, não passa de "gravíssimas saudades"(5.16).

No clima imaginário dessa Cidade Hipotética idealizada em PÁRAMO, as personagens vêem-se condenadas a atravessá-la, in spiritu in desertum, em total "estado de adrastia". Um estado de necessidade eterna e inevitável (mencionado por Platão no Fedro e destacado por JGR no seu exemplar[107]),o qual encontra-se, sempre, no limiar da queda, da perda, da perdição... Trata-se de uma categoria transcendental, de uma Erfahrung de estado religioso estreitando a relação pessoal do homem com Deus. Sob forma dramática, esse "estado" que a

presenta o protagonista na 4ª Manhã, em que Deus lhe "aplicou o golpe-de-Job"(5.28), traz à tona os conflitos existenciais surgidos nos confins da fé e que Kierkegaard destaca como uma "experiência" iniciática que deve cessar no tempo.

Fundamental, para o tipo de leitura interpretativa da obra de JGR adotada neste estudo, foi a perspicaz intuição de Emir Rodríguez Monegal acerca do "tempo roseano". Na sua entrevista com Rosa, e falando acerca da criação verbal no GSV, o crítico uruguaio conclui; nessas obras, "o tempo é só o da consciência individual que evoca, à distância da lembrança e saudade, sem ordem cronológica"[108]. Acrescentando a seguir que, nessas circunstâncias de topologia interior, "o único espaço é o enorme Sertão, o deserto que se dilata em torno das personagens, mas que é, além disso, um estado de ânimo, uma substância sem matéria que se afunda dentro dos labirintos interiores".

Quando Henri Bergson basculha nos ingredientes da idéia de tempo, encontra nela dois elementos indissociáveis: duração e simultaneidade. O seu estudo desteca, com firmeza, que "não é possível confundir o tempo com a continuidade da nossa vida interior"[109]. Se, para o filósofo francês, "consciência" significa "memória", isso quer dizer que essa consciência é sinônimo de "escolha", de "antecipação". Para reciclar os textos roseanos nestes termos, basta dizer que, desde as primeiras linhas, PÁRAMO foi escrito "conscientemente"(2.2); ou que no caso de Riobaldo o tempo da sua consciência individual é destacado por ele, desde as primeiras páginas (GSV,10-1):"em hora, às vezes, clareia razão de paz"(...)"a mesma coisa que um se redobrar nos internos deste nosso Estado nosso"(...)"Doidera. A fantasiação"(...)"E me inventei neste gosto de especular idéia"(...)"Essas melancolias"(...)"Ah. Figuração minha, de pior pra trás, as certas lembranças".

Como em qualquer um dos "contos críticos", essa essência escritural apresenta-se em "estado de durée" ou de simultaneidade. Preocupado pela Energia Espiritual, Bergson acredita que "nossa vida precisa achar, nas suas qualidades, finalmente, aquele tempo fundamental"[110]. Qualidade qualificável, não quantidade mensurável, essa busca terá que se circunscrever na unidade de um tempo impessoal, na idéia de um tempo comum a todas as coisas... Contudo, não se trata de um tempo único, mas personificado. O modo em que ele opera, de abismo em abismo, e apoiando-se contra o Nada, foi entendido de várias maneiras pelo escritor brasileiro. Numa delas, diz: "-Eu sou minha própria lacuna, e todas..."(AP,135).

Bergson prefere aceitar a impossibilidade em se falar de uma "realidade durável", não sem antes, nela introduzir a "consciência". Para ele, o tempo (que faz essência da vida) é a durée. Essa "duração" é o verdadeiro tecido da realidade, esta, perpetuamente se transformando e sem nunca chegar a ser algo feito. Nesse tempo concebido por Bergson, a ubiqüidade implica em ucronia, ou seja, em instantes autônomos dispersos no espaço textual, cuja realidade é, precisamente, a de negar o tempo, questionando-o. Rosa insiste, a miúde, nessa configuração interrogativa; seja em PÁRAMO: "Aquilo durou horas?"(5.38), seja no argumento reforçado por Riobaldo: "Tempo que me mediu. Tempo?"(GSV,445).

É na memória que a durée se mostra. Mas, para o pensamento bersoniano, a verdadeira memória não é uma função do cérebro. A memória tem de ser, em princípio, uma faculdade absolutamente independente da matéria. L'Énergie spirituelle é, para o filósofo, uma realidade; portanto, é nos fenômenos da memória, onde o homem é capaz de entrar em contato, experimentalmente, com o espírito. Essa Erfahrung seria, então,

segundo a vivência do protagonista de PÁRAMO, uma "operação encoberta"; isto é, "a saudade que a gente nem sabe que tem"(I4.30). Uma tal realidade da memória enquanto diretriz de criatividade ou escolhas, nunca é pessoal, mas interior. No caso roseano, essa temporalidade íntima seria, simplesmente, o "daimon" imemorial que cria a linguagem. No dizer de Bergson: "É a memória, com o seu desejo corretivo, que torna o passado e o futuro reais, criando, por conseguinte, a verdadeira duração e o verdadeiro tempo"[111].

Dessa forma, o tempo que o "conto crítico" roseano produz, não é unidimensional ou sucessivo, mas simultâneo; ele é, enquanto ser paradoxal, a certeza absoluta em diversos mundos, e, de maneira concomitante, a travessia absolutamente incerta em diferentes espaços. Eis o caráter contraditório desta escrita, cujos contos tornam patente a sua velada crítica ao marcusiano "homem unidimensional" da nossa contemporaneidade. Rosa o conhecia: "Nós, tempícolas"(AP,39).

V.3.5 Ethos hispânico ou Crono-invenção.
Êxstase místico. Esquecer o tempo. Ordem afetiva, não-cronológica. O descontínuo e a visão de simultaneidade. A dimensão vertical do tempo. Sentimento trágico. Estilo paradoxal de conhecimento.

Num trecho de Sartre sobre a temporalidade em Faulkner, JGR sublinhou: "Não há evasão do mundo temporal, senão através de êxtases místicos. Um místico é sempre um homem que quer esquecer alguma coisa: o seu ego e, de maneira geral, a linguagem ou as representações figuradas"[112]. Na interpretação de Sartre, Faulkner estaria propondo ao escritor o seguinte: "é preciso esquecer o tempo". O tempo da escrita é um tempo no qual se fabricam ferramentas verbais e um tempo em que se reflete em tais ferramentas. Eis o tempo do escritor norte-americano: um instrumental específico. Além disso, Sartre identifica nessa projeção temporal um "presente indizível", a ponto de naufragar sempre pelas bruscas acometidas do passado; uma "ordem afetiva", oposta a ordem intelectual e voluntária que é cronológica; enfim, um conjunto de "lembranças insistentes", obsessões monstruosas, disparatadas e descontínuas refletindo as intermitências do coração.

Um tempo impreciso, "vago e vago, como os dias são necessários" (I6.43), aglutina, em certa medida, uma consciência participante e uma rítmica quase religiosa. No momento em que tais noções de temporalidade, onde presente, passado e futuro nem sempre são separáveis, implica numa colocação cronológica mais ampla que, na sua especificidade, lembra o conceito de "área geográfica descontínua"[113]. Como na premissa implícita da ideologia político-social hispânica ela é a visão de simultaneidade. Trata-se de uma noção de tempos coletivos, sobrepostos, inseparáveis, da qual o Quixote é o paradigma. A sua eternidade é assumida em corpo e alma como repúdio absoluto ao circunstancial cotidiano.

O individualismo hispânico possui, intrinsecamente, uma filosofia: o paradoxo. A sua postulação do tempo concebe uma aliança entre valores transcendentais e contingentes. Esse reordenamento dos diversos

planos em conflito estabelece uma estarrecedora dimensão vertical do tempo. Uma filosofia como essa, empenhada em ser uma interpretação crítica, aberta e criativa, da interdependência existente entre o físico-racional e o metafísico-espiritual, tem em vista um projeto paradoxal: a criação do seu próprio tempo. Tempo-criação ou crono-invenção que, em essência, é uma mera revaloração do otium, no seu sentido original de repouso, de retiro, de solidão, de felicidade, enfim, de paz interior. A principal característica do ethos hispânico seria, pois, a de juntar as células que confrontam o sagrado com o profano, a de reunir aqueles enigmas que de algum modo absurdo relacionam o transcendente ao quotidiano. Nesse vai-e-vem axiológico gera-se o "tempo t" do fazer roseano. Num dos seus contos, Rosa coloca concretamente que "o tempo é que é a matéria do entendimento"(T,139) e isso viria frisar um estilo hispânico de conhecimento. Estilo polemista, introspectivo e objetivo, imaginativo e realista, absoluto e relativista, enfim, silencioso e eloqüente; em resumo, tão paradoxal que o ideal elemento crítico para medir o seu tempo é o oxímoro dialético. A sua ortodoxia dominante é única: ser contraditório.

Mais do que um "tempo", o que Rosa equaciona no "conto crítico" é um modelo totalizador de cultura[114] que se aproxima de um "espírito do tempo"(Zeitgeist). Nesse espírito cabe uma vasta variedade de acepções que, de alguma maneira ambígua, definem o seu tempo; ele é intelectual, mental, engenhoso, genial, espectral, fantasmagórico, sobrenatural, visionário e o mais literário dos estados de ânimo. Numa palavra, espirituosamente roseano. Só uma penetração íntima, da realidade temporal em cada um de nós, dá conta dele. No ethos hispânico, essa penetração é essencialmente cristã-existencial e se conhece como "sentimento trágico da vida". Em Guimarães Rosa, essa vida é costumeiramente tempo escrito.

V.3.6 O momento interno do tempo.

Tempo interno e caráter enigmático. Momento interno. Fogo eterno. O intra-histórico na "tradición eterna". Raiz intraconsciente da consciência. Contradição ontológica essencial: limite e totalidade. O ser paradoxal cristão.

O aspecto concreto da obra de arte radica no fato de ela ser por si mesma, e não pela sua situação na história, como seria do agrado do Historicismo. Na opinião de Adorno, essa sua concreção não quer dizer que se trate de um ser que esteja elevado a uma potência tal que o coloque acima do devir; mas, que a sua entidade própria é devir, pois, "o que nela se manifesta é o seu tempo interno"[115]. E o pensador alemão vai além, caracterizando que haveria uma explosão/implosão como produto da sua manifestação, sendo ela mesma que "rompe a continuidade desse tempo".

Longe do ideal clássico da poesia e da prosa, Guimarães Rosa se afasta dos modelos hegemônicos aceitos, conseguindo estruturar, no amálgama do "conto crítico", uma ordem/desordem superiores que, na sua íntima contradição, poderia se chamar, nos termos de Adorno, de "autenticidade". Haveria no fazer roseano uma enorme capacidade de

unir o divergente, tendo-se em conta, no "conto crítico", os pressupostos dos caracteres poético-filosóficos diferentes que retroalimentam o intertexto. Porém, como diria Adorno, "sem dissolvê-los numa continuidade imposta"[116]. Isto é autenticidade. As obras não são a unidade imposta de uma pluralidade reunida; mas, a unidade dialética do uno e do múltiplo, cuja insólita conseqüência paradoxal é o fato de não poderem coincidir "com aquilo que aparece". A teoria estética de Adorno entende que a pluralidade de planos no contexto da arte é o nome positivo, "porém, falso" do seu caráter essencialmente "enigmático". É, com efeito, esse caráter enigmático é o impreciso motivo unificador (Grundgestalt) que, subterraneamente, promoveria-se a "se articular" de forma tal, arcana talvez, "a adquirir sentido só pela configuração da sua enfática carência do mesmo"[117]. Com efeito, toda obra autêntica estaria propondo seja a solução, seja a equação, do seu insolúvel enigma. A obra roseana, nos seus textos mais avulsos, se caracterizaria por um esmiuçamento obsessivo desse espírito enigmático, do qual fala Adorno. Nestes dois exemplos, podem ser vistos, tanto o problema da pluralidade de planos, quanto o do insolúvel arcano. Em PÁRAMO, o personagem sente-se transportado num "estado de transição comum", entre o sonho e a vigília, no qual o seu espírito parece impulsado por uma sensação de simultaneísmo; tão pleno, como se "se soubesse a um tempo em diversos mundos, perpassando-se igualmente entre planos entre si apartadíssimos"(I0.I7). Num estranho texto chamado Quemadmodum -que mais parece um programa escritural do Autor para manifestar publicamente de-que-modo se articula o "conto crítico-, Rosa coloca-se enquanto personagem: "E ei-lo, confabulatório, felizomem. Tenta viver uma história, e já não mais consegue: ignora o tempo -evadiu-se de personagem. Transcende qualquer trama ou enredo, transpôs essa corriqueira precisão. O que ele faz -é propor o enigma"(AP,I35).

Noutras palavras de Adorno: "não há solução, há momento interno"[118]. Ou seja, o que existe é o momento interno do tempo.

No Brasil, o crítico Antônio Cândido é precursor no sentido de orientar à crítica face ao desnorteio que obras como a de Clarisse Lispector e Guimarães Rosa provocam na ficção Brasileira da década de '40. O seu argumento medular aponta já no sentido inequívoco de uma poética da negatividade, pois, segundo destaca, ambos os autores se caracterizariam por desnovelar a novela. Isto é, eles estariam, já nessa época, "arrastando-a da prosa à poesia, do enredo à sugestão, da coerência temporal à confusão do tempo"[119]. Nestes escritores fundamentais da literatura brasileira do presente século, portanto, não há enredo ou solução; o que há, sim, é sugestão ou, se se quer, "momento interno" do tempo.

Sempre paradoxal, JGR apelaria ainda para o tertium quid: aquilo que ele denomina de "desenredo". Como foi exposto desde o começo deste estudo, perante GÜnther Lorenz o escritor brasileiro se define, não como romancista, mas como autor de "contos críticos". Ao fazê-lo, Rosa frisa os dois elementos que se conjugam na resultante, que ele identifica com um filho bastardo: "a ficção poética e a realidade"[120]. Trata-se, por conseqüência, de uma obra de criação que conta o seu material: a palavra crítica.

À maneira do fogo heraclitiano, o nome positivo, porém falso da "narrativa" reelaborada por JGR, é, bem mais, algo que varia incessantemente (de leitura a leitura), do que uma substância (narrável). A sua realidade é eterna e intemporal e, seguindo as pegadas de Parménides, Rosa estaria propondo (através do remanejamento aleatório dos seus módulos nos diversos "contos críticos") o enigma dos enigmas:

"Toda mudança tem de ser ilusória".

Para JGR, o conceito teológico de "vida eterna" não significa existência durante cada momento do tempo futuro, mas um modo de ser independente do tempo. Nesse modo de ser, não há nem antes nem depois; não existindo, portanto, nenhuma possibilidade lógica de mudança. As essências são imutáveis e a sua contemplação eterna. A essência do projeto literário escrito por Guimarães Rosa está em si mesma. Como uma alma platônica, ela não admite obstáculos e, em comunhão com o Imutável, cessa de vagar a esmo para assumir esse estado de equilíbrio firme e inalterável que é conhecido também como a Sabedoria. No caso específico desse projeto literário, é preciso pensá-lo da maneira mais ficcional possível, para poder enxergar a simbiose de poesia e realidade como equação potencial de uma "vida eterna" independente do tempo. Eduardo Portella, outro crítico brasileiro, detecta um trecho chave para se interpretar, de modo radical, o comportamento desse fazer[121]: "A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História"(T,3).

A maneira de ser do poema é, em essência, paradoxal; a forma histórica dele se manifestar é contraditória: "embora não esteja nos propósitos do poeta, o poema é uma máquina produzindo anti-história!"[122] Se a arte é história no sentido essencial, "interno", torna-se imprescindível, aqui, pensar a obra roseana no sentido daquela "tradição intra-histórica", como concebida por Miguel de Unamuno.

Com efeito, ao histórico, entendido como mera sucessividade sem substância, o pensador basco contrapõe o intra-histórico: "a dimensão presente de interioridade temporal que é a alma do tempo e, também, a matriz (dinâmico-espiritual-pessoal) da temporalidade"[123]. O ser verdadeiro, seja a "verdadeira vida"(I6.I6) da agonia cristã, seja a "verdadeira lembrança"(I5.57) platônica, encontra-se encalacrado no interior do tempo. A essência roseana não é preciso procurá-la na tradição histórica do texto (no corpo do espaço narrativo), mas na tradição intra-histórica do intertexto, ou seja, na alma do tempo detido nos interstícios conscientes da leitura crítica. Eis a "tradición eterna" unamuniana, como entendida por JGR: "minha história interna"(I2.29) animada "com um mínimo de alegria interior" (I4.42).

Nesta tradição, História e Tempo não são senão a projeção móvel insubstancial de uma realidade mais aprofundada. No início do seu trabalho, Unamuno coloca "La Tradición Eterna" como alguma coisa a mais, "servindo de sustentação ao perpétuo fluir das coisas". Penetrando intimamente na realidade do inconsciente da História, a revelação desse intra-histórico equacionaria, por sua vez, aquilo que Paul Valéry propunha como uma nova História do Espírito. Ao compreender o presente enquanto momento da série total do passado, o intra-histórico começaria a manifestar "o vivo do eterno", do qual toda a série se deriva. Em resumo, os problemas da visão-de-conjunto ou do todo e suas partes, no caso roseano, têm uma constância determinante.

Essa essência eterna unamuniana, contudo, não é platônica, contemplativa; muito pelo contrário, a sua ação é tão insondável como o próprio inconsciente, ou melhor, ela é, praticamente, "a raiz intra-consciente da consciência". Ela é, como imaginou Unamuno, o inescrutável "fundo do mar do tempo". No caso roseano, esse tempo encontra-se detido no indistinto abismo do sujeito, na obscuridade criptográfica e no silêncio inefável. A paz dessas profundezas não é augusta,

mas, simplesmente, angústia. Angst existencial, enquanto motivo rítmico-temático de PÁRAMO; medo agônico, temor trágico, angustiosa tentação luciferino-metafísica face ao absurdo do Todo e do Nada. Esse Angst revela-se, contrariando à lógica, e indo contra o tempo ou ao encontro dele. Interrogante acerca da Eternidade e/ou da Imortalidade da alma, essa desespero existencial é tão só "angústia de tempo".

A "tradição eterna" é universal enquanto conteúdo inconsciente. A versão ibero-americana concebida por Rosa, na insondável interioridade do "conto crítico", é uma condição cosmopolita; esta, por ser eterna, é mais condição humana do que condição brasileira. François Meyer, no seu estudo do Ser unamuniano, entende que a tradição eterna "não poderia se assimilar a um Ser diferente do histórico; mas, obviamente, àquela dimensão da história que, todavia, é a negação do histórico"[124]. O acento ontológico desta problemática recai numa tônica de dimensão total e eterna. A antítese tempo/eternidade seria um mero aspecto particular desse conflito.

A contradição ontológica essencial não é o fato de haverem dois planos do Ser face à eternidade (horror vacui e esperança desesperada); porém, a de existirem duas dimensões contraditórias, necessariamente unidas pelo paradoxo. Primeiro, a existência da angústia da minha limitação além do horror ao Nada, limite constitutivo do que Unamuno chama de "ser-se". Segundo, a vontade de totalidade ou "querer sê-lo todo", igualmente ameaçada de aniquilamento pela própria dissolução dos limites. À amarga borda desses limites, o protagonista de PÁRAMO procura centrar-se perante essa ambígua imensidão de existências totais e nulas, e opta pela tradição eterna de um tempo interior, cujo centro encontra-se dentro dele: "queria ser eu"(5.34).

Eis a agonia mais sensível do Ser cristão: ser paradoxal. A sua opção existencial está nas mãos do "e", ou seja, de uma conjunção aditiva que também é adversativa. Por isso, ele não pode senão servir, ao mesmo tempo, a dois Senhores; ora ao Mundo (ao temporal), ora a Deus (ao eterno). Sob essa perspectiva filosófica, sendo a dimensão do Todo (do intra-consciente e do intra-mundo), a eternidade é uma tradição mais intra-temporal e intra-histórica, do que a soma somatória dos tempos. O fazer roseano tem consciência substancial dessa tradição, dessa escandalosa realidade do caráter divino. Ciente dos limites constitutivos da sua "realidade" e assumindo a vontade de totalidade da "poesia", Guimarães Rosa propõe, através desse filho bastardo que é o "conto crítico", a existencia temporal interiorizada da sua Religião da Linguagem. Afinal, para o pensamento "trágico" como o dele, crer em Deus é, em certa medida, criá-lo.

V.3.7 Tempo existencial: exteriorizar o "vazio interior". Ilhas de tempo ou módulos roseanos. A frase fechada em si mesma. Tempo "t": tempo interiorizado no sistema. Instante crítico.

O tempo interior é um estado da consciência e uma película superficial de matéria. Bergsonianamente, essa matéria parece participar da durée, ou seja, da nossa "duração consciente".

Ao interpretar a estranha "narrativa" que o pensamento existencialista de Camus inocula na interioridade temporal de L'Étranger, Jean-Paul Sartre estabelece uma diferença com a "duração" bergsoniana e diz: "Onde Bergson via uma organização indecomponível, o homem absurdo vê apenas uma série de instantes. A descontinuidade das suas frases cortadas (à la Hemingway) ajusta-se à descontinuidade do tempo".[125]

"O tempo é o absurdo da sua presença"(AP,135), arremataria Rosa. Essa essência sensorial impregna de tal modo a Riobaldo, que ele próprio confessa-se mergulhado no isolamento total "do vazio do tempo em redor"(GSV,425). Isto torna possível pensar o "módulo" intertextual roseano, nos termos em que Sartre vê a linguagem camusiana. Segundo ele, cada frase d'O Estrangeiro é um presente autônomo, cada frase seria, pois, como "uma ilha de tempo". A sentença de Camus é nítida e sem arestas,"fechada em si mesma" e, portanto, separada da frase seguinte por um vazio indestrinçável. Rosa aproveita o tom metalinguístico que repercute nos seus textos e, num conto que personaliza o seu processo de composição até no título (Uai, eu?, T,179) parece reiterar, ao pé da letra, as palavras sartreanas:"A gente se valendo de tempos vazios".

Quando Thedor W. Adorno pensa na sua teoria estética sobre o caráter lúdico-alusivo da arte, do caráter de jogo que é inerente à criação, ele é da opinião que "a arte só pode se reconciliar com a sua própria existência, voltando para fora o seu caráter aparencial, o seu próprio vazio interior"[126]. Irreconciliável à respeito de qualquer engano realista, e em virtude da sua própria escritura, a arte que se pretender autentica, não tolerará nunca nada anódino, secundário.

Num texto essencial, das preferências roseanas, sobre a busca do sentido histórico associado ao religioso, Nicolás Berdiaeff propõe, além dos tempos cósmico e histórico, um outro tempo paradoxal que é circular e,ao mesmo tempo, prolongado indefinidamente nas retas desse polígono infinito: o tempo existencial. Esse tempo é simbolizado pelo ponto de confluência de ambos e não por um signo espacial. Trata-se pois, de "un temps intérieur, non exteriorisé dans l'espace"[127]. O homem seria, portanto, a interseção desse infinito momento interno de simetria cronológica; essa posição privilegiada lhe permite vislumbrar os amplos horizontes de uma plena libertação humana do jugo escravizante da História.

Victor Goldschmidt, na sua "Religião de Platão"[128], conclui sobre a viabilidade de um tempo interior ao sistema. Esse tempo único, globalizante, seria uma tentativa de transposição bergsoniana da durée, visando restituir fragmentos dele que forem comuns a duas consciências, a dois modos de existência. A alma platônica é capaz de se refazer, constantemente, posto que toda a eternidade do tempo foi-lhe oferecida para se assimilar a Deus. Este encontra-se oculto fora do tempo; porém, a exigência e a exortação da "voz da consciência" quer ser escutada de maneira insistente. Por isso, cada instante do tempo, em que a alma do "conto" roseano ouve esse apelo da "voz de la otredad",é um instante crítico.

V.4 SILÊNCIO EM SUA IMAGINAÇÃO.

V.4.I. A Expriência Interior: um drama-poético.
Sacrificar as palavras. Religião histórica, L'Expérience Intérieure. "Absoluto" só a luta dos contrários. Sobrevivência à morte de Deus. Holocausto de palavras filosóficas.

"Buscar palavras-cantigas", como se interroga Rosa (UP,126),através da realidade múltipla dos códigos culturais, será que isso é historicizar?

A poesia não tem por finalidade comunicar uma experiência exata.A poesia limita-se a "sacrificar as palavras", como pretende Sartre ao pensar na Erfahrung interior dessa renovada mística de Georges Bataille. Visando o mimetismo do instante, o pensador francês coloca o seguinte problema fundamental para equacionar a proposta de Bataille: "Como exprimir o silêncio com palavras..?"[129] No contexto deste estudo, focalizando em Rosa a "dificuldade voluntária" do fazer poético que não implica em nenhuma solução filosófica, torna-se necessário remanejar a questão nestes termos: Como registrar a fala enquanto silencio?

Essa equação do inefável traz, em si mesma, uma renúncia,da parte do intérprete,à obra composta com desenvolvimentos ordenados. Portanto, ele terá que se familiarizar com o espasmo enquanto expressão e, através de breves aforismos, ser-lhe-á preciso ir além do tom sentencioso (por momentos conceitual) de "um rosário de frases" em Bataille ou módulos poéticos em JGR. Estas máximas são uma incógnita verbal,cujo vazio está cheio de silêncios eloqüentes.

Como religião histórica que é, o Cristianismo opõe-se a toda e qualquer metafísica. Só um profundo mergulho nessa historicidade permite-lhe falar ou, se se quer, escrever da condição humana. Nunca da natureza humana. O homem humano concebido por João Guimarães Rosa não é uma natureza, mas um "drama"; um dentro que nos descobre o Ser. Exclusivamente,nesse sentido de autenticidade,é que a poesia poderá aspirar a ser a "verdade", sob o veio aléthico heideggeriano. É o encontro frontal com o não-saber, o componente aleatório que impede a Bataille de se extraviar deslumbrado em presença de "verdades eternas". Nessas circunstâncias,que reproduzissem a saída da alegórica Caverna, "o aspecto histórico da sua relação teria desaparecido, dando lugar ao rigor das idéias"[130]. No caso de PÁRAMO,há uma errância que nunca se extravia; a experiência fundamental, com a qual o texto se conclui (mas não se fecha), é a do não-saber. Da epígrafe aos mó-

dulos finais, o texto faz a trajetória plena de uma eterna "volta" do Conhecimento. Retorno esse que o protagonista é incapaz de delimitar, uma vez que "voltava para o que nem sabia se era a vida ou se era a morte"(22.26). Esse não-saber é essencialmente histórico, uma vez que só pode ser designado como uma certa experiência que um certo homem faz uma certa data. Diante destes "novos místicos", Sartre inclinar-se-ia na interpretação de l'expérience intérieure de maneira ambígua, porém reveladora; ora como um Evangelho que não anuncia a boa-nova; ora como um convite à "viagem interna". A uma tal mistura de provas e de drama, o filósofo denomina-a "relato edificante".

Quando o protagonista de PÁRAMO diz: "Todavia, ao remate da prova, segue-se a maior alegria"(2.9-10), ele, na verdade, está fazendo uma dramática convocação. Portanto, ele não estaria convertendo o relato num ponto adimensional ou numa "teodicéia imediata do aniquilamento", como diria Adorno[131]. Contrariamente a uma demonstração racional da existência e natureza de Deus, haveria nestes relatos uma amostragem (não irracional, mas contra-racional) no interior desse "drama". Se, no caso roseano, "a maior alegria" implica num Deus Escritural, a dramatização poética desse Ser Interiorizado é paradoxal, posto que a sua característica edificante é tão instrutiva quão escandalosa.

O ermo espiritual destes novos místicos-históricos é ex-stasis; um desprendimento de si mesmo para o gozo intuitivo do transcendente. A existência poética, no seu trânsito entre o Misticismo e a História, endereça-se a um vislumbre religioso que a coloca, kierkegaardianamente, como "um telégrafo vivo entre Deus e os homens". Nesse poetar da religião solitária, torna-se necessário esgotar toda a produção estética que fica sob o embargo religante; esgotada esta, o poeta só tem em mira uma iluminação desolada, já não de categorias temporais, mas transcendentais. Esse tempo, então, da profunda experiência interior, não é composto de instantes. Ele se compõe de invenções.

O "estado-de-Job" que acomete à personagem de PÁRAMO, existencialmente falando, encontra-se aquém desse estado superior. O sentido da sua vida tem um cometimento que é o de presentar sob forma dramática os conflitos surgidos nos confins da fé. Para JGR, "Fé é o que abre no habitual da gente uma invenção"(T,64).

Não há dúvida, que o mal-estar do crítico roseano irá em aumento à medida que se quisesse localizar essa "terra-de-ninguém de onde falam suas personagens. Em duplo movimento dialético pela ascese do amor, o cimo platônico é, ao mesmo tempo, a profundeza abissal do abjeto e do sublime. Esse abismo está feito de humor melancólico. Até este momento da interpretação, faço-me sistematicamente a pergunta: terei feito sentir a originalidade simultaneista deste "drama de linguagem"? A resposta é absurda; Rosa fala sempre "em altura longínqua profunda"...(13.4).

Nenhum escritor que trabalha com o lirismo defronta-se com o Amor, o Sonho ou a Morte, como se se tratasse de entidades abstratas e difusas. Semelhante ao que acontece com as "Coplas" de Jorge Manrique, pela morte do seu pai, ou com "Muerte Sin Fin" de José Gorostiza, o texto inteiro da obra roseana é atravessado por uma ideologia; e essa premissa implícita é o Cristianismo. Nesta religião, a maneira de se assumir a morte, o modo concreto de sua manifestação na poesia, é uma forma histórica determinada, mesmo aparentando antinomias. Rosa, ciente destes pormenores, tranqüiliza aos seus críticos: "Tudo: a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo"[132].

Vida e morte são irreconciliáveis. A alta, longínqua e profunda angústia metafísica torna patente isso: racionalmente não há esperança. A união dos opostos é sempre relativa;o único absoluto é a luta dos contrários. Deus e o Demo debatem-se num objeto dialético que o oxímoro pessoano define à perfeição: "Cantor dos concretos absolutos entrando pela morte adentro"...

A novidade destes místicos é a sua crítica sobrevivência à morte de Deus. Nesse Misticismo revisitado pela História levanta-se, na opinião de Sartre, uma questão fundamental: "Hoje como ontem, o silêncio do transcendente, juntamente com a permanência da necessidade religiosa do homem moderno, constitui o grande problema"[133]. Esses ingredientes da alquimia da Modernidade encontram-se fundidos no cadinho de toda a obra roseana. Impacientes pelo seu testemunho de silêncio e necessidade, escritores como Rosa e Bataille revelam-nos,"desordenadamente", pensamentos de leituras avulsas e idéias de diversas datas. Eles, simplesmente, não sabem, e talvez por isso "não dizem", se o texto deles trata de caminhos ou maneiras-de-ver. No caso de PÁRAMO, o verbo saber -sob todas as configurações possíveis, acentuadamente a negativa e a interrogativa que, com figuras como o polípto to, criam um clima retórico muito roseano- não só é tema reincidente, mas estrutural. A indisposição e a desordem das partes desse todo paradoxal, porém, neste importante "conto crítico", juntamente com esse verbo de Conhecimento, apontam para os dois pólos da grande problemática levantada por Sartre; ora o aspecto da transcendência inefável na forma de "nenhuma voz, nenhum som"(20.35) e na magnitude d' "o grande silêncio, um silêncio também morto"(2.22), ora no lado da exigência religiosa do "necessário consôlo"(14.47), aquela anankée incessante da figura órfica e que, contudo, é a "necessidade de um fim"(17.22), enfim, "as necessidades do retôrno a zero"(13.23).

Assim, estes textos podem ser vistos como oferendas votivas à História.O "drama" desta poesia escrita em prosa seria, portanto,e como escreveu Bataille, "o sacrifício em que as vítimas são as palavras"[134]. A obra se converte, então, num pequeno holocausto de palavras filosóficas.

V.4.2 O cenário interno fazendo realidade.

"Cômodo Ersatz?" A experiência expressionista. Poético e Poiético. O deslizamento da realidade. Drama secreto: mudança interior do ser. Drama fáustico. Método dramático. Visão satânica da história. Autêntica historicidade.

"Palavras filosóficas", vitimadas no holocausto poético,não significam sistema estruturado e bem definido de pensamento filosófico.

Quando certos críticos de JGR reprovam essa mistura de "noções de gnosticismo,anti-lógica, neo-platonismo, mística, nadaísmo", etc., por ser esta um "cômodo Ersatz"(Bolle,1973) para a análise literária, ela não está senão cavando o fosso que separa a poesia da filosofia, a sugestão do enredo, enfim a "narrarana" da narrativa convencional. O fato destes elementos, introjetados nos "contos críticos" de JGR, "se prestarem a tais considereções heterogêneas", caracteriza,

concretamente, mais um atributo de alta poesia do que uma falha filosófica a ser incriminada. A profilaxia crítica desse mal-ajambrado "não-purismo filosófico" (que postula que "o problema primário é a sua falta de clareza no uso de tais conceitos"[135]) só poderia ter produzido, acerca da paradoxal obra roseana, exercícios de estilo estruturalista extraviados à procura de uma pretensa gramática narrativa; essa sim cifradamente mística, quando não teórico-esotérica.

A História da filosofia, talvez não seja mais do que uma História da religião. Num estudo roseano, onde o mergulho poético nos mais belos trechos do pensamento humano é constante, será preciso deixar de considerar filosofia o que singelamente é poesia ou fantasmagoria.

Torna-se necessário, portanto, aqui, sondar um pouco o próprio histórico do escritor brasileiro face a certas tendências que influenciaram-no em vida. Por exemplo; uma enraizada Erfahrung expressionista, produto da sua experiência, in loco, na Alemanha dos seus anos consulares em Hamburgo (1938-1942). Até meados da década de Trinta, essa estética hegemônica visava "tornar o invisível visível pela realidade". Pode parecer absurda essa idéia e essa metafísica, mas para pintores como Max Beckmann, não haveria necessidade de abstrato, posto que, da ótica expressionista na qual "a realidade perfaz o segredo" da nossa existência, todo objeto é irreal. São a música, o cinema ou a escrita que o convertem em realidade.

Só uma atitude radical perante a linguagem e à sua realidade, como a desempenhada por Guimarães Rosa, propicia uma revaloreção total das necessidades concretas e dos objetos reais. Na sua tendência lírica, a linguagem é entendida em termos heideggerianos. Ou seja, não de um sistema geral da língue, mas da fala de um determinado escritor. Essa fala não é "poética"(Poesie), mas uma fala "poiética" ampla e pensada numa unidade interna entre a fala e a palevra (Dichtung). A mútua relação entre a linguagem a a sua autônoma realidade é inerente a ela. Isso deixa em aberto a questão de como todas as diversas espécies de arte, da arquitetura até a poesia, esgotam essa essência "poiética". Portanto, o conceito metalingüístico de uma arquitetura de leituras ou "arquilectura" de sugestão literária, é cabível, se aplicado à fala do "conto crítico" roseano. O próprio Autor elaborou uma resposta rotunda para aqueles analistas defensores duma "temática substituível". Rosa disse: "A linguagem é um elemento metafísico"[136]. Para o escritor brasileiro, a sua convicção poiética encontra-se por cima da incerteza conceitual filosófica; paisagem, argumento(s), personagens, tudo gira no seu fazer em torno de um ponto de partida essencial: a sua expressão em literalidade.

O elemento concreto da "metafísica" roseana é, pois, a sua elaboração como texto. O "conto crítico" equaciona, portanto, uma escritura (écriture) cuja essência intertextual é mal-conhecida; e o resto, segundo ele, garante "que devia ser brando e compensador, são vaguedades intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos"[137].

O crítico Roberto Schwarz analisa, na fala do GSV, o exuberante monólogo de 460 páginas; este commento perfaz a leitura indutiva de um enxuto e denso texto de 22 páginas. Porém, em ambos os estudos, sintomáticamente, persiste uma nota constante: a palavra poiética. Na opinião de Schwarz, a audácia roseana estabelece um paradigma inegável, uma vez que ela "não se escora no caráter informe dos estados anteriores à formulação"[138]. Essa qualidade poiética da palavra roseana, não ficando restrita a determinadas passagens episódicas do tex

to, impregna-o todo. Independentemente da sua temática, os "temas" roseanos não são meros "assuntos propostos", mas temas musicais estruturados na repetição. A rítmica desse caráter obedece, também, a um fluxo retórico,muito particular. Em ambos os casos, contudo, a axiologia do vocábulo intensifica-se a tal grau que atinge os níveis inquestionáveis da lírica. Rosa certifica tal determinação:"adramado, eu entrei no que imaginei... na ilusãozinha"(GSV,97).

O dramático dessa saturação lírica, com efeito, consiste em perceber os deslizamentos da realidade e, logo após, na redefinição de problemas que estes acarretam. Nessas condições, o reajuste da noção "mística" e/ou neo-platônica destes assuntos é pertinente e cabe ser enxergado do ângulo pessoal de Rosa: "A religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades lingüísticas. Desta forma, pode acontecer que uma pessoa forme palavras e, na realidade esteja criando religiões"[139].

Ao traduzir JGR em termos da "religião" de Plotino somos levados a uma pergunta: Como seria possível distinguir fatos ou acontecimentos, conforme ou contra a natureza? Essa questão levantada pelo próprio Plotino, leva-o à seguinte dedução: "Deus seria então como um poeta dramático que colocasse em cena uma personagem lançando injúrias ao Autor"(...)"o Seu ato é,pois, um ato de artista comparável ao movimento de um dançarino (orkheestees)"[140]. O dançarino seria,então a imagem abrangente desta vida "orquestrada" para proceder com arte. Em torno desse pensamento rotativo da antiguidade giram muitos conceitos da nossa Modernidade. Lembre-se aquele pólo que Paul Valéry contrapõe à finalidade definida (objet précis), tanto da marcha quanto da prosa. Para o poeta de Sète, "la dance, c'est toute autre chose!" Sem dúvida como a poesia, ela é "un système d'actes, mais qui ont leur fin en eux-mêmes"[141].

Essa bem orquestrada religiosidade, enquanto sistema de atos artísticos, decorrente da formação/formulação verbal, esteria propondo, historicamente, que os fatos referidos pela Escritura são uma verdade que iguala Deus à Poesia. Ao executá-los, à boca-de-cena do mundo, os demiurgos-poetas estariam representando,cegamente, apenas a noção obscura disso. Borges define-o como "um drama secreto, determinado ou premeditado por Deus"; Fernando Pessoa chamaria-o de "o que não sei que seja -definidamente pelo indefinido"[142]; Rosa, por sua vez,daria ao problema uma configuração interrogativa: "Não é o teatro uma verdadeira teofanie?"(AP,65).

A poesia, essa mallarmeana mise-en-scène spirituelle exacte, reconhece-se naquela propriedade que a converte, indefinidamente, no que recentemente foi: Ave-Fênix renascendo das suas próprias cinzas. Afinal, Valéry acredita que "le poème ne meurt pour avoir vécu". PÁRAMO traduz essas reencarnações do "estado poético", e elas "irradiam a mortal tristeza"; a soturna emissão dessas energias telúricas. Possui aquela propriedade acendrada,tão purificadora: "Os Andes são cinéreos" (3.24-5). A viva singularidade desta morte plural,produzida por uma poesia crítica contada em prosa,incita-nos a reconstituí-la de maneira idêntica. Onde? No âmago da História Interior... Ao longo da sua obra, Rosa restruturou esse miolo da experiência misteriosa (I2.29-30), fazendo-o renascer das mais diversas maneiras,como aquele intransferível e modelar "cenário interno... -inventado, fazendo realidade"(T,I58).

A tese da concreção ou da totalidade seria considerada como algo místico, só na hipótese de "totalidade" significar (como o idealismo pretende) todos os fatos.

Totalidade Concreta, ao invés, significa "a realidade" como um todo estruturado e dialético, no qual pode ser compreendido racionalmente qualquer classe ou conjunto de fatos. Absurdos e paradoxais inclusive. Portanto, depois de ter meditado sobre o que JGR postula como não-fato, essa compreensão dialética significa, aqui, assumir como premissa básica que as oposições não se excluem, mas se complementam. Uma sintética racionalidade, pois, começaria a ser procedente, no momento de, além do irracional, o pólo do contra-racional, também, ser aceito. O pleno desenvolvimento dialético levar-se-á a efeito, só se a inverossímil idéia de Deus ou Bem, ao se definir a si mesma, definisse o conjunto; ou seja, só se agisse vinculada ao insensato conceito demoníaco do Mal. A obra de arte é parte integrante da realidade social. Como elemento de um determinado conjunto, é a dupla-ação de "se definir" e "defini-lo" o fator chave que a converte em fato histórico. Assim, a obra de arte é, simultaneamente, produtor e produto; seria, pois, algo assim como um certo revelador-que-se-decifra, adquirindo o seu autêntico significado e, ao mesmo tempo, conferindo sentido a algo diferente. Ela é, portanto, expressão da produtividade social e espiritual do homem, na contingência e/ou na transcendência.

"O teatral do mundo"(GSV,276), do qual suspeita Riobaldo, lembra, mais uma vez, aquela modificação da impressão ótica do mundo dos objetos, concebida no expressionismo alemão "através de uma aritmética transcendente do eu interior"(Beckmann, 1938). A (im)perfeição desta espécie móvel de linguagem proposta pelo "conto crítico" roseano, uma poesia enquanto mudança interior do ser, teria em vista atingir em cheio o ponto de um "destino indefinitivo"(4.4I). Esse endereço em aberto é a sua própria indefinibilidade e, de alguma forma estranha, transmite a difícil travessia com a qual a sua pluralidade se transforma numa única e mesma coisa. Toda enquête filosófica reveste a forma dramática. Eis um argumento corroborado por Rosa: "Entendem os filósofos que nosso conflito essencial e drama, talvez único, seja mesmo o estar-no-mundo"(T,I0I).

Refletindo estas idéias, em face do espelho dos enigmas, talvez a História não seja senão um imenso texto litúrgico. Como já foi dito, a sua apologética seria a de não aceitar nada que possa ser contingente na obra de uma Inteligência Infinita. No universo cripto-gramatical roseano, esse caráter hieroglífico de uma escritura feita pela "inteligência angélica" estaria sendo inoculado, sempre, no símbolo máximo desse "ponto" estilhaçado de todos os instantes. Ali, um mundo conceitual conveniente ao "Deus Noético" dos teólogos começaria a ser erguido.

O drama fáustico, seria inútil negá-lo, é uma longa controvérsia atravessando o núcleo de textos roseanos essenciais; digressões filo-teológicas infindáveis focalizam um fenômeno ambíguo, tanto na superfície aparente do texto, quanto na essência medular do intertexto. Nestes casos de diversas formas de existência diabólica e/ou divina, mesmo tendo pretendido ser Deus, o "Angelus Satanas" só é valorizado em função catódica; ora da sua queda, ora da sua inexistência.

Na estratégia teórica do método dramático, essa derrota satânica deverá lutar, de corpo e alma, para que o diálogo agônico desse eterno opressão/libertação continue. Essa existência-entre-aspas é o que introduz, em textos como os roseanos, o tom de ambigüidade. Toda "mitologia" é extremosa; isto é, é preciso desacreditá-la tirando-lhe a "máscara" ou, ao menos, "personificá-la" acreditando nela. A opção é única: o todo concreto. Nesta dialética concreção, a obra assume significações tais, das que nem sempre é possível dizer com certeza que o autor as tenha pensado precisamente como elas são dadas. Essas sig-

nificações são dados onde tudo é opcional. Eis o "drama".

Isento da obrigatoriedade de seqüências físicas, o Mito desloca-se da realidade. O seu pleno entendimento é uma atitude de consciência histórica. A visão satânica da História, enquanto crescente e atordoador monturo de ruínas, é, por outra parte, a ulterior esperança desesperada de uma Poética da Negatividade. Falas como a de Riobaldo, por exemplo, estipulam um ponto de partida inventado no gosto de especular idéia: "o diabo existe e não existe"(GSV,II) e, no desenrolar detido do relato, a travessia verbal identifica esse mesmo sinal com aquele ponto final que a sua idéia confirmou: "que o diabo não existe"(GSV,460). Não tendo existência material, e sendo o remanescente perpetuo da Hipótese Imaginária, o demônio não tem qualquer outra opção existencial, a não ser a cultural.

Isto quer dizer que, a verdade da obra não radica na situação documentária de um momento determinado, nem mesmo no condicionamento social, ex professo, ou, ainda, na redução historicizante à situação dada. A autêntica historicidade testemunha, em essência, a sua capacidade de concreção e supervivência, enquanto a realidade histórico-social é entendida como gênese e repetição, ou seja, enquanto Totalidade Concreta.

A configuração, portanto, de uma realidade-sob-a-forma-de-palavras seria uma obra "metafísica", só nos termos roseanos de uma metalinguagem, inerentemente crítica, onde se revela a verdade da História. Esse aspecto da obra roseana, mais religante do que propriamente religioso, levanta, porém, a problemática de um culto oculto. Tais construções de cultura, erguidas ao longo de todos os textos do JGR, assinalam precisamente o local onde a humanidade é posta entre os dois espelhos críticos da sua realidade múltipla e enigmática. A obra é uma obra. Como tal, ela opera a sua vivência, exigindo dela uma interpretação objetiva dos muitos significados que ela cria.

A vida da obra alude a algo que se acha fora dela e, todavia, a supera. O problema dos códigos culturais, marca, de maneira notória, a cada autor. O fator reticente da atitude ambígua, em que se acoberta a obra roseana como a de outros autores, é a pitada crítica que permite escapar desses temperados códigos, por via da ironia, do "plágio", da simulação. Para penetrar nesses paradoxos, é inpreterível aproveitar aquela alusão superlativa da obra: o intertexto, motivo unificador deste estudo. Relembrando o lema expressionista, pode-se dizer, aqui, que na obra roseana, como de resto no mais representativo da Modernidade, o emprego localizado com que se tem inoculado o Mito teve o efeito concreto de "tornar visível o (quase) invisível" vínculo existente entre a psykhée do indivíduo e a tradição enquanto inconsciente coletivo.

V.4.3 O Drama Trágico de representar o silêncio.
A sensibilidade no intertexto. Fé agônica e trágica. A visão do sentimento trágico. O Trauerspiel barroco. A arte progressista à beira do silêncio total. Arte tenebrosa. Melancholia I: cifra enigmática. A Biblioteca e o ideal barroco de saber. O problema trágico: "a perpetuação da momentaneidade". Taedium vitae.

A "sensibilidade no intertexto", como proposta por Roland Barthes, facilita o acesso ao estudo roseano dessa falsa-narrativa feita de "uma massa de lembranças"(UP,II7). Nesse importante texto de "viagem" Rosa confere ao assunto uma configuração mais iniciática do que propriamente interrogativa: "Do que narra, do que não conta; que será que o escritor foi procurar?""Relembrar alegrias inventadas?""Aventar amigas palavras?"(UP,II9-2I). O recordar para Rosa estaria carregado dessa acepção hispânica de acordar, ou seja, de um despertar interior e com veemência. Nisso consiste a fé agônica e trágica inserida no pensamento unamuniano. Essa lembrança não é teórica nem abstrata; está viva.

Essa fé na memória do "perpétuo hacerse" implica numa crença, cujo produto criativo é Deus. Mas não um Deus lógico (o ens summum abstrato), esse Deus teórico e contemplativo que é "quietista" e, portanto, não sofre nem deseja. Ao invés desse Deus inumano, Unamuno concebe um Deus biótico, vivo. Ciente do sofrimento humano, Ele é algo "trágico" e concreto que se encontra além de pura idéia. Ele não é razão, mas vontade. Esse ser divino é questionável, tanto que cada um de nós responde por Ele. Torna-se revelador, por conseguinte, que a sua humanização é um fato histórico ou, se se quer, anedótico; esse fato, porém, não é filosófico, muito menos categórico. A reciprocidade ontológica equacionada nesse pensamento trágico da vida atinge aqui o seu absoluto: Deus não existe; isto é sobreexiste. E é Ele quem, sustentando a nossa existência, estaria "existindo-nos". Quando o protagonista de PÁRAMO sente o absoluto da solidão, confessa esse sentimento "trágico" através do qual "ultraexistia"(6.39-40). Álvaro de Campos, o heterônimo pessoano mais carregado dessa consciência de si, sufocado pelo incompreensível, declara-se esmagado pelo "perigo do ultra-ser", pelo medo e angústia "de ultratranscendente".

A imaginação é a carne dessa fé "trágica". Nela, o estatuto de ficção confunde-se com uma dupla reciprocidade ontológica roseana; ora, do ponto de vista dos arquétipos, o céu é "ficção concreta", ora, da perspectiva do Demiurgo platônico, o céu é "arquiteto" (AP, 42 e T,I22; respectivamente). Por isso, para o sentimento "trágico" de fome de Deus e "agônico" de carência Dele, com o desespero afogando o espírito no ermo da realidade, existe uma única saída vital: um Deus Coletivo, Social, resultado de todas as imagens humanas que há para imaginá-lo. Isto é: "A existência e o mundo estão eternamente justificados só enquanto fenômeno estético".

Com efeito, a partir destas últimas palavras nietzscheanas, sobre o Nascimento da Tragédia e de uma idéia que concebe a História do Mundo como "tragédia" (não enquanto à forma, mas ao conteúdo), é que Walter Benjamin encaixa alguns dos seus conceitos fundamentais acerca das Origens do Drama Barroco Alemão. Drama (Trauerspiel), para ele, engloba toda uma consideração da Tragédia Moderna e, dentre muitos aspectos que caracterizam-no, haveria de se frisar este: "o silêncio, muito mais do que o pathos trágico, converteu-se no lu-

gar predileto de uma experiência sublimada da expressão lingüística" (...)"o trágico elaborou a forma artística do drama próprio para poder representar o silêncio". Como se sabe, a forma conclusiva com a que se resolve o drama de PÁRAMO é a sua representação concreta sob a expressão do silêncio:" ..."(22.22).[143]

Outro pensador alemão, Theodor W. Adorno, na sua Teoria Estética, acredita que, na nossa contemporaneidade, as artes mais progressistas realizam um certo ideal do Trauer melancólico; isso acontecendo, sempre, "à beira do silêncio total"[144]. Ao mencionar o teatro do absurdo, percebe uma certa culpa que as obras de arte têm pelo seu caráter apriorístico ou, se se quer, pela sua idéia. O artista que logra "transcender essa culpa" paga com um alto preço: fazer com que "a sua linguagem volte ao silêncio"[145]. Essa volta implica numa total disecration of silence, segundo o próprio Beckett argumenta, ou seja, uma profanação do silêncio na imaginação de autores como Rosa.

Com efeito, da perspectiva do drama barroco benjaminiano, o elemento agônico da autêntica tragicidade é "a luta sem palavras"[146]. O protagonista de PÁRAMO "lutava"(13.37), tenazmente, contra todos os inimigos órficos que o seu profundo sonho suscita; até se defrontar no fim, com o dinamismo afásico da potência inefável: O TODO BRANCO.

A cor dominante do texto roseano é, porém, o preto. Sombras de "negrêgo" de eucaliptos, de mantas, xales e sombreros imbricam-se, até, a uma águia: "Digo, sua sombra"(6.26). Quando Adorno pensa teoricamente no ideal do preto, como se detectasse nessa cor toda uma essência artística contemporânea, escreve: "A arte radical é hoje o mesmo que arte tenebrosa, uma arte cuja cor fundamental é o preto".[147] Embora não lhe tire a exatidão, haveria, contudo, nesse "ideal do preto", um fator que lhe é intrínseco: "o empobrecimento de meios". Esta arte trágica, que parece configurar a obra roseana ao se opor frontalmente ao entretenimento hedonista, coloca-se em favor dos mortos, isto é, "da dor acumulada e sem palavras".

Trágico é o "descarrilhamento do discurso"[148], pensa Benjamin no seu drama-da-tristeza. A desarticulação de tipo dislálico nas palavras roseanas, ela não é só "trágica". O seu hermético fechamento é tão profundo que nele, bem à maneira homérica, a morte e o sonho se equivalem: "Estou morto, morto, morto. Durmo."(16.34). Na leitura benjeminiana da tragédia, a Morte é limite em si e para si, portanto, trata-se de uma realidade imanente, de um destino individual. Em PÁRAMO, parecem confirmar-se as cogitações de Benjamin, posto que o personagem encontra-se "morto entre os mortos, neste frio, neste não respirar, nesta cidade, em mim, ai, em mim; faz meses"(14.37-8).

Profundamente anímica, a experiência de passagem que acontece neste "conto crítico", é a mesma que se processa no fundo do abismo da melancolia, da bile negra. Para Walter Benjamin, essa idéia de abissal "profundidade (Tiefsinn) é, principalmente, do triste"[149]. O protagonista de PÁRAMO eleva essa idéia até o caráter de um arquétipo: a morte enquanto "gênio imóvel e triste"(7.3). O grau extremo do ser triste, segundo Benjamin, não só é um "sintoma de despersonalização". A coisa mais íntima inserida no bojo do conceito dessa constituição patológica "apresenta-se como a cifra de uma enigmática sabedoria".[150] Para o filósofo alemão, esta última é parte de um fecundo contexto de tradição.

O quadro alegórico Melancholia I de Albrecht Dürer é integrante dessa tradição. A fecundidade que Benjamin menciona não pode ser dispensada nos termos roseanos. Ela determina a paradoxal especificidade

do fazer de JGR, além de ser a reincidente temática desses "quadros de sonho"(Bildentr&ume). Uma incisão transcendental, no contexto literário, similar àquela com a qual Dürer antecipa, em muito, o barroco. Nela, a reflexão crítica e a procura da linguagem fusionam-se intimamente num inqualificável relato que é, antes de mais nada, essência de poiesis.

A passione do Drama Barroco tem um certo parentesco com o pathos eclesiástico-medieval: "a melancolia é sempre uma crescente opressão de ânimo"[151], opina Benjamin. No Paraíso (XXII,1),opresso di stupore, Dante luta com denodo para se desvencilhar da insensibilidade nociva, reinserindo na memória da Idade Média aquela "consolação filosófica" de outras contúrias. Em PÁRAMO, Rosa reequaciona os termos dessa luta interna para se ficar "desopresso"(I8.4) e, no momento em que a caloria do fogo contemplativo começa a manifestar-se, ele reconhece o seu protagonista estar "menos opresso, menos triste"(I3.4I).

A Fé enquanto refúgio para o oprimido, mesmo sendo uma das virtudes teológicas, não é capaz de impedir que a vida do sentimento trágico se faça insossa,sob o stupor oppressit de um mundo esvaziado... Eis a razão pela qual Walter Benjamin percebe essa movimentação crítica,segundo a qual "a poesia trágica se contrapõe à 'ética' enquanto deformação tendenciosa da tradição"[152]. Desta perspectiva, e sem o menor laivo pejorativo, o tour de force da tradição é sempre encarado como um portão entreaberto ao campo magnético do Infinito, que é tudo e nada concomitantemente. Essa genuína imagem do paradoxo permite enfrentar esse vazio total com certa naturalidade; ao mesmo tempo,ela é um incentivo para quem pretender o preenchimento, com reconhecida fantasia, do buraco negro do desconhecido.

O Renascimento explora o Universo e o Barroco as bibliotecas.A Biblioteca existe ab aeterno e é um mero labirinto de espaços, pontos, vírgulas e as vinte e duas letras do alfabeto colocando, ao lado do tempo, um dos mistérios básicos da humanidade: a infinita origem do Livro Universal. No Drama Barroco, portanto, "a reflexão resolve-se na forma de livro"[153], diz Benjamin. Tanto o "livro da natureza", quanto o "livro dos tempos" são objeto da reflexão barroca. Esse é, em essência, um dos temas medulares de PÁRAMO: O Livro e a impossibilidade de lê-lo. A analogia é um centro vazio e, tendo os antecedentes desta tradição do horror vacui, o poeta da Modernidade sabe que o mundo é ilegível e que não há tal Livro. Sua função é imaginá-lo.

"O ideal barroco de saber" marca a ferro toda a obra roseana. Da "fantasiação" (aquele "gosto de especular idéia" tão característico de Riobaldo),até os Leitwörte desse verbo de conhecimento que abre-e-fecha PÁRAMO, tudo no processo de composição roseano aponta no sentido do coroamento constitutivo da Biblioteca. Na sua "Premissa Gnoseológica" para sua tese sobre o Drama Barroco, Benjamin coloca o tema partindo de dois ângulos.Do ponto de vista da filosofia da arte, o drama é uma idéia. Esta, em contraposição à visão da história literária. A primeira pressupõe uma unidade; a segunda demonstra - aqui radicando o valor paradoxal preponderante desta arte - a existência de uma multiplicidade.Como ilustração dos mais diversos modos interpretativos, PÁRAMO não só acontece entre livros; este texto de Rosa, além disso, seria a plural concreção de uma "essência do ser de ficção". Com efeito, a imaginação é, para o sentimento trágico da vida unamuniano, a "faculdade mais essencial" posto que o ser fictício é o único ser concreto[154]. O protagonista não tem dúvidas relativas às fantasmagorias que lhe aparecem: "Ah, são seres concretos demais"(7.I9).

Escritores de veio trágico, como Rosa, para os quais Deus é, em princípio, "uma hipótese imaginária", onglobam nesse abrangedor conceito de "personalidade universalizada", não só uma idéia enquanto fome de infinito, mas, essencialmente, o problema prático (cheio de contradições) de uma idéia viva. Uma idéia complexíssima e concreta, a qual só tem validade no momento em que, com ela, o homem explica(-se) a existência e essência original do universo.

A imaginação complementa a necessidade sentimental do homem trágico. O possível, então, é relegado ao vindouro: único reino de liberdade onde movimenta-se a imaginação. A concretude desse "possível" é aquela contra-racional "carne de la fé". Contudo, entre a vida e a morte haveria um mínimo espaço respirável, e essa distância é a infinita vaidade de tudo. Eis o trágico problema que envolve este homem, impulsando-o da fome de infinito até a sede de eternidade. Em termos de PÁRAMO, seria aquela oscilação que leva o personagem de um temor "no infinito Nada"(12.39) a um sufoco "na fome espacial" daquela cidade imaginária (8.2). Mundus vult decipi: o universo quer ser enganado; seja com a ilusão antes do conhecimento, que é a poesia, seja com a decepção depois dela, que é a religião.

Num dos trechos mais poéticos da religião de Platão, no seu diálogo sobre a imortalidade da alma, o filósofo vem ponderar um problema fundamental (que séculos depois germinará sob a forma argumentativa da "aposta" pascaliana): "Belo é o risco!"(kalòs gar ho kínthynos). O Belo, entendido como revelação do eterno ou divino das coisas; a Beleza, raiz da eternidade, propicia, por sua vez, uma leitura renovada pelo sentimento trágico da vida. Para este, a Beleza é a "perpetuação da momentaneidade" vencendo o tempo[155].

O Livro roseano tem em mira essa melancólica tragédia crônica. Khronos, para a imaginação mitológica, é um conceito de "polaridade imanente". É precisamente acerca desse símbolo humano que corresponde à duplicidade -o tempo, Deus dos Extremos; ora dominador da Idade de Ouro, ora triste e destronado-, Benjamin desenvolve essa iluminação segundo a qual o homem barroco identificava o melancólico. PÁRAMO acontece "Sob a melancolia"(6.24). Tal imagem é tão abrangente que o próprio protagonista simula um arquétipo daquele momento perpétuo. Ele é "um menino triste"(7.6) que se confunde com o objeto do seu conhecimento: a Morte/Tempo enquanto "gênio imóvel e triste"(7.3), ou como a ampulheta do "vagaroso virar do tempo"(7.5). Imagens-objetos todos eles, que participam da composição alegórica de Dürer para A Melancolia.

Blaise Pascal é um paradigma do melancólico, segundo o estudo de Benjamin, posto que ama a propria pena de si mesmo ("le moi est haïssable", dizia). O Taedium vitae é parte do patrimônio renascentista herdado pelo Barroco e em torno do qual ordenam-se tanto pensamentos filosóficos, quanto convenções políticas. A época barroca é a única que coincide com um período de imperturbado domínio do Cristianismo. E teria sido nos Pensées pascalianos onde, na opinião de Benjamin, desenvolveu-se mais agudamente a "teoria da disposição melancólica". Isto é, "A Alma não acha nada nela que a satisfaça. Ela não encontra nada que deixe de afligi-la quando nisso cogita. Eis o que a constrange a se verter para fora e, aplicando-se às coisas exteriores, de procurar perder a lembrança do seu estado verdadeiro. A sua satisfação consiste neste esquecimento"[156]. Neste trecho do pensamento de Pascal, é que o estudioso do Drama Barroco alemão vislumbra o estado de ânimo que caracteriza aquela época, inoculando-se, até hoje, na arte contemporânea.

V.4.4 Certeza incerta e "Deus Absconditus".
Rejeição paradoxal e intramundana do mundo. O caráter paradoxal da existência. A equação paradoxal. A visão trágica enquanto sistema aberto . O humor melancholicus. O drama do destino: visão onírica. O resto é silêncio. A alegoria medieval. O Deus Absconditus roseano.

Quando o protagonista de PÁRAMO se pergunta: "Em que mundos me escondo, agora neste instante?"(9.46), torna-se imprescindível pensar naquela rejeição paradoxal e intramundana do mundo, formulada, antes de Pascal, pelo pensador jansenista Martin de Barcos. Essa idéia trágica é o alicerce a partir do qual Pascal assenta os fundamentos filosóficos de um Deus Absconditus (um Deus-que-se-esconde, pois Isaías,XLV,15 não fez-se Dele imagem alguma). Esse Deus se oculta de maneira dúplice; esse Deus paradoxal esconde ao homem sua vontade e, também, a sua existência. No contexto do homem decaído do pensamento trágico, tal existência se converte, pela própria incerteza, numa esperançosa "certeza do coração". Quer dizer, numa certeza incerta e, enraizadamente, contraditória. A insuficiência absoluta de qualquer realidade intramundana, além de uma idéia de impossibilidade de repouso no mundo, ela propiciou o conceito pascaliano fundamental de "aposta"(pari). Não se "aposta" em qualquer coisa da qual se tenha certeza. Portanto, o cristão Blaise Pascal estava certo, ou seja, "apostava" na existência de Deus.

Apostar em Deus é, dentre outras coisas, esperar em ser eleito.A condição humana é aquela categoria intermediária que constitui a união do temor e da esperança. No famoso fragmento 234 dos Pensées, Pascal reprova, em termos de dureza excepcional, a Santo Agostinho, pelo simples fato de não ter enxergado o caráter fundamentalmente paradoxal da incerteza na existência humana; além de ter ignorado a "regra dos partidos", segundo a qual é necessário trabalhar esforçadamente pelo incerto. O homem, em todos os planos e possibilidades, pensou Pascal, é um ser paradoxal, ou seja, uma união de contrários. Procurar Deus, para ele, é achá-lo; mas, te-lo encontrado, significa, ainda, continuar na Sua busca.

A busca-de-poesia,que se resolve em PÁRAMO nos termos concretos de uma realidade semiótica: " ..."(22,22), teria um único objetivo: certificar-se textualmente da existência de um Escritural Deus-que-se-esconde no silêncio inefável da verba arcana; isto é, trilhar literalmente a vontade de um Deus Absconditus, inoculada de forma subreptícia no bojo de cada um dos "módulos" intertextuais. Nesta "célula enigmática", mais do que resumir-se, condensa-se PÁRAMO. Toda a obra roseana talvez, tal a concentração de "rejeição intramundana do mundo" que este momento interno vem sugerir. Este exemplo, seria, pois, um fundamento potencial do que se poderia chamar de anti-discurso roseano, cujo princípio unificador tem de ser uma equação paradoxal. Para o escritor brasileiro, Deus precisa estar presente,sempre (de maneira intertextual), através de uma ausência implícita que, a todo momento, encontra-se no limiar de ser revelada.

O mérito metodológico trágico,que Lucien Goldmann estuda através do pensamento de Pascal e do teatro de Racine, estriba na "constatação da necessidade de estabelecer as relações entre as partes e o todo"; além de, concomitantemente, "a impossibilidade de fazê-lo de forma rigorosamente objetiva"[156]. A consciência do homem trágico es-

tá regida pela categoria do tudo e/ou nada. Riobaldo é o expoente máximo, na obra roseana, desse pensamento: "É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é..."(GSV,I2). Alguns dos méritos desse método permitem ao poeta-jagunço o acesso aos verdadeiros assuntos poéticos. O grande momento do "pacto" satânico é mais um momento de "aragem do sagrado", de aposta em Deus; de "absolutas estrelas", porque o homem é um ser paradoxal. E, como tal, sente-se incapaz de renunciar à procura de valores autênticos e absolutos; embora não possa achá-los no mundo nem realizá-los na vida. Ele não saberia engajar a sua esperança em algo que não fosse a trágica existência de um Deus pessoal e transcendente.

Antes de mais nada, a visão trágica é um sistema aberto, contraditório e, contudo, cordial. Ela se esmera em procurar ver a vida humana enquanto totalidade e, na busca dessa felicidade inexistente, define-a como "certeza incerta"; a libertade é escolha (ou movimentação, como quer Riobaldo), decorrendo disso as múltiplas "apostas". Quando o personagem de PÁRAMO expressa: "Toda liberdade é fictícia, nenhuma escolha é permitida"(4.5-6), na verdade, ele só pretende ser contraditório. Os módulos mencionados (na aparência intertextual) seguem as formas das meditações racionalistas de Descartes; porém, o seu aberto conteúdo é bem mais trágico do que dogmático. Deus é sensível às "certezas do coração" e não às "incertezas da razão".

Para o pensamento trágico, o coração é contra-racional e não irracional. Isto é, o coração é uma co-razão; uma razão paralela que implica em paródia, em ironia e, como componente essencial, em crítica. No afastamento de todo amor, o melancólico protagonista de PÁRAMO sofre daquela contração total que o leva a sentir "o coração, num ponto negro"(I7.33-4). Dante transmitiu esse estado de constritio cordis, ao longo da Commedia, através de um verbo reincidente: accorar, ou seja, "entristecer de cor". No seu estado natural, o coração é uma faculdade de síntese. É ela, e unicamente ela, que permite ao homem, mesmo hipoteticamente, superar a contradição e a amar, ao mesmo tempo no imaginário, o ser universal e si próprio. Como é sabido, PÁRAMO acontece numa fria cidade-das-alturas que é "uma hipótese imaginária" (3.20).

Ao se questionar sobre o lugar do Cristianismo no pensamento de Pascal, Lucien Goldmann abre uma instigadora brecha de criativa pesquisa, que seria aplicável à obra roseana como um todo. A "tradição forçada", que este estudo detecta no processo de composição roseano, pode e deve ser entendida, também, como em Blaise Pascal, sendo uma modificação radical do Cristianismo (entre aspas) vivido pelo seu país, méio e época. Dessa forma, tanto o escritor brasileiro quanto Pascal, ambos teriam achado "um sentido mais profundo e autêntico -mais próximo do Cristianismo original- do que no seu tempo"[157].

Se se fizer, aqui, uma reconsideração do conceito de aléthico que cabe na obra roseana, estas apreciações de Goldmann[158], podem ser melhor ponderadas. Em primeiro lugar, para Pascal, o Cristianismo é verdadeiro porque constituído de um conjunto de afirmações paradoxais e, em aparência, absurdas. A religião cristã seria, pois, a única existente a dar conta do caráter paradoxal e do mistério incompreensível da condição humana. Além disso, a verdadeira magnitude desta religião radicaria no seu valor trágico; ou seja, em não ser nem promessa nem esperança; mas uma "fé" que se outorga ao crente, desde agora, para ele realizar as suas verdadeiras aspirações:

a) a reunião dos contrários;
b) a imortalidade da alma e do corpo;
c) a sua reunião na reencarnação.

Absurda e contraditória, a religião cristã é única a possuir um significado em relação às necessidades e aspirações autênticas de um homem cônscio da sua trágica condição humana, ou seja, ciente concomitantemente das suas possibilidades e dos seus limites. Eis o conceito de "homem humano" cunhado por Rosa; o homem que vai além do homem, por ser verdadeiramente humano.

"O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia"(GSV,460): são as palavras derradeiras da Peregrinatio riobaldiana. O trágico é essa viagem-de-travessia. O trágico se manifesta nos contornos do demoníaco, como o paradoxo o faz nos confrontos da ambivalência. Na função do diabo, como indagada por Pascal e Kant, o Bem contrapõe-se ao Mal, do qual é inseparável e alí residindo a tragédia. Cem por cento paradoxal, como todas as manifestações de ordem trágica, uma obra como PÁRAMO não poderia deixar de acentuar o complexo mais abjeto: o pólo negativo do humor melancholicus, aquele demoníaco "espírito da tristeza".

No seu estudo sobre o Drama Barroco, Benjamin comenta: "O destino demoníaco é sempre aquele ato que, com sua irrisória casualidade, arrasta os inocentes no abismo da culpa comum"[159]. Em termos do protagonista de PÁRAMO, isso equivale a dizer que o lúgubre e inseparável homem/cadáver, não se desliga do personagem jamais, "em castigo talvez, de algum crime nosso, mancomum"(I3.34). Na doutrina sintomática da melancolia, Hércules Egipcíaco acredita nos "opostos constituídos por uma intenssísima atividade e a sua profunda queda". Do outro lado, contrário ao "nostalgir-me" daquele que cai, haveria, "ali, em antros absconsos"(4.18), o pólo sempre paradoxal da ausência e da presença de um Deus Absconditus. É através do recôndito "transtempo"(2I.23) desse Deus-que-se-esconde, que JGR insinuaria, no texto, a absolvição dessa culpa ancestral... afastamento definitivo do terrível cammino ascoso que Dante larga no final do Inferno (XXXIV,I33).

A forma elaborada do "drama do destino" é simples. Ela mesma contém sonhos, aparições fantasmagóricas, terrores da fé, a visão onírica, a inspiração, as tentações, sonhos significativos e signos milagrosos, premonições... Enfim, mundo saturnino. A expressão de todos ou qualquer um destes elementos não quer dizer representação, posto que admiração, reverência ou mesmo melancolia são sentimentos indicados, e não representados. Retomando o estatuto de ficção roseano,esse "soamento em falso, fantasia das tantas palavras"(NS,I36-7) é para o Autor o alto formato estratégico de um lugar preenchido enquanto "trincheira de imagens e lembranças". O mais representativo dos textos roseanos, portanto, é o seu caráter de indicador para o intérprete penetrar no seu sentimento trágico.

Para nossa época, a plenitude alegórica do Barroco implica, preponderantemente, na recuperação dos antigos símbolos da melancolia. PÁRAMO foi escrito "Sob a melancolia"(6.24); da mesma forma que Riobaldo inicia o dito pelo seu relato com uma insólita abertura sintomática: "Abrenúncio. Essas melancolias"(GSV,II). Ambos os textos indicam, todavia, uma história humana que ainda não se realizou como história, nem, ao menos, melancolicamente; isso não impede que essa história possa ser vislumbrada como um mero reflexo da distância entre o que é e o que poderia ser. Eis a fala muda da história inefável, a qual, no fim, só é passível de ser entendida enquanto mudança.

Essas são, em essência, as transformações de um Deus Absconditus que percorre os textos impregnando-os de alusão e, portanto, de alegoria. Em macro-alegorias, como PÁRAMO, a enorme adivinha ou parábola dessa "causa recôndita" proíbe a menção sequer do Seu nome. Nesse ma-

lancólico jogo haveria, ainda, além daquela muda mudança que, no testemunho de Dante, "si trasmutava per lo tristo calle"(Inf.,XXVIII,69), um horror oculto que viesse afirmar, sob o estatuto de ficção, a existência de um evasivo Deus achável e não encontrável. Nisso se resume a busca roseana da poesia: eu não O vejo, mas seguirei procurando-O. O "O"; o resto é silêncio. O que traduzido num borrador apagado da sua obra pelo próprio Rosa significa que "o espaço é o avesso de um silêncio, onde o mundo dá suas voltas"[160].

A imagem escolástica medieval é a melancolia; uma melancolia que trai o mundo pelo amor de saber. Com efeito, a forma favorita da alegoria medieval foi a visão onírica. Uma perspectiva que domina a concepção geral de PÁRAMO, enquanto sonhado palimpsesto de épocas, gêneros e falas. Nele, o morrer e o dormir irmanam-se homericamente, numa íntima experiência que é, também, a mais universal de todas perante a condição humana. A estrutura vital de Plotino é historicamente importante, como uma influência que modelou o Cristianismo da Idade Média e a sua teologia. Para o "otimismo melancólico" de Plotino, só a alegria e/tristeza acompanhadas de reflexão sobre o universo geram teorias metafísicas; o seu otimismo é produto, não do mundo cotidiano, mas do pensamento e imaginação; a melancolia neo-platônica depende de uma crença na realidade de um mundo supra-sensível. O próprio Plotino esclarece o seu otimismo, através da sua visão extática; ele diz:"Ocorreu-me muitas vezes, elevar-me do corpo para mim mesmo; tornar-me alheio a todas as outras coisas e, concentrado em mim, contemplei uma beleza maravilhosa de luz"[161].

Para se conhecer a Mente Divina é preciso estudar, segundo a recomendação platônica, a nossa própria alma quando esta mais se assemelha a Deus. Deixando-se de lado corpo, sentidos, desejos, etc., resta só a imagem do Intelecto Divino (Noûs puríssimo). Tal parece ser o novo des-alento advindo do páteo de experiências infernais, o qual outorga ao protagonista de PÁRAMO os auspícios de "uma noção de imobilidade"(8.30). Usando as palavras de Plotino, pode-se dizer que, "Divinamente possuído e inspirado (o personagem) não vê apenas o noûs, mas também, o Uno". Estando-se em contato com o divino, torna-se impossível raciocinar, e ,menos ainda, expressar a visão em palavras.

O Noûs, sendo imagem do Uno, é a visão-de-conjunto de um Ser,em partes. Assim, pode-se dizer que a visão noética teve lugar, no instante totalizador em que, "sùbitamente"(20.1), a alma recebeu a luz:
" ..."(22.22)
A Luz Suprema é a prova do advento sublime do amor intelectual... O Supremo, segundo o tratado neo-platônico Sobre a Beleza Intelectual,[162] deverá ser anunciado por certa beleza inefável. Isto é, não por intermédio da vista, mas do "assombro do espírito"; através do "olho interior" que transcende as falsas paradas do tempo para, finalmente, vir realçar "o grande silêncio": SILÊNCIO EM SUA IMAGINAÇÃO.

O Medievo elaborou a forma artística do drama pessoal com o intuito de poder representar esse silêncio. Dante, como ninguém, formulou essa imaginativa eloqüência latente:
(Inf.,IV,104) falando coisas cujo calar é belo.

Há coisas que falam por si próprias. O silêncio inefável da escrita roseana, por exemplo. Portanto, julgo necessário, reiterar ainda o dito até aqui, com as próprias palavras de meu mestre em teoria literária, o Professor Riobaldo. Mesmo sendo produto desse ser contraditório e paradoxal, elas são incapazes de se contrapor ao imaginado pelo seu Autor. Ainda mais; duas tendências da

teoria literária terão que vivenciar esta evidência comparada; seja o academismo da crítica agnóstica (empenhada em ignorar o valor "metafísico" roseano), seja a mesmice da análise pernóstica, aquela que transforma o seu objeto em questão (texto, obra, Autor, etc.) no objetivo alienado de um exercício de estilo retórico de si mesma. Pelo fato de serem inquestionavelmente anti-roseanas, estas modalidades de da crítica rosanista terão que meditar, com mais vagar e profundidade, nas cócoras matutas deste meu mestre querido, Doutor Baldo. Das páginas mais avulsas do Grande Sertão: Veredas, este outro recurso fracionário, de mentalidade e imaginação também trágicas, esboçará uma visão-de-conjunto e leitura em Totalidade Concreta, cuja única articulação possível talvez seja o indefinível Deus Absconditus:

(237) Pacto? (...) Arrenego. E se eu quiser fazer outro pacto, com Deus mesmo -posso?

(259) "As graças, a Deus!...

(356) Pois em instantâneo eu achei a doçura de Deus.

(9) O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas.

(119) E dar tudo a Deus, que de repente vem com novas coisas mais altas.

(376) alto ermo (...) Em sertão são. Isso,que são lugares.

(286) Deusdadamente.

(157) Aquilo o igual. Sempre sendo (...) e vai, vai -sendo serepente,

(448) e,então, eu ia denunciar nome, dar a cita:
... Satanão! Sujo!... e dele disse sómente -S...
- Sertão... Sertão...

(369) Aquilo podia ser aviso do que estivesse por vir, rumo de profecias.

(410) Porque -serra pede serra- e dessas,altas, é que o senhor vê bem: como é que o sertão vem e volta. Não adianta se dar as costas. Ele beira aqui, e vai beirar outros lugares,

(455) se chamava mais certo não era Veredas Mortas, mas Veredas Altas.

(82) O senhor surja: é de repentemente.

(151) E, de repente, pressenti que alguém tinha vindo por trás de mim, me vigiava. Diadorim, fosse?

(218) Sertão é isto: o senhor empurra pra trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor, dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo. Mas saímos, saímos. Subimos.

(121) Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo.

(382) Só que o sertão é grande ocultado demais.

(366) Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável,do verdadeiro viver:

(76) lugão não onde.Lugares assim são simples -dão nenhum aviso.

(425) O sertão vem? Vinha.

(455) Eu vim. Pelejei. Ao deusdar.

(125) Honras não conto alto, porque acho que acerto natural assim é de Deus, dom dado.

(373) Contemplei Diadorim (...) alto de ser.

(453) Diadorim -nu de tudo. E ela disse:
- "A Deus dada. Pobrezinha..."

(107) Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria.

(328) A hora de ser de satisfa, alegrias sobejavam.

(396) O senhor tenha na ordem seu quinhão de boa alegria que até o sertão ermo satisfaz.

(394) Ermo eu?

(35) Eu, isto é -Deus, por baixos permeios...

(235) Sertão é o sozinho (...) Sertão é dentro da gente.

(212) A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro...

(289) Sertão -se diz- o senhor querendo procurar,nunca não encontra.De repente,por si,quando a gente não espera,o sertão vem.

(316) Deus é muito contrariado. Deus deixou que eu fosse em pé,por meu querer, como fui.

(389) À viajadamente eu ia,desconversei meu espírito.Até as aleluias!

(380) Sertão foi feito para ser sempre assim: Alegrias!

(237) Mas eu hoje em dia acho que Deus é alegria e coragem.

(433) Agora minha alegria era mais minha por outro destino.

(241) O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza.

(362) Verdadeiramente, com alegria, foi que todos me aprovaram.

(50) Era por esconso.

(58) Esbarramos num varejado, esconso lugar.

(59) O sertão é do tamanho do mundo (...) Reconditório de se ocultar.

(62) O sertão não chama ninguém às claras: mais, porém, se esconde e acena.

(435) Sei o grande sertão? Sertão: quem sabe dele é urubu, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto...

(77) Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo.

(354) Da arte em que eu tinha ido estipular o Oculto, nas Veredas Mortas, no ermo da encruzilhada...

(295) Onde é que os moradores iam achar grotas e fundões para se esconderem -Deus me diga? (...) Então era só eu? Era.

V.5 SUB VESTE ALLEGORICA.

Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas o sobre-coisa, a outra-coisa.

(GSV,152)

Aquele homem me sabia. Entendia meu sentimento. A ser: que entendia meu sentimento, mas só até uma parte -não entendia o depois-do-fim, o confrontante.

(GSV,256)

V.5.1 Sub rosa.
Solidariedade mágica. A Rosa Celestiale. O real roseano. Realidade platônica do Uno. Rosácea de convergências. A realidade arquetípica da rosa.

O caráter prático-ativo desta interpretação de textos roseanos esforça-se em que falem as coisas mesmas, sem nada acrescer. Só que há um porém: João Guimarães escreveu sub rosa.

Tudo aquilo que nos faz agir pelo prazer do texto, fazendo-nos sair de nós mesmos e lançando-nos numa relação com o exterior, denota uma vitalidade crítica cuja praxis advém de uma inegável sedução arcana e, inconscientemente, neo-platônica... "Esta espécie de vínculo da alma às coisas que lhe são estranhas não é senão um aspecto particular desta solidariedade mágica, que liga uns aos outros e estes a todas as coisas do universo", afirma Plotino num trecho Sobre as Dificuldades Relativas à Alma, sintomaticamente sublinhado por JGR[163]. Como é sabido, este estudo se inicia de maneira fraterna sob os auspícios de um tempo de empatia. Já que a literatura felizmente não é ciência de objetos particulares, tornou-se imprescindível, na tentativa de equacionar uma totalidade concreta na obra roseana, pretender ser o mais objetivo possível. Porém, não é possível considerar o infinito sem cair nos extremos; seja a desejável intimidade, seja a indesejável subjetividade. Contudo, a pesar de todas as aporias relativas àquela solidariedade que anima estas obras, o próprio escritor brasileiro estabeleceu certos parâmetros incontornáveis para a leitura criativa da sua produção: "É preciso ser objetivo, pois o incompreensível pode, ao menos, ser contemplado objetivamente.(164) Além disso, a poesia é também uma irmã incompreensível da magia"[164].

Por outras palavras, a escrita/escritura de JGR esmera-se na reunião de células enigmáticas. Esto cuidado excepcional levanta dois problemas simultâneos, perfeitamente equacionados por Riobaldo: primeiro, que "a vida não é entendível"; segundo, que só um projeto que escapa ao razoável comum, um esquema sobre-falseado de "reunir relembrado e verdadeiramente entendido"(GSV, 108-9), pode referir, em termos de totalidade concreta, essa inenarrável solidariedade incompreensível da magia. Segundo o seu depoimento, Rosa mesmo esforçou-se em escrever sob enigmas celulares para "viver sub rosa, como diziam os romanos, a Rosa símbolo da secretividade absoluta"(AP, 192).

O estilo cripto-gramatical plasmado por JGR no "conto crítico" é produto derivado dessa obsessão simbólica. A Rosa teve um lugar pre-

ponderante no simbolismo pagão e cristão, acumulando, ao longo da tradição, uma muito forte carga semântica. Até hoje, em escritores cientes da importância da intertextualidade para nossa época escritural, o nome dessa Rosa fascina:

Stat rosa pristina nomine
Nomina nuda tenemus.

A Rosa primigênia aparecendo aqui como se fosse um "substância prima" ou modelo originário; mero nome despido de atributos. O ante rem de substrato platônico sendo aquela Rosa dos beatos que assoma (desde o páramo empíreo) para desabrochar nesta terra, revelando-se como uma teofania ou manifestação sensível do divino. Sendo o real por excelência -e aqui torna-se necessário, numa nota [165] específica, estabelecer as equivalências da sinonímia que os termos "real", "divino", "sertão" e "travessia" sugerem na obra roseana-, a Rosa é uma constante nas novelas alegóricas da Idade Média. Nas suas mais obscuras origens encontra-se o remoto Roman de la Rose. A transformação sub rosa destes textos, assinala o caminho místico de uma fé que desenvolve uma viagem iniciática, sub veste allegorica, através da labiríntica Biblioteca universal.

No Fiore, Dante Alighieri parafraseia-a numa Jornada de trovador que dá-se no centro de um jardim fechado, no qual se abre a mais bela das rosas. Muitos textos depois, já na Divina Commedia, a procura de um paradisíaco além, meta subliminal da peregrinação da fé, marca o encontro de um caminho de salvação, não só do poeta, mas da humanidade como um todo. Todavia, o relato de Dante precisa ser visto como uma "alegoria visualizada" e não como se se tratasse de uma interpretação de realidade concreta. O concreto, nela (isto é, o intertexto), aparece sob "um véu tão sutil" quanto um Deus Absconditus. Na divina viagem do poeta florentino, a presença dos "escolhidos" serve para frisar o mistério da Pré-Destinação. Uma ordem superior, segundo a qual todos os colocados naquele Teatro Concêntrico da Rosa Celestiale estão distribuídos em função de atributos supremos. Assim, num tantálico desejo de totalidade universal (la forma universal di questo nodo), onde o centro deve unir-se à circunferência, Dante valeu-se da força centrífuga do Mar de Luz empírea (la forma general di paradiso) para poder ver germinar a sua Rosa Celestial. O poeta vai per la rosa superando os diversos limiares da incompreensão, até saciar a sua "concreada e perpétua sede" de conhecimento naquele símbolo de comunhão da Grande Taça do Empíreo. A sua escadaria concêntrica, manifesta para o poeta, di soglia in soglia, as mais recônditas Soleiras do Oculto que gira pela Rosa acima. Esse arcano é fracionario e encontra-se, despetalado, di foglia in foglia. O Livro do Mundo perde as suas páginas ao longo do universo e cabe ao poeta a reunião dessas células enigmáticas. Eis a imagem movente do que é eterno; como o tempo platônico.

Intertexto de Rosa Celestial, o entretecido roseano sabe que Plotino aprendeu de Platão aquele conceito de realidade que, por sua vez, tinha sido abeberado dos eleatas: só pode realmente ser aquilo que é incriado, indestrutível, imutável, imóvel, inextenso, indivisível; unívoco na qualidade, singular na essência, isento de viabilidade, multiplicidade ou alteração qualquer. Por ficar além do universo, portanto, o Uno é transcendente; fica fora da existência e está muito acima do pensamento humano. O Uno da metafísica platônica é indefinível e, quanto a isto, haverá mais verdade no silêncio do que em quaisquer palavras que possam ser ditas. Ele transcende o Ser e não se deve atribuir-Lhe predicados, mas apenas dizer "é", concretamente.

Impossível classificá-Lo, pois não cabe na linguagem. Todo atributo que Lhe for imputado, limita-O e, concomitantemente, O nega. Em aberto, numa interpretação da totalidade via oxímoro, Ele seria a alquimia do verbo encarnado sob um sol negro e que os gnósticos designaram como luz obscura... E Ele seria também o "silêncio eloqüente", através do qual JGR expressa o inefável da fala, convidando o leitor à abertura, sempre iniciática, de toda a sua cerração alegórica. As divergências são o descaminho dialético essencial que transfigura o texto interior num multifacetado olho contemplativo, por momentos teórico e sempre crítico, sob a forma de uma Rosácea de Convergências.

Como todos os místicos, Platão tem, em suas crenças, um núcleo convergente de certezas incomunicáveis. Isto é, há unidade no mundo, mas é uma unidade composta de elementos opostos. Esse dualismo oscilante, alterna-se em unidades que se acendem e outras que se apagam, em unidades que se manifestam e outras que se ocultam. No pensamento platônico equaciona-se uma realidade arquetípica: Todas as coisas procedem do Uno e este de todas. Contudo, as diversas coisas possuem menos realidade do que uma só, que é "Deus". Quando Jorge Luis Borges pensa no "Golem", ele o faz nos termos dessa realidade que alcança o grau zero da escritura:

> El nombre es el arquetipo de la cosa,
> si contiene la rosa en las letras de rosa.

Esse universal concreto pode ser aplicado não apenas a uma árvore, mas a um único fruto ou flor. No ocidente, a rosa ocupou sempre posição de destaque entre as flores apocalípticas. Ela é visão e é totalidade; portanto, essa flor não é de se cheirar. Ela encontra-se, sempre, no desabrochar de uma fala que é inefável; que é procura e renovação dessa realidade vislumbrada por Joyce num "panaroma of all flowers of speech". Flor dessa fala em totalidade, o entretecido da linguagem roseana rescende a erva verbal. No "conto crítico", por exemplo, a sua mensagem escatológica, porém, paire na ucronia; ou seja, num outro tempo detido que platonicamente nos pertence, integrado numa outra espécie de vida e de amor.

A rosa arcana de intelletto ed amore germina constantemente sob o fecundo solo do intertexto de Rosa, convertendo-se num arquétipo tão universal que é anônimo. Através dele, o próprio Autor brasileiro se desconhece na sua própria identidade autoral: "Já fui mesmo rosa... Não pude ser mais tempo. Ninguém pode... Estou na desflor" (UP, 183). O des-enredo de textos como PÁRAMO, levanta para a crítica a ampla incidência de problemas de poemas na prosa de Rosa; aventa cristais de verso incrustados em profundas camadas de profusa prosa. O resultado desse ato do homem dos avessos é um tão inusitado quão exuberante paradoxo literário: o livro escrito arcanamente sub rosa é um luminoso volume ecumênico, cuja solidariedade mágica consiste em ligar todas as coisas do universo, conservando-se fechado, mesmo aberto.

V.5.2 A outra-coisa.

A metamorfose do silêncio: criaturas alegóricas? Narrativa comunitária ou poesia em si. Texto enquanto contexto. A obra de arte é alegoria. Arte imperfeita. Imanência alegórica. Desfiguração (démarquage). O jogo alegórico: carnaval e apoteose. Paródia: diálogo entre textos.

Em conhecido estudo paremiológico, no qual o provérbio agiria como padrão oculto dos textos roseanos, Luis Costa Lima entende que o exercício metalingüístico concentra-se, ao invés de fazê-lo em personagens, "nas palavras e seus conteúdos derivados" (a frase, o período, e por extensão, o discurso como um todo). Porém, ele se faz a seguinte pergunta: "Isto equivaleria a dizer que as criaturas roseanas são alegóricas?" A sua resposta é negativa. Segundo ele, "a população ficcional" não existe somente como "corporização necessária de idéias prévias".[166]

Contrariando o dito por Costa Lima, a ampla resposta fornecida pela INTELECTURA é afirmativa. Como ele mesmo sugere, para esses conceitos serem retificados, torna-se necessário o aprofundado desenvolvimento da pesquisa. Com efeito, só a interpretação das invenções realizadas (escolha e modificações oferecidas) exigiria o percurso da obra inteira. Quando concretizada, uma tal visão-de-conjunto procuraria, só então, equacionar o Livro roseano como totalidade. Sendo assim, escorado no minucioso lastro de informações tecidas na INTELECTURA, este estudo roseano decanta com destaque que um dos fatores marcantes na ficção fictícia de JGR seria o fato notável de ter proposto, para nossa época, uma literatura em prosa pensada, não só a partir de uma "narrativa comunitária" (Costa Lima, 1974), mas da poesia em si. Estes dois núcleos ou pólos antagônicos possuem um aspecto comum: na axiologia literária contemporânea, esses conceitos estão peremptos. A solução encontrada por JGR no conto crítico é, pois, a mais dialética possível.

Ao fazer parte da mesma categoria que o enigma, a alegoria, segundo a estética hegeliana[167], viria colocar-se em oposição deste. Hegel entende que a alegoria é "o simbolismo consciente na arte analógica", cuja primeira tarefa é a de personificar e conceber como sujeito, generalidades ou propriedades gerais e abstratas, tomadas do mundo humano e natural; por exemplo: a Religião, o Amor, a Morte, a Justiça, a Glória. Sendo ela a "abstração de uma representação geral" que não recebe senão a forma vazia da subjetividade, Hegel propõe a sua consideração enquanto "sujeito gramatical". Esse esvaziamento, contudo, não é um caráter absolutamente negativo, posto que ele faria desaparecer da significação todo e qualquer traço de individualidade. Do ponto de vista da invenção, a alegoria deve ser encarada mais como uma "criação do entendimento" do que uma intuição concreta.

A opinião de Hegel de que "dentre as artes particulares que se servem da representação alegórica, a poesia equivoca-se recorrendo a tais meios", acentuou, ao longo da crítica literária, um certo caráter pejorativo que até hoje marca a primeira. Mais do que a arte antiga, a alegoria pertence à muito paradoxal arte medieval. A Idade Média teve por conteúdo essencial a "individualidade particular" com os seus "fins subjetivos" a base do amor, da honra, do voto, da perda ou da aventura. Todos esses acontecimentos se passam, sempre, numa "atmosfera geral feita de condições e circunstâncias". Neste sentido, pelo dito até aqui, torna-se inegável aceitar na proposta do conto crítico

uma macro-elaboração estruturada de "condições e circunstâncias", na qual o texto é contexto. Contrariamente ao acontecido na antiguidade, esses acontecimentos não são personificados e individualizados sob a forma de Deuses; na proposta medieval, eles são mantidos como tais, na sua generalidade natural, porém, miscigenados, ao serem conservados ao lado de personalidades particulares, com suas figuras e vicissitudes particulares. Portanto, nesse sentido da alegoria, pode-se dizer que a obra roseana propõe os amálgamas de uma arte sincrética.

Se a representação de generalidades enquanto generalidades é fundamento da arte alegórica, é fácil de se entender a importância dela na estética cristã. O Cristianismo comprende, também, entidades espirituais gerais que não permitem a sua representação com precisão, sob a forma de pessoas reais vivas. As virtudes teológicas, Fé, Esperança, Caridade, são um exemplo dessas entidades abstratas e gerais. Dessa forma, é factível estabelecer uma relação de afinidades entre o pensamento trágico de JGR e sua busca de uma forma de representação coerente para ele: a alegoria. O caráter trágico dessa opção implicaria num paradoxo gritante; o "conto crítico", mesmo mergulhado nessa temática cristã, não se conforma com a re-presentação e se esforçará em propor uma presentificação metalingüística.

Hegel comenta a consideração romântica de Friedrich von Schlegel de que "toda obra de arte deve ser alegórica"(opinião partilhada até o século XX por Heidegger e Benjamin). O filósofo considera que isso não é verdade senão sob a condição disso significar que toda obra de arte deve representar "uma idéia geral" e implicar numa "significação verdadeira". Ao contrário, o conceito de alegoria de Hegel seria mais um modo de representação secundário (na forma e no conteúdo), que corresponderia a uma maneira imperfeita do conceito da arte. Apesar do seu "caráter abstrato", as significações alegóricas são precisas e reconhecíveis. Dessa forma, a "expressão das singularidades", não residindo diretamente na representação, deve se colocar ao lado do sujeito como predicado explicativo. Essas separações entre sujeito e predicado, entre generalidade e particularidade constituem algumas das razões pelas quais a alegoria é acusada de fria e vazia.

A significação da alegoria é tão importante que, estando subordinada a sua exteriorização sensível de maneira tão abstrata, ela é a própria abstração e a forma dessas determinações só tem o valor de simples atributo. Nessas condições, se a "representação concreta" não tem senão um interesse secundário, devendo ficar por fora do próprio conteúdo, então a alegoria é a forma que satisfaz melhor e com maior segurança essa exigencia representativa. Uma exigência contraditória, ad hoc para uma arte paradoxal, perfeitamente assimilável ao pensamento cristão. Da mesma forma que Dante na Commedia, a maior parte dos "contos críticos" roseanos estariam erguendo aquilo que Hegel denomina como a sua "íntima religião subjetiva". Aquela rede ou net of religion que se trança, segundo Blake, cheia de nós similares à malha do cérebro humano.

São as numerosas obscuridades existentes na conexão entre significado e signo, promovendo a símbolos qualidades sempre mais remotas, a grande característica que, na opinião de Walter Benjamin, promove a alegoria através de novas invenções. Herança da antiguidade, essa força dogmática dos significantes é tal "que uma única e mesma coisa pode simbolizar, ora uma virtude, ora um vício e, portanto, em definitiva, tudo"[168]. Isso não somente acontece com a arte hieroglífica do humanismo na alegoria renascentista, segundo percebe Benjamin na procura

das origens do seu drama barroco. Essa característica é evidente nos textos roseanos, determinando a grande mobilidade dos seus significantes e incentivando o "destino indefinitivo" do significado geral, Fator conveniente à forma das "revelações divinas". Resultado disso, é o pleno desenvolvimento no "conto crítico" de um conceito neo-platônico que antecipa a intuição de Benjamin. Nele, Plotino concebe a extensão paradisíaca do princípio de identidade: "Tudo no céu inteligível está em todas as partes. Qualquer coisa é todas as coisas" [169].

Ao escrever sobre a Mística Judaica nas suas principais correntes, o amigo e colaborador cabalista de Benjamin, Gershom G. Sholem, insiste nesse ponto que, segundo ele, introduz no alegórico um certo estado de imanência: "Na alegoria, numa rede infinda de significações e de correlações, tudo pode servir de signo para tudo; tudo permanecendo, porém, dentro do mundo da expressão e da linguagem. Nesse sentido, pode-se falar de uma imanência da alegoria". Neste caso,e independendo de qualquer ação externa a ele, o texto roseano estaria ponto fé numa exigência de profundas necessidades a qual parte do íntimo do seu ser intertextual. A pesar das suas acentuadas características alegóricas (e contrariando o "vazio" lukacsiano da arte contemporânea), o "conto crítico" roseano não perde nunca a sua retro-alimentação teológica,quando isso acontece e sob o controle do intertexto.

Paradoxalmente, esta circunstância leva a um impasse do alegórico. A alegoria é tão profundamente contraditória que não é capaz de se omitir de qualquer tratamento dialético, sempre e quando se quiser evocar a imagem do Drama Barroco. Se o epos é a forma clássica de uma história da natureza significante, a alegoria seria, por sua vez, a forma barroca.

Cada página roseana -seria melhor dizer cada linha portemanteau-, em essência, é um carro (triunfal de palavras em sentido) alegórico. A polissemia evidente à qual apela o fazer roseano é uma manifesta operação barroca. Contudo, no seu caso, será preciso ampliar a noção convencional de barroco e pensar mais na "desfiguração"(démarquage) de uma obra anterior que pode ser lida em filigrana. Quanto mais vastas forem as referências e o nosso conhecimento delas, a obra está se inserindo num gênero maior, e inclassificável. Questionando o conceito de paródia (Robert James), o escritor Severo Sarduy viria colocar nesse espaço aberto,decorrente de uma leitura em filigrana, o que ele denomina de "barroco latinoamericano". Uma desfiguradora corrente que revela, descobre e deixa decifrar o texto; embora dentro dos parâmetros,ainda, do conceito bakhtiniano de "paródia", de canto paralelo.

O complot do "conto crítico roseano" é o jogo alegórico das grandes idéias, sob a espécie do engenho e do conceito. Não há dúvida que, na adoção do recurso/discurso sincretista, haveria em Guimarães Rosa uma assentada e possante consciência de "brasilidade"; embora tudo isso implique num cosmopolitismo à outrance. É nesse sentido, portanto, que terão de se estudar, separadamente, dois conceitos carnavalescos (Bakhtin) que incidem sempre no fazer roseano: a alegoria e a apoteose. Ambos os termos, impregnados de uma exaltação visando saber tudo diverso. Apo-theosis, nessas circunstâncias,não só é sinônimo do "entusiasmo", ou seja, do endeusamento; mas,também, da outra-coisa alegórica. Afinal, essa herança provém do Manifesto Pau-Brasílico (1924) para o qual "o carnaval é o acontecimento religioso da raça". Substrato e alicerce deste gênero de gêneros, o carnaval escritural seria aquele espetáculo sincrético e símbolo, no qual predomina o reino da anormalidade, do "grotesco". Em PÁRAMO, as profundezas abissais

da filosofia e da poesia coabitam constantemente ao lado da superficialidade aparente do grotesco e fantasmagórico: "Em sua cama caberiam bem dez pessoas. Seus sapatões. Seus copos"(II.35).

O afã de alegorizar está tão enraizado no processo de composição de JGR que, amiúde, o expõe a críticas similares às tecidas a Dante. Isto é, à ponderação de invenções de duvidosa beleza, verdadeiros "extranhifícios de ilusionário"(10.29). Artifícios de resgate que levam a pensar nessa vertente do Kitsch conhecida como Camp. Contudo, qualquer censura disso não se constitui num anacronismo. A feiúra de determinados emblemas (p. ex.: "megeresca",II.10) é sem dúvida uma monstruosidade verbal à qual nos submete o poeta-tradutor.Esta, porém, não obedece a padrões anti-estéticos; mas, sim, a aspectos éticos e/ou matizes noéticos...

A "carnavalização" lingüística implica em paródia, na medida em que esta se impregna de confusão, alegoria, interação dos diversos estratos, das diversas texturas do texto; ou seja, de intertexto. A reminiscência, sempre latente nesta escritura, determina o tom arcaico do texto visível. Essa manifestação mnemotécnica da paródia, inseminada no bojo da narrativa, deve ser vista como "um diálogo entre textos" ou intertextualité (segundo o termo que a semióloga Julia Kristeva cunhara na base dos estudos bakhtinianos sobre Rabelais e Dostoievski)[170].

Enquanto gestos barrocos, as citações revestem formas da (bri)colagem, do empréstimo ou da trasposição inscrita neste âmbito. Elas possuem, todavia, um duplo caráter paradoxal: primeiro, ao parodiar o barroco deformando-o, as citações estariam esvaziando-o no seu próprio horror vacui; segundo, ao empregar inutilmente o código a que pertencem (com fins deturpadores), as citações não remetem mais do que a sua própria facticidade. Portanto, artifício e pré-destinação são algumas das verdadeiras personagens da obra roseana.

Nesse espaço de dialogismo, promovido pelo tempo detido das citações, o barroco roseano estaria promovendo um "espetáculo teatral", onde os reais protagonistas do texto -atuantes os chama Greimas- são "outros textos". Nessa rede de conexões polissêmicas haveria um infinito mecanismo de significação que termina por designar-se a si próprio. Nessa dinâmica de tensões,que são a síntese artística essencial, haveria sempre a plenitude de um outro: aquela "outra-coisa" que quer dizer a alegoria.

V.5.3 A sobre-coisa.
Escrita cifrada e participação decifradora. Seres-de-verbo. Productivité. O "résico" : centro aberto. L'ascosa verità. Método neo-platônico de interpretação alegórica. O simultâneo e o descontínuo. A obscura separação (khoorís). Imagem dividida. Quadro alegórico. Consciência paradoxal.

Uma escrita cifrada feita de criptogramas; alegorias, parábolas, células enigmáticas, profecias ou iniciações, símbolos e mitos, tudo no fazer roseano é um convite em aberto para o leitor-intérprete assumir o caráter crítico-criativo da sua participação decifradora.

A alegoria é alusão e, portanto, ludismo. O seu jogo implica na presença implícita de um outro que sugere "la voz de la otredad". A sua fala alterna-se para reverter a leitura e para subverter o leitor. Nesse caráter retroativo estaria inoculada aquela função participante de criação e de crítica que transforma o leitor, de maneira tão radical, "que faz que leia mais do que está escrito". Assim, o emblematismo da escrita roseana estaria propondo incentivos à leitura plural, que devem ser aceitos como "metáforas continuadas". Nas matutadas palavras de Riobaldo, esse crítico convite ecoa no verso camoniano: "O senhor escute, me escute mais do que estou dizendo" (gsv,86).

Rosa trabalha, concomitantemente, duas formas expressivas. Na explícita, há um relato; uma descoberta que se desenvolve sob a forma de parábolas ou alegorias para simular a sua verossimilhança. Ao mesmo tempo, na encoberta, de maneira implícita, há a revelação de toda uma cosmogonia, cuja busca do transcendental poético se traduz, nos textos mais importantes da obra roseana, sob a forma alegórica de uma viagem iniciática. Riobaldo, o poeta-jagunço, procura insistentemente o sentido alegórico da sobre-coisa. Esse outro fica além dos fatos e sua compreensão. Na busca infrutuosa desses seus significados e definição, todas as "viagens" roseanas acabam iniciando-se nos significantes. Nessa alegação de alegoria, estabelece-se uma ambivalência entre o caráter significante da "matéria vertente" poética e o aspecto in-significante do fluxo "sobre-falseado" narrativo (GSV,108), aspecto que este estudo denomina de "narrarana". Como a de Riobaldo, a cabeça alegorizante de JGR ouve avisos daquela outra crítica voz que não é a da consciência, mas a "do sobredentro de minhas idéias" (GSV,355).

A carne textual do verbo roseano assume a mística da sua transubstanciação, e também a metafísica da sua linguagem. A infinita Jornada descrita pela Peregrinatio.roseana, de texto em texto e ao longo da obra inteira, concui de forma ambígua; ora na oximoresca dissolução dos opostos (perto/longe, corpo/alma, homem/mulher), ora na fuga ascensional, segundo a qual entrar na Cidade dos Mortos implica num retorno à Cidade dos Vivos (cf. 20.2-7). Portanto, nestes textos roseanos, o íntimo sentido de iniciação é, paradoxalmente, o mesmo de uma finalidade: alpha é ômega; e o dualismo, aqui, por sua vez, mascara a individualidade alegórica.

Histórica e eterna, celeste e ctônica, a cidade roseana enquanto "hipótese imaginária"(3.20) viria mostrar como a alegoria não é um elemento alheio mas consubstancial. Para Rosa, não era fortuito que o "bonde vermelho"(10.34) representasse o 2º Cavalo do Apocalipse, nem que as "secretas calles"(passim) de PÁRAMO o fizessem das estreitas passagens existentes entre um círculo do Inferno e outro, segundo a visão dantesca. Dessa forma alusiva, as alegorias determinam as personagens enquanto seres de verbo e não de carne e osso; elas dirigem os seus destinos de forma literal e, textualmente, "viram" seus nomes reduzindo-os àquilo que evocam. O próprio Autor colocou a sua proposta literária nos termos precisos de uma "intencional tentativa de evocação"[7].

Ao trilhar o GSV, Cavalcanti Proença vê uma multiplicidade de planos que se interpenetram, tornando impossível qualquer consideração de gênero e espécie. Essa "complexidade abundante de elementos alegóricos", contudo, através de uma densíssima simbologia, aponta para o inegável caráter polissêmico das personagens. No plano semântico, é precisamente o recurso à polissemia o fator que desenvolve o poder gerativo do texto, ponto essencial para a procura da especificidade

do fazer roseano. Como no "dialogismo" de Mikhail Bakhtin, uma mesma palavra destes textos revela estar sendo conduzida por várias vozes, até atingir o cruzamento de várias culturas. O processo gerativo do Sistema Significante, como entendido pela semiologia francesa, não pode ser único nem unívoco; ele é plural e diferenciado ao infinito. A sua productivité converte-o numa Ars Combinatória sem limite.

Tal e como acontece no Segundo Fausto goethiano, PÁRAMO se desenvolve no mundo do sonho, superando assim as condições reais de tempo e espaço, nas quais (como dizia Goethe a Riemer, em 1831) "o específico dá lugar ao genérico". No texto roseano, os tipos eternos são designados, tanto por um apelativo genérico (um homem, o médico, Menino, o estrangeiro, um enterro, a velha, o frade, o moço, enfim, o cavaleiro equiparado) quanto por um nome simbólico (o "transfúgio" -refúgio da transfiguração-;"Doña Clara"-a fé-; "escalar montanhas" -o Purgatório-; "o lugar a que tenho de chamar, tristemente, de 'minha casa'" -o corpo-; "a cabeça triangular de serpente" -a Besta apocalíptica-, etc.). Além disso, estas figuras genéricas reunem-se ao lado de criaturas oníricas (o farricoco de capuz, o padre baixote, fantasmas, homúnculos, formas relíquias) juntamente com seres alegóricos ("maestra melancolia", "a noite acariciava","o homem/cadáver")... Todas elas são figuras emprestadas tanto à mitologia quanto à tradição cristã. Nessa fantasmagoria total, como a goethiana,o texto roseano se define: "Fantasmagourava"(II.39).

Na verdade, quando Riobaldo (GSV,152) reconhece não saber "contar direito" por ter aprendido de um compadre que não se interessava pela estória como um todo (o caso inteirado),mas pela "outra-coisa", ele não estaria senão traduzindo para o seu ouvinte potencial, a sua consideração sobre o caráter alegórico fundamental desse texto e, por extensão, devido à importância,da obra em totalidade.

Martin Heidegger, numa análise fenomenológica da obra artística, pensa num certo "estado de não-ocultação dos entes" ao qual lhe assinala caráter de verdadeiro, posto que, nas obras,este não só é uma proposição, mas também "uma coisa". Esse caráter do "résico" (aquilo que tem de coisa uma coisa; dinghaft) seria o fator que iguala tanto as partituras de Beethoven quanto as batatas do porão. Todavia, além do "cóisico", a obra de arte é também alguma-outra-coisa que se constitui no seu caráter artístico. O artístico é, portanto, uma "coisa" confeiçoada que, contudo, diz alguma outra coisa a mais do que a mera coisa. Ao revelar esse dado a mais que diz-o-outro converte-se,automaticamente, em alegoria (állo-agoreýoo). Para o filósofo alemão, a alegoria enquanto "um outro" e o símbolo entendido como "reunião", "são marco das representações onde se movimenta, há muito tempo, a caracterização da obra de arte contemporânea" [172].

Em PÁRAMO, como noutros "contos críticos", o Autor estabelece toda uma dialética coberto/descoberto (eucaliptos apocalípticos,homens todo ocultos, alguma operação encoberta, o jovem conservava-se descoberto...).Em termos heideggerianos, pode-se entender que esse ocultar-se não é negar-se; na procura da "unidade de lugar", o protagonista confessa: "tenho de ocultar-me"(7.34). Nessas circunstâncias, ele seria o ente que se mostra como algo diferente do que é. Havendo, nisso, o que Heidegger considera a "essência da verdade" artística, ou seja, "a luta primordial em que se conquista aquele centro aberto" [173], apocalíptico, re-velador. Na perspectiva escatológica roseana, esse combate não só é um amargo contorno,como também, ele só tem validade de abertura quando insinuado sob a configuração interrogativa: "há um centro de mim mesmo?"(5.36).

Para o filósofo, é nessa concentração aberta (onde se processa o "dizer da desocultação do ente") que o poiético se manifesta. E é nessa densidade escancarada que a obsessão riobaldiana acontece para "decifrar as coisas que são importantes", mesmo que esses assuntos, "os verdadeiros assuntos", sejam obscuros. Quando entendido, numa outra das suas facetas, o escopo metalingüístico que JGR visou inocular à sua "metafísica", torna-se mais simples compreender essa necessidade de superação da metafísica, a partir de um experimento crítico que considera o texto como fundamento; como alicerce do "ser obra da obra" entendida assim como a sua temporalidade no tempo ou como a própria historicidade da história, enfim, como a heideggeriana "des-ocultação do oculto". O obscuro-escondido dessa arte essencial é, genuinamente, o sentido "original" da obra roseana e essa alétheia é a sua verdade enquanto revelação.

Dante Alighieri redige sua Epistola ad Canem Grandem desenvolvendo dois raciocínios essenciais para a abordagem da Commedia; primeiro, a sentença literal e logo a sua alegoria; isto é, "l'ascosa verità". Na arte emblemática, o fundamental não é simples nem direto. Não sendo simples, o sentido da obra assinala um pluralismo de sentidos (polissemos). Havendo, portanto, o significado per litteram e, também, a coisa que a letra significa; o primeiro é literal, o outro, alegórico. Na busca dessa "verdade obscura", as mais notáveis interpretações emblemáticas aplicadas, com comentários, à Bíblia e à Eneida, estiveram ao alcance das pesquisas empreendidas por Dante para a confecção do seu Livro. No Convivio (II), Alighieri estabelece diferenças entre a alegoria teológica e a alegoria poética. Na teológica, tanto o sentido místico quanto o literal são "verdade"; enquanto que na poética, "a letra é ficção e a verdade reside só na alegoria"; essa verdade alegórica, para Dante, é "una veritade ascosa sotto bella menzogna".

Nos sentidos alegórico e verdadeiro, se a Commedia é a história da alma que combate contra o pecado e, com ajuda celestial, ganhando a paz, PARAMO, sempre nas suas devidas proporções, estaria expressando a agonia da alma que luta denodadamente por se desvencilhar do maior inimigo: o corpo; este, aprisionado sob as formas emblemáticas mutantes do "homem/cadáver", da "sua casa", da "prisão espelhante", da "cidade carcerária" de los Andes, e até sob a forma do próprio "Livro".

Na busca desse exemplar universal coligido pela história humana e cujas páginas encontram-se espalhadas pelo cosmo, Dante viveu um mundo de correspondências místicas, de números, de estrelas e pedras com arcano significado. A composição alegórica foi, portanto, para Alighieri, um processo natural redundando em significados morais e analógicos. Estes últimos, no texto, se convertem na revelação da verdade espiritual oculta nas palavras do escrito. Para o poeta, porém, cada símbolo não era arbitrário nem fortuito; era real ou, se se quer, predestinado. Dessa forma, o mestre florentino combinou o "simbolismo místico" com a "alegoria formal". No seu magno poema, as narrativas externa e interna parecem ter sido fusionadas indissoluvelmente. Esse mesmo afã miscigenador parece ser o fator da grande inovação que, através do "conto crítico", Guimarães Rosa introduz, de forma indistinta, ora na narrativa, ora na poesia contemporâneas. Não é por acaso, portanto, que o Autor chegou a chamar de "poemas", alguns dos "romances" de Corpo de Baile.

Sob o "véu alegórico", a Ars Combinatória proposta por Rosa herda de Dante, não só a doutrina que se esconde "sotto'l velame de li versi strani"; mas, também, uma estruturação similar à empregada pelo poeta

para edificar a Commedia: a Bíblia Latina, o Timeu platônico, alguns teólogos (São Tomé, Santo Agostinho, Albertus Magnus), muitíssimas línguas e o seu "livro particular", A Eneida. Por outra parte, é inegável que no modelo extra-bibliográfico da Commedia continuam a ocorrer quase todos os elementos que Rosa usou na concepção do seu "conto crítico", cada um deles destacado em pormenor pela INTELECTURA:

a) a enciclopédia;
b) a Jornada iniciática;
c) a visão reveladora;
d) a autobiografia e
e) a alegoria de uma alma.

No tratado neo-platônico Sobre o Amor[173], grosso modo, Plotino esboça um Método de Interpretação Alegórica, no qual a consideração das "formulinhas enigmáticas"(rheematískia ainigmatóodee) é básica. O discípulo acredita que, mesmo quando Platão cogita, o filósofo estaria fazendo "nascer seres que não foram engendrados e separa (khoorís) seres que não existem a não ser no conjunto". Nesta exegese alegórica, os mitos possuem o valor de "relatos edificantes", pois, da perspectiva neo-platônica, "depois de nos instruirem, como só os mitos podem instruir, se na verdade os entendemos, eles nos deixam em liberdade para reunir os seus dados espalhados (synkhooroûsi syneirein)."

O aspecto didático do mito implica num esforço conjunto de todas as partes (filósofo, autor, leitor, intérprete, etc.). Quando o protagonista/demiurgo de PÁRAMO confessa esse esforçado labor para "reunir as células enigmáticas"(I3.I5), em essência, ele está resumindo todo um método de interpretação alegórica. Nela encontram-se circunscritos dois conceitos fundamentais da obra roseana. Primeiramente, o simultâneo concebido por Plotino pelo con-juntar (syn-airéoo) dos "dados espalhados", um certo com-preender que concebe abrangendo todos os tempos possíveis ou, também, pelo con-seguir colhendo e abraçando formulações. Em segundo lugar, encontra-se a descontinuidade detectada neo-platonicamente pelo ato que re-une (syn-khooréoo) as "formulinhas enigmáticas", pelo ir juntos mesmo através de uma separação (khoorís), pelo con-ceder distância crítica para, chegar a um acordo. Em ambos os termos, Plotino frisa o aspecto da visão-de-conjunto ou do arcano vínculo, por médio do prefixo de ligação syn. Quer dizer, se forem verdadeiros os mitos, acredita Plotino, eles "devem-separar no tempo as circunstâncias do relato e distinguir, amiúde, uns dos outros, os seres que se confundem e não se destacam, a não ser pela graduação e pelo potencial". Com esses antecedentes, torna-se necessário entender a instrução alegórica da proposta roseana do "conto crítico", então, como um projeto que implica na compreensão de todos os tempos re-unidos pelas necessidades do conjunto re-lembrado.

Num dos seus corados prefácios (Aletria e Hermenêutica; T,3-4), Guimarães Rosa não só nega a "narrativa" das suas estórias. Mais ainda, compara-as a anedotas que servem "a outro emprego" podendo, até, ser "instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência". Na prática da arte, esse outro uso, mediado pela graça ou dom sobrenatural, estaria agindo como um sensibilizador ou catalizador "ao alegórico espiritual e ao não prosaico". Rosa mostra como a linguagem direta colide com o não-senso, o qual "reflete por um triz a coerência do mistério geral". Não sem antes mencionar o mito platônico da caverna, o escritor brasileiro nega a validade do sentido per litteram, e se dispõe a suplantá-lo com a alegoria de farta leitura. Rosa diz: "A vida também é para ser lida. Não literalmente,mas

em seu supra-senso". O que não deixa de ser uma outra versão crítica da sobre-coisa.

Como acontece na Commedia, ao ser atingida a última linha de PÁRAMO, o texto pode ser uma infinidade de coisas, talvez tudo;porém, em princípio, trata-se de uma visão onírica. O protagonista roseano, ao dizer "sonhava eu no meio à insônia", este não esteja senão reiterando, como Dante o fizera no início do inferno (Tant'era pien di sonno a quel punto), que o poeta não é mais do que o sujeito do sonho. Para Rosa, é oportuno esclarecer, "o sonho era o espírito, o desenho de uma coisa possível querendo vir a ser verdade"(NS,186).

Contudo, ao longo do texto roseano, o personagem luta contra a "preguiça do coração"(acedia). Uma certa melancolia que que entorpece os homens para os altos atos espirituais. Situação que se mantém até o instante em que o indivíduo é acordado para a "ação do ser veraz" (Purg.,XVIII,87-90). Na Commedia, como em PÁRAMO, essa sonolência é interrompida de maneira abrupta: "Subitamente, porém,desperto"(20.I) Esse despertar da "verdadeira lembrança" é o infinito sossego "retrazido pela memória"(20.4I); ou seja, pelas necessidades do conjunto re-lembrado. O Universo, e nele toda a História Literária, estão na dependência total dessa faculdade mnemotécnica. Rosa é lapidar: "Morre-se de não se lembrar"(AP,35), de ser vencido pelo descontínuo dos fatos, do tempo, da própria seqüência da vida.

A Commedia dantiana é, literalmente, o estado das almas depois da morte e, alegoricamente, o homem. O "viajante" dessa Jornada iniciática de purificação precisa (como também o fizeram o Grivo, Riobaldo e o protagonista de PÁRAMO) superar essa obscura separação solitária que o mantém afastado da eternidade. Dentro da doutrina platonica, isso é explicável posto que "a alma é imortal porque as idéias são eternas", assim como "o corpo obscurece a verdade; mas lá, na eternidade, tudo permanece claro e separado"[174]. Com efeito, na Gestalt de tipo simultaneista do "conto crítico", apesar da solidariedade interna do elemento alegórico, a "unidade autônoma" desse homem-humano que protagoniza PÁRAMO, por exemplo, não pode pre-existir e fica dependendo da estrutura "literal" do conjunto e das leis que o regem. Dentre elas, uma é fundamental: o conflito da alma e do corpo, aquele estremecimento da eternidade (vislumbrado por Blake) ao contemplar o Homem engendrando sobre sua própria imagem dividida.

Em PÁRAMO, como na Commedia, há em comum,também, um estado permanente de "degrêdo em cidade estrangeira"(2.I3). Literalmente, trata-se do estado de uma alma já separada do seu corpo; o personagem precisa "exilar para um total esquecimento"(I3.3I) o Homem/Cadáver necessita, assim, "levantar o seu destêrro"(I3.I7). Eis o aspecto sinistro (unheimlich) -propiamente dantesco- que tematiza a saída da casa (Heim) corporal. A errância sem endereço prefixado do expatriado (Heimatlos) tem um ensejo definido: continuar andando sem rumo nem termo, para não ter de voltar "àquela casa", àquela tristeza e frio (I6.49).

Na exegese alegórica, o conjunto é fundamental. E um verdadeiro "quadro de sonhos"(BildentrÄume), aproveitando aqui o título de A. Böcklin, reune todos os elementos necessários para ser o dado (donné) bergsoniano que JGR inoculou no seu "conto crítico". Para Bergson, donné é um conjunto de imagens que são objetos. Objetos em si mesmos; qualidades incapazes de aceitar medida matemática, propriedades em perpétuo devir, atributos de imprevisível evolução. Esse "quadro" é a tentativa inconsciente de uma visão-de-conjunto, onde o que procura (o poeta), é, em essência, o que se esconde (a poesia). Uma

dessas técnicas dialéticas viria postular, tanto uma reivindicação de universalidade, quanto uma tentativa, forçada talvez, de estabelecer uma cultura universal. Houve épocas em que religiões recuperaram textos e atividades espirituais de culturas resistentes a elas, através dessa técnica hermenêutica. Isto é, "revivescência da idéia viva sob as camadas de linguagem morta" [175]. Sem dúvida a mesma técnica privilegiada por Rosa, num dos seus prefácios. Nesta perspectiva de base teleológica, através do seu sistema de relações entre meios e fins, vislumbra-se a Modernidade como uma espécie de "movimento inconsciente", na procura de posições dialéticas de "auto-consciência". Em híbridos como o "conto crítico" roseano, onde a importância recai, ao mesmo tempo, nos meios e no conjunto arquitetado pelo texto, estabelece-se uma paradoxal consciência de nós mesmos (leitores-intérpretes-autores), enquanto produtores e produtos recíprocos de História.

V.5.4 O depois-do-fim.
Montagem de uma visão-de-conjunto (Ursprung). Visão Thanática. Acumulação de detalhes. A paixão crítica do colecionador. Anámnesis. O Cortejo fúnebre no drama. A significação oculta no ainda-não-ser. Conceito de Grübler.

Desde o formalismo russo, onde se iniciam em profundidade os conceitos de uma literatura enquanto produto, surgiram grupos como o Opoiaz (1916) que privilegiaram a equação pars pro toto. Para esse grupo literário, a metonimia, na qual o poeta opera com partes relacionadas a conjuntos, fornecia um considerável apoio para sua luta feroz contra a metáfora enquanto meio de representação.

Walter Benjamin escreveu, na década de '20, a sua rejeitada tese sobre a alegoria no Drama Barroco alemão. Nesse agora citadíssimo texto, montado sob a técnica do mosaico e do centão medieval, o autor segue à distância o esquema metonímico insinuado ao filósofo pelo quadro Melancholia I de Dürer. A multifacetada coloração de uma profusão de detalhes permite a Benjamin, por acumulação, a montagem duma visão-de-conjunto acerca dos problemas do barroco e da alegoria. No caso do estudo, a idéia benjaminiana de "origem" (Ursprung) é aplicável aos módulos/citações, uma vez que eles tem escassa coerência quando isolados; porém, no conjunto, eles constituem um inegável todo harmônico "que se origina do devir e do desaparecer".

O método benjaminiano do Trauerspiel é indireto. A seleção estratégica das citações teria por escopo o projeto de um livro no qual a subjetividade desaparecesse. A dialética desse método é determinada, portanto, pelo desvio (Umweg) através do qual contorna-se o(s) objetivo(s). Com efeito, o todo é acessível ao homem, de forma direta, mas como um todo nebuloso e caótico. Para explicá-lo ou esclarecê-lo, é preciso um rodeio através do qual o concreto torna-se compreensível pelo abstrato, o todo pelas partes, etc. Para a dialética da totalidade concreta, todo começo é abstrato e a sua dialética consiste, precisamente, na superação dessa abstração. A abstração, no caso, é esse outro que a alegoria revela e esconde como história do sofrimento humano.

Essa facies hippocratica da história procura o que ela tem de a-temporal e falho; imprime-se de maneira indelével num rosto anônimo -ou melhor , como opina Benjamin-, na "caveira de um morto". Isto é, se thánatos impera na visão alegórica, se o mundo é rebaixado e a melancolia tristemente sacode a cabeça perante a história, isso é porque, sem a menor crença ingênua no progresso, ainda deve reluzir a fagulha crítica de algo outro, diferente. Essa visão thanática da história percorre PÁRAMO, sob a imagem totalizante de uma personagem que "levava adiante, só em sofrimento"(I2.28), essa sua "história interna. Nela está todo o satanismo de Baudelaire, de Lautréamont e do Surrealismo: o seu Deus é o anjo dos oprimidos; Angelus Satanas, aquele que pretende ser Deus, mas a sua queda o valoriza deixando-o ao lado dos vencidos. É, pois, uma "visión de los vencidos" oposta à visão hegeliana da História. Nessa visão trágica da história teriam voz os dominados de todos os tempos, se eles pudessem exprimi-la. É a visão detalhista de um mundo estilhaçado que, no plano da arte, não se exprime senão através da evocação dessas "ruínas da história". O protagonista de PÁRAMO identifica tal visão numa das suas alegóricas figuras: "e libertaram a vítima -restos, apenas, do que fora uma criatura humana, retirados da treva, de um monturo de vermes e escrementos próprios-"(II.29).

Quando Rosa diz: DEUS ESTÁ NO DETALHE, ele simplesmente está apelando ao pólo complementar do seu esquema metonímico. Se uma mesma coisa pode significar tudo , é impossível descartar o trato dialético das antinomias do alegórico. Na mobilidade das personagens, na permutabilidade das situações,postula-se uma desmistificação do mundo divino. Para a alegoria que pretende evocar a imagem do Drama Barroco, "esta possibilidade implica num juízo aniquilador, embora mais justo, contra o mundo profano; um mundo no qual o detalhe pouco importa"[176]. A obra roseana transita, indistintamente, do sagrado ao profano. Desde Sagarana, foi a acumulação dos detalhes o fator que, com o tempo, veio especificar a arte rosena como aquela onde "o fim não tem a mínima importância, porque o que importa são os meios". Com efeito, como percebe com agudeza Antônio Cândido, haveria em Rosa uma quebra da história com o propósito de pôr em relevo as narrativas secundárias e terciárias, "cujo conjunto resulta mais importante do que a narrativa central"[177]. Essa importância das intermediações sobre a finalidade,e que resulta numa visão-de-conjunto,pode resumir-se numa palavra riobaldiana: "o depois-do-fim".

O caráter utópico do celestial, para Benjamin, vem colocar em destaque um julgamento e uma crítica à história e à sociedade. Essa zona de indeterminação entre irrealizável e realizado é o lugar onde o enigma se costitui ou, como diria Adorno, onde a obra se quebra. Haveria neste procedimento uma "paixão crítica" herdada, com todos os precisos mecanismos da desconstrução, pela Tradição de Ruptura da Modernidade. Essa paixão é uma sensibilidade seletiva, paixão do colecionador que, na opinião de Benjamin, "faz fronteira com o caos da memória". A palavra medular da obra roseana é essa: o colecionador. A tarefa crítica do escritor seria a de procurar nos indícios externos da plenitude caótica,o esvaziante sentido interno de uma totalidade; através disso, surpreender o gesto simples que revela toda uma complexa rede de associações e, assim, ouvir a palavra única na qual condensa-se toda a sua história. Eis o momento crítico da "manifestação espiritual" da linguagem. Em termos joyceanos, o labor se resume em recolher esses estados fugidios e sutis, até o escritor se converter num grande "colecionador de epifanias". No pormenor, o objeto mais singelo ou o incidente mais corriqueiro podem se transformar num microcosmo que condensa, pontual, o universo inteiro.

O sentido ideológico do fragmentário preocupou Benjamin. Afinal, a alegoria não é uma questão retórica, mas histórica. Trata-se, porém, de uma história residual, segundo a qual, todo o potencial da "história dos possíveis" ainda não foi absorvido pelo sistema; ali radicando o seu caráter transgressor. A Amnemosínia (relacionada pela Poética do Palimpsesto em São Marcos; S,234) lembra o conceito platônico da anámnesis. Nele, o que o filosofo procurou unir através da amorosa "recordação" são fragmentos de vida sem nexo aparente. Num diálogo[178], Platão ilustra, através de Sócrates, a possibilidade de, por meio de diagramas e interrogatório apropriado, trazer à superfície o conhecimento de objetos incapazes de serem percebidos pelos sentidos. Dessa maneira, o emprego polivalente do fracionário, através do que mostram os módulos roseanos, pode ser entendido, ideologicamente, como a premissa implícita de um patente estilhaçamento das diversas reencarnações da História Literária, numa só existência possível: a do texto alegórico, concebido enquanto "caos da história". Nessa Ars combinada pelo "conto crítico", há uma reunião do que Benjamin entende como "combinatória de átomos escriturais"[179].

Nas versões de uma hermenêutica marxista, Fredric Jameson estabelece um instigante paralelo entre o pensamento alegórico de Benjamin e o modelo dantiano da Commedia. Em ambos, haveria um conjunto comum de planos paralelos e descontínuos de meditação. A partir do paradigma compositivo mencionado por Dante (como prefácio ao 1º Canto do Paraíso) na sua carta a Can Grande della Scala, Jameson adapta o esquema trecentista às realidades do nosso século. Assim, o sentido "literal" se converte em "psicológico"; o "moral" é mantido, mas transferindo o caráter "analógico" da escatologia dantiana numa escatologia terrenal, na qual a salvação não está mais na Eternidade, porém na História. Finalmente, "o alegórico" é substituído enquanto esquema arquetípico (dominante em função da vida de Cristo) por um sentido mais abrangente de Religião da Arte. Com isso Jameson transforma a Encarnação, numa mera "encarnação do significado na linguagem"[180]. Diferentemente das Sagradas Escrituras, em suas imagens, o poeta não vê a revelação de um poder alhéio; ele simplesmente enxerga essa faculdade original da percepção humana conhecida como "imaginação". "Religion is the poetry of Mankind"; isto é, a única forma que a poesia possui para encarnar-se nos homens, convertendo-se em rito e história, é a religião. Contudo, restabelecer a palavra original é a missão do poeta religado num espírito anterior aos dogmas eclesiásticos e dos Estados. Esse caráter contemplativo face ao significado na linguagem converteu a poesia da Modernidade numa teoria da poesia. Tal é o caráter crítico da religião poética roseana, inserido metalinguísticamente nos seus "contos". Condenado a viver no subsolo da História, o poeta moderno, como Rosa, "encarnou-se na história, não à plena luz, mas como um mistério noturno e um rito clandestino"[181].

O clã-destino (3.I) do protagonista de PÁRAMO é o destino escritural desse clã poético e religante. O personagem é, portanto, um obscuro herói clandestino. Ao distinguir da Tragédia Grega (um drama superficial, no qual o herói é ofertado aos deuses como expiação) o seu Trauerspiel, Benjamin coloca este último sob a expressão mais adequada de: "um cortejo fúnebre". E não haveria melhor imagem para referir uma visão barroca da História, enquanto crônica fragmentária que tropeça os seus horrores num vazio acionado pela figura dominante da melancolia, que aquela proposta em PÁRAMO: "Era um enterro", "Eram como num capricho de Goya", "Entrei a fazer parte do cortejo", "Os donos do luto", "É imensa, a marcha", "trajeto funebreiro", "um sossêgo infinito retrazido pela memória", "A cidade hostil e soturna", "mansa e nostàlgicamente" (da página 18 até o fim).

O descontentamento seria, para Benjamin, o motivo unificador da ação barroca. Através dele, haveria uma revisão do tempo histórico concebido, destarte, como uma sucessão sem desenvolvimentos. Na realidade, esse "tempo t"(16.17) do "conto crítico" traduz os termos benjaminianos; ele é secretamente espacial e esboça o cortejo (i.é, a "procissão" de instantes, lembranças, fatos ou detalhes) como se fosse a sua encarnação espacial privilegiada. A sensibilidade de Walter Benjamin transformou o problema conteudístico da Tragédia Barroca numa questão de forma. Nas mãos da alegoria revalorada por ele, o objeto em questão torna-se uma outra-coisa, uma palavra-coisa que fala da outra-coisa. Desta perspectiva, a alegoria deve ser o modo predominante de expressão num mundo como o contemporâneo, no qual as coisas divorciam-se completamente dos seus significados e até da genuina existência do espírito humano. A atualidade do processo de composição roseano, talvez se traduza nisso; através do herói do seu cortejo fúnebre, Rosa deixa isso claro: "tudo ali perdera o sentido extreno e humano"(20.33).

Para a intuição alegórica, a imagem é fragmento cujo "conhecimento só fica acessível àquele que, confuso, medita"[182]. Tudo leva a considerar, que essa intuição benjaminiana não é desmedida para nela encaixar a proposta escritural de João Guimarães Rosa, enquanto poeta-alegorista ou dramaturgo barroco. Benjamin englobava todos esses atributos sob o conceito de Grübler: aquele pensativo leitor onívoro de presságios, um sonhador supersticioso das simbologias e um ruminador ultraminucioso dos detalhes. O protagonista de PÁRAMO define-o à perfeição: "Melhoro, se me imponho sacrifícios, sofrimentos voluntários, e medito"(14.39). O seu sentido ontológico sofre do grande suplício de "ainda não ser"(14.36) e coloca-o como chave-mestra face a qualquer domínio de conhecimento abscôndito: signos ignotos, emblemas problemáticos e, no pano-de-fundo, um cortejo que se desloca lento pelo palço do texto carregando o "ataúde" da significação oculta, criptogramática.

Sob o pesado fardo da melancolia, a alegoria roseana obedeceria a uma certa "patologia familiar"[183] do mundo moderno. Daí talvez decorre o interesse de simpatia e paixão que o pathos escritural de JGR levanta para nossa época. É o modo de privilegiar nossa própria vida no tempo; tempo perdido na decifração de significados de palavra em palavra, para o intérprete; paraíso perdido na tentativa de instaurar uma continuidade impossível entre instantes desconexos e heterogêneos, para o leitor.

V.5.5 O confrontante.

O "texte" roseano: velamento e revelação. Paradoxo lingüístico. O conjunto da vida cultural. Bloco histórico gramsciano. A linguagem: sujeito histórico concreto.

O caráter metafísico designa, por uma parte, a ocupação com temas metafísicos; e, por outra, a doutrina afirmativa do supramundo, segundo o modelo platônico. Na sua entrevista a Günther Lorenz, JGR transcende esses parâmetros e destaca a sua compreensão do elemento "metafísico", através do reitor de Salamanca (inventor da nívola, uma novela que se inscreve em "névoa"): "Unamuno foi um poeta da alma;

criou da linguagem sua própria metafísica pessoal"[184]. Se o bom escritor, para Rosa, é aquele que entrega a alma à travessia do ato de escrever, haverá de tomar-se em conta um labor atencioso tanto com o tempo dos materiais e sua resistência, quanto com a espacialidade verbal onde "o trabalho é importantíssimo". Isto lembra o conceito semiológico francês de trabalhar a língua; ou seja, de se explorar o modo em que ela opera. Esse "trabalho com a língua", do qual JGR fala, seria a condição sine qua non para especificar que os modelos não são os mesmos, entre o que fala em superfície o sentido e o que ele opera em espessura. Nesse trabalho de diferenciação, a estratificação e "confrontação" que se pratica na língua é conhecida sob o neologismo de significância.

O fato de Guimarães Rosa referir esse labor de uma operação do texto em profundidade, em termos de uma estratificação polissêmica de camadas reveladas só depois-do-fim e no sentido diferenciado dos significantes que ele considera o confrontante, é muito sintomático. Será preciso entender, aqui, as várias nuanças que a expressão riobaldiana sugere. O "confrontante" é aquilo que confina com o texto, ficando, portanto, além dele (um além carregado de fortes conotações de tipo metafísico face à linguagem). O "confrontante" permite estabelecer, também, os parâmetros operativos do fazer de JGR enquanto poeta-tradutor e enquanto "conto crítico". Confrontar é colocar frente a frente, estabelecendo cotejos, comparações, paralelismos que vêm à tona através de um aprofundado trabalho de tradução criativa; no confrontante há, também, o limite que circunscreve e demarca, que encerra formas e enclausura conteúdos; fronteiro, nesse estar proximo de um outro encontra-se a imanência alegórica e nesse aproximar-se sempre a um feitio definitivo há o caráter da iminência poética. Enfim, confrontar é consagrar o estado indefinitivo de uma criação literária, absorvendo-se a língua e concentrando-se na linguagem. O aspecto confrontante, portanto, é o elemento radical metalingüístico que JGR inoculou no seu "conto" como meditação crítica. Se comparado ao sistema segundo o qual são organizados nossa percepção, nossa gramática, nossa metafísica ou, até, nossa ciência, o "conto crítico" roseano aceito como "texte", ele estaria funcionando como campo de operação transgressora, profunda e ruinosa.

Toda linguagem contém os elementos de uma certa concepção do mundo e, sobretudo, da cultura. Porém, é pela linguagem de cada indivíduo que pode ser avaliada a complexidade, maior ou menor, desses conceitos. O jogo infinito (indefinitivo) de pré-sentido do texte, recortado em leituras plurais (lexias), coloca-se em contraposição à unidade de uma subjetividade substancial; aquela que se consideraria o suporte do discurso em sua totalidade. Com isso, o valor operatório dos "recursos" do texte vem se opor à ideologia estetizante que, em certa medida, enceta a literatura como objeto de uma História do Decorativo.

Impossível deixar de afirmar, com Heráclito, a dualidade de mundos inteiramente diversos. Com efeito, essa ambigüidade é essencial na obra roseana. Do GSV a PÁRAMO, JGR é incapaz de dissociar os dois mundos; ora um reino de qualidades determinadas, ora um reino de indeterminação indefinível. Rosa explica: "alegre, embora física e metafísicamente só, sentia o universo"(T,102). O texte roseano não se locomove só no campo magnético do velamento, mas, também, na esfera absoluta da Revelação: há o Demo explícito, mostrando-se, e também existe um Deus implícito, que-se-esconde. Com isso, Rosa estaria assumindo aquilo que dizia Heráclito: "O ético no homem é o demônio".

Da guerra dos opostos nasce todo vir-a-ser. As qualidades determinadas (prontas, por assim dizer) que aparecem-nos como durando, exprimem apenas a preponderância "momentânea" de um dos combatentes; mas, com isso, a contenda não chegou ao fim e a controvérsia se alastra para perdurar na eternidade. O protagonista de PÁRAMO coloca o problema com esta pergunta: "Aquilo durou horas?"(5.38).

A História mostra que o conhecimento (científico, filosófico e mesmo o literário) progride através de polêmicas. Na entrevista, Lorenz queixa-se pela brutalidade de um interlocutor que "tem espírito de contradição". De fato, Rosa tinha-o levado ao colapso dialético, afirmando: "Extraia do que eu disse o paradoxo linguístico, e ficará exatamente sua própria definição do meu universo poético"[185]. O escritor brasileiro tinha se situado, anteriormente, face ao que ele considerava como exigências da crítica: "Existe uma necessidade intelectual impreterível, para quem se pretenda bom crítico, que é a de incorporar exigências de certa validade, provindas do ponto de vista oposto ou até adversário. Só assim fazemos dialética"[186].

Esta situação lembra Antônio Gramsci, que chegou a elogiar com destaque o seu opositor ideológico Benedetto Croce. Este, na sua filosofia idealista, tinha chamado a atenção para a importância "dos fatos de cultura e de pensamento no desenvolvimento da História"[187]. O conceito gramsciano de bloco histórico, então, seria decorrente desse reconhecimento do dinamismo influente e ativo da superestrutura; tendo-se em vista, também, que o materialismo histórico não perca nem sacrifique as suas características dialéticas. Mesmo a concepção estreita do Materialismo Histórico (reduzindo os conflitos humanos exclusivamente a conflitos materiais) permitiria rever e valorizar aquele espírito de contradição dinâmica implicando no conceito roseano de intertextualidade enquanto "matéria vertente"(GSV,79); da mesma forma que o paradoxo linguístico, êste definindo, de maneira dialética, o aspecto "metafísico" que Rosa assignou-lhe à materialidade da linguagem.

Por sua natureza e problemática, inseridas no quadro das condições superestruturais, a Arte faz parte dos problemas da cultura. Portanto, Antônio Gramsci entende que não se deve falar em luta por uma nova arte e sim em luta por uma nova cultura. Nessa luta última, radicaria uma das acepções possíveis do conceito roseano que procura entender, no depois-do-fim, o confrontante. Com efeito, só envolvendo uma visão-de-conjunto da vida cultural, a arte pode aspirar a uma renovação mais ampla e, sobretudo, em verticalidade: "em altura longínqua profunda" (I3.4). Nessa realização, a cada momento, de uma totalidade constituída pela interação entre infra e superestrutura, desenvolve-se a idéia gramsciana de "bloco histórico".

Ainda em entrevista[188], Rosa equipara-se ao cientista e aos seus métodos de descoberta, procurando, com isso, um auxílio generoso para o homem. Um bem-estar que fica na dependência de constantes descobertas, seja na área científica, seja na área verbal. Tudo se resumindo a que o autor-pesquisador reintegre à palavra o seu sentido original. Com isso, ele estará reiterando o próprio processo de criação. E criar uma grande cultura não representa, apenas, fazer descobertas individuais "originais"; significa também, especialmente, difundir de um modo crítico a verdade descoberta. "Socializá-la", por assim dizer; convertê-la no que Gramsci entende como "fundamento de ação vital, num elemento de coordenação e de condição intelectual e moral"[189]. Esse modo crítico manifesta-se na obra, só depois-do-fim, e é, mais uma vez, o seu caráter confrontante.

Eis pois, a /originalidade" ad fontes que vem colocar, de forma paradoxal e sempre dialética, o "conto crítico" roseano: "as palavras que eu falei ficam sendo sem dono"(GSV,429), diria Riobaldo. Havendo, nisso tudo, em essência, a radical "despersonalização" do escritor perante um sujeito histórico concreto: A LINGUAGEM.

O fato de uma massa humana de escritores ser reunida e levada a pensar sobre o presente real, com coesão e dentro de uma certa unidade, é um fato "filosófico" mais importante e original, do que a revelação (pseudo-evangélica) de uma nova verdade pelo gênio filosófico-literário; Revelação essa alienada, que só se afirmaria como sendo patrimônio de grupúsculos intelectuais.

§

N O T A S / ARQUITECTURA

V.O A Fragmentação.

1) LÉVI-STRAUSS, Claude/ "Minhas Palavras"; extratos publicados na Folha de S. Paulo, 15.março,1986.

2) ADORNO, Theodor W./"Teoría Estética"; Editorial Taurus,Madrid, 1971; p.275.

3) ADORNO, op.cit.,p.124.

4) LÉVI-STRAUSS, Claude/ La Ciencia de lo Concreto in "El Pensamiento Salvaje"; F.C.E., Mexico DF, 1964; p.41.

5) LÉVI-STRAUSS, op.cit., p.35.

6) Boas, apud LÉVI-STRAUSS, op.cit.,p.41.

7) LÉVI-STRAUSS, op.cit., p.35.

8) BAUDELAIRE, Charles/ Palimpseste in "Oeuvres Complètes"; NRF, Paris, 1968; p.451.

9) PLATON/ Phèdre nota da p.204, com grifo de JGR, in "Dialogues"; Liv. Garnier Frères, Paris, 1922.

10) VALÉRY, Paul/ Literatura in "Tel Quel I"; Editorial Labor, Barcelona, 1977; p.156.

11) FRYE,Northrop/ Crítica Arquetípica in "Anatomia da Crítica"; Editora Cultrix, São Paulo, 1973;p.141.

12) FRYE, op.cit., p.138.

13) Idem, ibidem.

14) Idem, ibidem.

15) LORENZ, Günther/ "Diálogo com Guimarães Rosa", Gênova, janeiro de 1965; Coleção Fortuna Crítica (nº 6); Civilização Brasileira/INL, Rio, 1983; p.81.

16) SCHWARZ, Roberto/ "Grande Sertão: Estudos". Publicado in "A Sereia e o Desconfiado"; republicado in Fortuna Crítica nº 6 Civilização Brasileira/INL, Rio, 1983; p.378.

17) BIZZARRI, Edoardo/ "J. Guimarães Rosa: Correspondência com o seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri"; T.A.Queiroz Editor/ I.C.Ítalo-Brasileiro, São Paulo, 1981; p.55.

18) ANDRADE, Oswald de/ "Memórias Sentimentais de João Miramar" (À Guisa de Prefácio) Civilização Brasileira, Rio, 1971; p.10.

19) BOSI, Alfredo/ "Moderno e Modernista na Literatura Brasileira"; Temas de Ciências Humanas (revista nº 6) Liv. Ed. de C.H., São Paulo, 1979.

20) ANDRADE, Oswald de/ "Serafim Ponte Grande" (Folhinha Conjugal) Civilização Brasileira, Rio, 1971; p. 151.

21) JOYCE, James/ "Finnegans Wake"; The Viking Press, New York, 1972 (13th ed.); pp. 624 e 626, respectivamente. Joyce disse: As on the night of the Apophanypes.

22) EMERSON, Essays 2, VIII; 1844.

23) RODRIGUEZ MONEGAL, Emir/ "Borges: Hacia una Lectura Poética"; Ediciones Guadarrama, Madrid, 1976; p.37.

24) BORGES, Jorge Luis/ Tlön, Uqbar, Orbis Tertius in "Ficciones", EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1976; p.27. Grifos meus.

25) BORGES, Jorge Luis/ Prólogo de "Historia Universal de la Infamia"; Alianza Ed./EMECÉ, Madrid, 1975; p.8.

26) PAZ, Octavio/ El Ocaso de la Vanguardia in "Los Hijos del Limo"; Seix Barral Ed., Barcelona, 1974; pp. 197 e 209, respectivamente.

27) SHELLEY, "A Defense of Poetry"; 1821.

28) BIZZARRI, op.cit. pp. 63-4. Carta de Rio,4.XII.63.Grifos meus.

29) PAZ, op.cit.,p.107. (Analogía e Ironía)

30) PLATÃO, Timeu 41e-42b.

31) BORGES, Jorge Luis/ El Escritor Argentino y la Tradición in "Discusión"; EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1976; p.161.

32) LEZAMA LIMA, José/ A partir de la Poesía in "Las Eras Imaginarias"; Ed. Fundamentos, Madrid, 1971; p.35.

33) LORENZ, opcit.,p.96.

34) CÂNDIDO, Antônio/ "Sagarana", publicado n'O Jornal, Rio, 21 de Julho de 1946; republicado in Fortuna Crítica nº 6, op.cit., p.245.

35) ADORNO, "Teoría Estética", op.cit.,p.446.(Refugio de la Metaf.)

36) GOETHE, J.W. & ECKERMANN/ "Conversations de Goethe avec Eckermann"; Gallimard, Paris, 1949; p.107. Conversa em 12.maio.1825.

37) ADORNO, op.cit.,p.226.

38) Idem, op.cit.,p.227 (Fantasía y Reflexión).

39) Idem, op.cit.,p.229.

40) GOLDMANN, Lucien/ "Le Dieu Caché"(Étude sur la Vision Tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine); NRF, Paris, 1955; p.27 (le tout et les Parties).

41) POUND, Ezra/ "ABC da Literatura"; Ed. Cultrix, São Paulo,1970; p.40.

42) GOLDMANN, op,cit.,p.218. (Le Paradoxe et le fragment).

43) GOLDMANN, op.cit.,p.220.

V.I O Todo Branco.

44) PLOTINO, Enn., IV,7,8; p.205.

45) Idem, Enn.,IV,8,6; p.224 (Da Descida da Alma no Corpo).

46) ANÔNIMO/ "O Livro Tibetano dos Mortos" (Comentário Psicológico de Carl G.Jung) Ed. do Pensamento, São Paulo,1985; p.xxxix.

47) GOLDSCHMIDT, Victor/ "A Religião de Platão"; Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1963; pp.40-1.

48) PLATÃO, Sofista 253d 1-3.

49) Idem, República IV, 485b 1-2 e VI, 511b.

50) Idem, República VI, 533d 6.

51) Idem, Timeu 29e / 68 et seq.

52) RICOEUR, Paul/ Métaphore et Référence in "La Métaphore Vive", Ed. du Seuil, Paris, 1975; p.279.

53) BARTHES, Roland/ "le Plaisir du Texte"; Ed. du Seuil, Paris, 1973; pp.100-1.

54) LORENZ, op.cit., p.89.

55) BARTHES, Roland/ "Aula"; Ed. Cultrix, São Paulo, 1980;p.39.

56) HEIDEGGER, Martin/ "Arte y Poesía"; FCE, México DF,1958;pp. 65-72.

57) LEZAMA LIMA, José/ Introducción a los Vasos Órficos in "Las Eras Imaginarias", op.cit.,p.69.

58) BORGES, Jorge Luis/ La Esfera de Pascal in "Otras Inquisiciones"; EMECE Editores, Buenos Aires, 1970; p.17.

59) PASCAL, Blaise/ L'Homme et la Nature in "Les Pages Immortelles de Pascal"(choisies et expliquées par François Mauriac); Ed. Correa, Paris, 1947; p.95.

60) Idem, op.cit. p.111.

V.2 Acontecia o Não-Fato.

61) Neste texto,"Lá, nas Campinas", Rosa postula mais uma metáfora concreta da sua concepçao do ermo espiritual.

62) PLOTINO/ Enn., IV,2,1; p.7. Grifo meu.

63) PLATÃO/ Leis VII, 817b.

64) Idem, República X, 607a.

65) Idem, Timeu 29d 1.

66) ADORNO, op.cit.,p.306. (Ideología y Verdad).

67) Idem, op.cit.,p.180. ("Methexis" en lo Tenebroso).

68) Idem, op.cit.,p.179.

69) Idem, op.cit.,p.117. (Explosión)

70) LORENZ, op.cti., p.92.

71) ADORNO, op. cit.,p. 117.

72) Idem, op.cit.,p. 326. (Esteticismo, Naturalismo, Beckett).

73) Idem, op.cit.,p. 174. (Contenido de Verdad en las Obras).

74) Idem, ibidem.

75) Idem, p. 180.

76) MALLARMÉ, Stéphane/ "Un Coup de Dés" (página final).

77) ADORNO, op.cit.,p. 326.

78) Idem, op.cit.,p. 174.

79) Idem, ibidem.

80) PLATÃO/ Fedro 247c-250d; Fedão 72e-77a; Timeu 41e-42b.

81) ADORNO, op.cit.,p.177. (Verdad como apariencia de lo que tiene apariencia).

82) Idem, op.cit.,p. 174.

83) MALLARMÉ, op. cit., Prefácio.

84) LORENZ, op.cit.,p.91. Guimarães Rosa cita em alemão uma frase goethiana: "Poesie ist die Sprache des Unaussprechlichen".

V.3 O Não-Tempo.

85) LORENZ, op.cit.,p.83.

86) Idem, op.cit.,pp. 78 e 88, respectivamente.

87) Idem, op.cit.,pp. 83 e 74, respectivamente.

88) Idem, op.cit.,pp. 80-1.

89) Idem, op.cit.,pp. 77 e 83, respectivamente.

90) Idem, op.cit.,pp. 72-3. As maiúsculas são minhas.

91) Idem, op.cit.,p. 83.

92) PLATÃO/ Timeu 29d- 30c.

93) Idem, Tim. 37d.

94) LORENZ, op.cit.,p.81.

95) Idem, op.cit.,p.83.

96) Idem, op.cit.,p.80.

97) BARTHES/ Le Plaisir..., op.cit.,p.97.

98) LORENZ, op.cit.,p. 79.

99) Idem, op. cit.,pp. 76/69/68 e 78.

100) Idem, op.cit.,p.85.

101) Idem, op. cit.,p. 86. JGR cita em alemão "O Divã Oriental-Ocidental" de Goethe:"Inneres und Ausseres sind nicht mehr zu trennen."

102) "Welt der Literatur"/ Hamburgo 17. Setembro. 1964. (Von der Last der Zeitlichkeit befreit).

103) (Par.,V,34) "che l'atto suo per tempo non si sporge".

104) (Inf.,III,29) "sempre'n quell'aura senza tempo tinta".

105) PLOTINO/ Enn.,III,7,2.

106) Idem, Enn.,III,7,11.

107) PLATÃO, "Dialogues..."; Phèdre, op.cit.,p.250. Grifo e marginalia de JGR.

108) RODRIGUEZ MONEGAL, Emir/"Guimarães Rosa en su Frontera"; Revista Temas nº 1; Montevideo, abril/mayo de 1965; p.7.

109) BERGSON, Henri/ L'Idée de Temps in "Durée et Simultanéité" apud "Bergson, sa Vie, son Oeuvre" par André Cresson; P.U.F., Paris, 1950. Texto com anotações de JGR.

110) Idem, op.cit.,p.131.

111) Idem, op.cit.,p.132.

112) SARTRE, Jean Paul/ La Temporalité chez Faulkner in "Situations I"; Gallimard, Paris, 1947; pp. 73-5.

113) FREYRE, Gilberto/ "O Brasileiro entre outros Hispanos:"; Liv. José Olympio Ed., Rio, 1975; p. 64.
"Sabemos todos que há um conceito sociológico de 'área' que

que não exige da área que ela seja geográficamente contínua, mas que responda a fenômenos de tal modo semelhantes em suas inter-relações no espaço que, social e culturalmente, o espaço onde se verifiquem tais fenômenos, se destaquem outros, formando, mesmo descontínuos, a condição espacial de um complexo socio-cultural único".

II4) Total culture pattern.

II5) ADORNO, op.cit.,p. II8.

II6) Idem., op.cit.,p.399. (Dialéctica construcción/expresión).

II7) Idem., op.cit.,p.I70. (Trascendencia Quebrada).

II8) Idem, ibidem.

II9) CÂNDIDO, Antônio/ "A Literatura Brasileira em I972" (Artes em Revista) Liv. Kairós, São Paulo, I979; pp.20-6.

I20) LORENZ, op.cit., p.68.

I2I) PORTELLA, Eduardo/ "A Estória cont(r)a a História"; Jornal do Brasil, Rio, 30 dezembro de I967; republicado in Fortuna Crítica nº 6, op.cit.,p.I98.

I22) PAZ, op.cit.,p.9 (Prefacio).

I23) MEYER, François/ "La Ontología de Miguel de Unamuno"; Editorial Gredós, Madrid, I962; p.48.

I24) Idem, op.cit., p.5I.

I25) SARTRE, Jean Paul/ L'Étranger in "Situations II"; Gallimard, Paris, I948; p.I03.

I26) ADORNO, op.cit., p.326. (Esteticismo...Beckett).

I27) BERDIAEFF, Nicolás/ "De l'Esclavage et de la Liberté de l' Homme"; Ed. Aubier, Paris, I946; p. 29I.

I28) GOLDSCHMIDT, op.cit., p. I06.

V.4 Silêncio em sua Imaginação.

I29) SARTRE, Jean Paul/ Um Novo Místico in "Situações I"; Publicações Europa/América, Lisboa, I968; pp. I27-67.

I30) Idem, op. cit., p.I34.

I3I) ADORNO, Theodor W., "La Ideología como Lenguaje"; Editorial Taurus, Madrid, I97I; p. I05.

I32) LORENZ, op.cit., p.68.

I33) SARTRE, op.cit., p. I36.

I34) Apud Sartre, op.cit., p. I39.

I35) BOLLE, Willi/ "Fórmula e Fábula" (Teste de uma Gramática Narrativa aplicada aos contos de JGR); Ed. Perspectiva, São Paulo, I973; p.I7.

I36) LORENZ, op.cit.,p.80.

I37) BIZZARRI, op.cit.,p.20; Carta de Rio, II. outubro. I963. Grifos meus.

I38) SCHWARZ, op.cit., p.380.

I39) LORENZ, op.cit.,p. 92.

I40) PLOTINO/ Enn.,III,2,I6; p.44. Grifos meus.

I4I) VALÉRY, Paul/ Poésie et Pensée Abstraite in "Varietés"; Gallimard, Paris, I968; pp. I330-I.

I42) BORGES, Jorge Luis/ El Espejo de los Enigmas in "Otras Inquisiciones"; op.cit.,p.I7I.

I43) BENJAMIN, Walter/ "Il Dramma Barocco Tedesco" Einaudi ed., Torino, I97I; pp.I0I-2.

I44) ADORNO, "Teoria Estética", op. cit.,p. 60 (El Ideal de lo Negro).

I45) Idem, op.cit., p.I79. (Mímesis de lo Mortal y Reconciliación).

I46) BENJAMIN, op. cit.,p. I08.

I47) ADORNO, op.cit., p. 60.

I48) BENJAMIN, op.cit.,p. II3.

I49) Idem, op.cit.,p. I39.

I50) Idem, op.cit.,p. I40.

I5I) Idem, op.cit.,p. I37.

I52) Idem, op.cit.,p. 99.

I53) Idem, op.cit.,p. I40.

I54) UNAMUNO, Miguel de/ "Del Sentimiento Trágico de la Vida"; ESPASA-CALPE, Madrid, I967; p. I29.

I55) Idem, op.cit.,p. I53.

I56) Apud Benjamin, op.cit.,p. I42.

I56') GOLDMANN, "Le Dieu Caché", op.cit.,p.273 (L'Épistémologie).

I57) Idem, op.cit.,p. 320. (Le Pari).

I58) Idem, op.cit.,p. 340. (La Réligion Chretienne).

I59) BENJAMIN, op.cit.,p.I29.

I60) Original d'O Homem do Pinguelo p.I (IEB/USP, Pasta I4/ OR-6).

I6I) PLOTINO/ Enn.,IV,8,I (Da Descida da Alma no Corpo).

I62) Idem, Enn., V.5,3.

V.5 Sub Veste Allegorica.

I63) PLOTINO/ Enn.,IV,3; p.55.

I64) LORENZ, op.cit.,p. 89.

I65) Aproveito, aqui, as possibilidades que o método fragmentário roseano permite. Veja-se neste caso, os alcances que o conceito de "o real" (cf. 22.29) tem na obra roseana, através da visão privilegiada de Riobaldo. O número à esquerda indica a página da edição definitiva:

(235) Era certo. Deus em armas nos aguardava.

(260) E nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo. Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa.(...)Coisas imensas do mundo. O grande sertão é a forte arma. Deus é o gatilho.

(235) Deus é que deixa se afinar o instrumento até que cheque a hora de se dançar. Travessia.

(181) Aí, mais um resto de dúvida: a inteira dúvida, que me embaraçava real em minha satisfação.

(120) Deus governa grandeza.

(79) Lhe falo do sertão. Do que nem sei. Um grande sertão! (...) O sertão e confusão em grande. Demasiado sossego.

(380) Deus é urgente sem pressa. O sertão é dele.

(260) Sei que o sertão pega em armas, mas Deus é grande. (...) Longe, longe, até o fim, como o sertão é grande.

(52) O real não está na saída nem na chegada, onde fica a disposição da gente é no meio da travessia.

(454) A vida da gente nunca tem termo real.

(75) O resto maior é com Deus (...) maior do que no real é.

(384) Rasgamos sertão. Só o real.

(379) Travessia -do sertão- a toda travessia.

166) COSTA LIMA, Luis/ Mito e Provérbio em J. Guimarães Rosa in "A Metamorfose do Silêncio", Ed. Eldorado, Rio, 1974; p.57.

167) HEGEL, G.W.F., "Esthétique"(Tome II) Ed. Montagne/Aubier, Paris, 1944; pp.112-4.

168) BENJAMIN, op.cit.,p.180.

169) PLOTINO/ Enn.,V,8,4.

170) KRISTEVA, Júlia/ "Bakhtine: le mot, le dialogue et le roman" Revue CRITIQUE nº 239, Paris, abril de 1967.

171) GIZZARRI, op.cit.,p.55.

172) HEIDEGGER, op.cit.,p.34.

173) Idem, op.cit.,p.70.

173') PLOTINO/ Enn.,III,5,9; p.86.

174) Idem, Enn.,IV,9,5.

175) JAMESON, Fredric/ "Marxismo & Forma"(Ernst Bloch e o Futuro) Ed. Hucitec, São Paulo, 1985; p.95.

176) BENJAMIN, op.cit.,p.180.

177) CÂNDIDO, "Sagarana", op.cit.,p.246.

178) PLATÃO/ Menão 80e-86c.

179) BENJAMIN, op.cit.,p.181.

180) JAMESON, op.cit.,p.54. (Walter Benjamin: ou Nostalgia).

181) PAZ, Octavio/ O Verbo Desencarnado in "Signos em Rotação" Ed. Perspectiva, Sao Paulo, 1972; p.84.

182) BENJAMIN, op.cit.,p.182.

183) JAMESON, op.cit.,p. 62. (Walter Benjamin...)

184) LORENZ, op.cit.,p.68.

185) Idem, op.cit.,p.90.

186) LORENZ., op.cit.,p.76.

187) GRAMSCI, Antonio/ "Il Materialismo Storico e la Filosofia de Benedetto Croce"; Ed. Einaudi, Torino, 1953; p.201.

188) LORENZ., op.cit.,p. 83.

§

.VI

intertextura

Nos mesmos rios entramos e
não entramos, somos e não somos.
(Alegorias, 24) /Heráclito

VI.I SISTEMA ABERTO

em sistema de não-se-sabe.

(Essas teses, T,46) /JGR

VI.I.I O Sistema Aberto pela Obra.
Universo fragmentário. Articulação poética. Relação interna entre fenômeno (textual) e essência (intertextual). O imanente caráter de coisa. Momento fantasmagórico das obras.

Talvez a única maneira de sermos fiéis ao espírito hegeliano de sistematização num universo fragmentário, seja a de procurarmos ser absolutamente não sistemáticos.

Trazer à tona o caráter absurdo do homem humano reelaborado pela obra roseana, não é precisamente difundi-lo. Nesta simples constatação esboça-se, já, essa mínima superação que é a dialética. Dialética enquanto percurso de crítica que realiza um singular movimento de "especificação do concreto" em seus vários aspectos. Se a Arte é aquela práxis humana capaz de fazer a passagem do individual para o histórico-social, diante de cada obra particular é preciso escolher o instrumental e as categorias que permitem refazer, às avessas, o trabalho constituinte da obra, desvendando-o. Tal foi o propósito desse percurso crítico-interpretativo que levou o nome de INTELECTURA.

O exame pormenorizado de certas esferas ou elementos de aquela específica realidade literária chamada Guimarães Rosa, só alcança expectativas de resultados positivos (o que não quer dizer científicos), sempre e quando ele for formulado a partir de um ponto de vista que o englobe enquanto "totalidade concreta"[I]. A passagem da pesquisa detalhada da INTELECTURA à consideração geral de uma leitura abrangente desses dados informativos (ARQUILECTURA) teve este escopo. O "conto crítico" roseano equaciona uma realidade enquanto "totalidade concreta", ou seja, um todo estruturado em vias de desenvolvimento e auto-criação. PÁRAMO exemplifica o proceder destes textos-ônibus, representativos da técnica roseana. A sua configuração (mais do que a sua figura) lembra o museu de tudo. Nesse mostruário caleidoscópico e infinito de peças filosóficas e objetos poéticos, permanece na competência da leitura criativa de cada leitor a intuição "narrativa" do dado objetivo. Com efeito, no "conto crítico" a articulação é poética, Quer dizer, descontínua, simultânea, polissêmica, plural, pré e ana/lógica.

Embora o ponto de partida específico deste estudo fosse o pormenor de um dos textos roseanos, este nunca foi considerado isolado do contexto geral da obra do escritor. Assim sendo, não haveria perigo de o caráter dialético de PÁRAMO se perder "horizontalmente", uma vez considerado dentro de toda a corrente interna de vases communicants que

retroalimentam a obra de João Guimarães Rosa, enquanto sistema aberto. Com isto, está-se frisando aqui o modelo da sinédoque (do eu-abraço--conjuntamente), por apresentar-se como o mais congruente na tentativa de esboço da via fragmentária e paradoxal. Nela estratifica-se subjacentemente uma genuína "idéia de totalidade", através da qual Rosa opera em aberto. No programático prefácio de "Un Coup de Dés", Stéphane Mallarmé identifica as características de tal modelo como a "subdivisão prismática da idéia". Dessa (multifacetada) forma, este estudo pretende verticalizar uma soma considerável de leituras possíveis, organizando-as nos signos móveis de textos com variegado formato crítico ou meramente metodológico.

Nas dimensões da relação interna entre o fenômeno (textual) e a essência (intertextual), e ainda no desenvolvimento das contradições inerentes a essa relação, a realidade escritural roseana é concebida concretamente. A sua "caução objetiva" é, portanto, a sua Totalidade Concreta. A "realidade" da obra se realiza, na opinião de Heidegger,[2] "só quando esta nos arrance da habitualidade, inserindo-nos no sistema aberto pela obra". Essa abertura da realidade na obra tem viabilidade de ser fecunda, unicamente quando a obra pode contemplar-se na verdade que é gerada por ela. A sua concreção radica, portanto, no fato de ela ser produto expressivo e não re-produção ou re-presentação.

A Arte enquanto algo "espiritualizado" -postulada por T.W.Adorno[3] na sua Teoria Estética- parte do princípio dessa produtividade da obra. Sendo coisas-entre-as-coisas, somente através do "espírito" é que todas as obras de arte se convertem em algo diverso do "físico". As obras são coisas, não pela sua localização espácio-temporal, mas por um "imanente processo de coisificação" que as converte no igual a si próprias, no idêntico a si mesmo. Esse caráter imanente de coisa não permite que se desconheça a cumplicidade existente entre o caráter coísico e o caráter social da obra. E tal interdependência de critérios é fator essencial que sugere este oscilante paradoxo: o duplo caráter das obras de arte, enquanto realidades autônomas e fenômenos sociais.

Ao considerar a imanência da Metafísica da Cultura, dentro de um aprofundado estudo da Dialética do Concreto, o pensador tcheco Karel Kosík identifica também essa estranha duplicidade: "Toda obra de arte mostra um duplo caráter de indissolúvel unidade; é expressão da realidade, porém, simultaneamente, cria a realidade, uma realidade que não existe fora da obra ou antes dela, mas, exclusivamente, nela".[4] Adorno, por sua vez, acredita que a tensão decorrente destes elementos polares é o fator de espiritualização das obras. Ao invés de uma singela existência sui generis, "o espírito" torna-se processo e, portanto, a obra mesma. O mais íntimo da arte contemporânea seria esse tipo de desenvolvimento ou princípio de construção que, para ser espiritual nos termos de Adorno, deve afastar-se daquele princípio de logicidade pura que cai na ideologia. Assim, pela sua construção ou constituição, as obras de arte são "objetivas e espirituais"[5].

A sua estruturação interna (aquilo que na obra logra tornar-se si próprio) obedece à sua lógica imanente. Eis o ponto polêmico da sua gênese enquanto "processo espiritual". A obra tende a ser sem conceitos, como se fosse simplesmente extra-lógica. E, mesmo se oferecendo à intuição sensível, ela só será acessível através da sua estrutura. Com efeito, compete estritamente a uma visão-de-conjunto desse proceder inerente ao objeto particular de cada obra, a percepção do seu processamento, ou seja, do seu imanente caráter "físico".

O conteúdo "espiritual" da obra transcende o caráter factual. Ele

não se vincula, literalmente, aos dados sensíveis singulares, embora se constitua através deles. Nas obras, realismo e verdade são reciprocamente imanentes, pois o conteúdo espiritual delas não está equacionado além do feitio. É pelo próprio fazer, e em conseqüência da sua formação, que as obras transcendem a realidade factual. Essa auréola espiritual que as envolve (bem próxima do seu conteúdo de verdade) é, concomitantemente, factual e não-factual. Esse seria o caráter paradoxal que é intrínseco às personagens do "conto crítico" roseano, exemplificado até a exaustão por Riobaldo ou pela "hipótese imaginária" de PÁRAMO: Aixo, era y no era! Esse conteúdo de verdade inoculado na função poética do fazer de Guimarães Rosa, não se dissolve na idéia; enquanto sistema aberto à dialética, ele é a própria extrapolação daquilo que é impossível de ser diesolvido.

Chega-se, aqui, afinal, naquilo que Adorno entende como o "momento fantasmagórico das obras"[6]. O componente espiritual das obras torna real o seu "conteúdo de verdade", ao invés de só significá-lo. Em PÁRAMO, não há imagem sem antes haver algo imaginário; o sentido paradoxal da sua ficção reside na convivência, numa mesma Cidade Ideal e Real ao mesmo tempo, do componente espiritual da Hipótese junto com o seu conteúdo de verdade Imaginária. Nesse estatuto de ficção, o procedimento verbal é a única e verdadeira personagem imaginária: a sua hipotética palavra, portanto, é e não é ficção.

VI.I.2 A forma de proceder.
O "priom" do formalismo russo. Produto verbal. A heroína "palavra". Espiritualização. Transcendência Quebrada. A opera aperta. Afastamento crítico. Caráter enigmático.

A própria configuração da obra, articulando sua contraditória dicção, ostenta os traços de uma praxis que não é somente reflexo do real, mas que forma parte do conceito da Arte como sua Forma de Proceder. Adorno dedica um capítulo da sua Teoria Estética ao assunto, que lembra em muitos termos aquele elaborado conceito da Literatura como produto, inserido no bojo do formalismo russo: "Iskustvo kak priom", ou seja, essa concepção que Adorno intitula "A Arte enquanto Forma de Proceder"[7].

O denominador comum destas teorias focaliza métodos de análise da concretude desse produto, do texto em si; concentrando-se, assim, em fatores estritamente literários, artísticos e lingüísticos: a literatura passa, então, a ser entendida como linguagem poética. Tal era, em essência, a principal teoria do grupo da Opoiaz. "A forma faz as obras semelhantes à linguagem"[8], diz Adorno, e, de fato, elas parecem anunciar, em cada um dos seus momentos, uma coisa, porém "uma coisa que escapa". A razão das obras de arte é uma "razão enquanto gesto". Esse gesto coloca-as como uma síntese da razão (não com conceitos, juízos, conclusões), mas pelo que nelas acontece. A sua função sintética é imanente; essa sua unidade não é a relação imediata com algo externo, dado ou determinado na forma que for. Ela é, porém, a estrita relação de meteriais espalhados, faltos de conceito; o fragmentário de células enigmáticas, com as quais a obra precisa se preocupar no seu interior.

Segundo a teoria estética da Opoiaz (1916), a obra literária é produto verbal; partindo-se do fato consumado de que o seu material é a linguagem. Daí a importância que este grupo de formalistas russo deu ao caráter conotativo da obra. Haveria uma perspectiva inovadora da Opoiaz, a qual traduz uma visão-de-conjunto que é todo um conceito de literatura: não há necessidade de se apelar para o mundo fictício, se a ficção encontrar-se, concretamente, na linguagem.

O caráter ficcional da poesia não é um que coisa, mas o quem-das-coisas. Na opinião estética de Adorno, o caráter de ficção não é o "eu lírico", mas um eu gramatical que é a própria função do sujeito espiritual. Este seria, portanto, "o eu privado na coisa", aquele cuja essência coletiva se constitui no caráter lingüístico das obras. O produto concreto, pois, da "viagem" à busca da poesia empreendida pelo vaqueiro Grivo, um dos personagens iniciados do "conto crítico" roseano, é "o virar, vazio por si, dos lugares"; alí, a brotação das coisas resume-se em "jogar nos ares um montão de palavras, moedal" (UP, 100-1). Desta forma, pode-se dizer que o caráter ficcional que põe em circulação esta poesia-narrativa de Rosa é, precisamente, a moeda concreta da fala: "a palavra como tal" (slovo kak takovóie), segundo propunham os formalistas russos. Com efeito, ao invés do "herói coletivo" ou das ilusões denotativas do epos, para a novíssima poesia russa, a palavra e o som convertem-se nos novos heróis desse produto verbal. Desta perspectiva que se insurge contra a realidade naturalista e/ou transcendental, a palavra é a única coisa.

Nos termos do pensamento de Adorno, isso acontece quando "os artistas, ao sistematizarem as suas obras oferecendo-lhes, assim, uma linguagem, realizam dessa maneira a sua verdadeira tarefa social" [10]. Nessa meticulosa operação, o artista, considerado enquanto "instrumento prolongado", estabelece um equilíbrio precário entre a linguagem e o sujeito coletivo. Ou seja, valendo-nos da terminologia do formalismo russo, entre uma "história literária sem nomes" (Eikhenbaum) e uma "poesia sem nomes" (Maiakovski + Assieiev).

Todavia, esse priom, concebido pelos círculos lingüísticos ligados ao formalismo russo, participa de conceitos estéticos estranhos como o de "espiritualização" da obra de Arte, cunhado por Adorno. Nele, a espiritualização é proposta "enquanto primazia das suas formas de procedimento" [11], é, portanto, a arte que se afasta dos conceitos simplistas, como aquela idéia gasta de todo mundo "face ao que é compreensível". Segundo a Teoria Estética de Adorno, a tão batida "incompreensibilidade da Arte Hermética" é, porém, o mais simples reconhecimento do caráter enigmático de toda arte. Para o filósofo da Escola de Frankfurt, a estética não tem de entender as obras de arte como "objetos hermenêuticos"; não se trata de ela interpretar o sentido das palavras, mas, no estado atual da arte, "ela teria de entender a impossibilidade de estas serem entendidas" [12]. Dessa maneira quando o protagonista de PARAMO diz: "O mais-fundo de meus pensamentos nem entende as minhas palavras" (4.10), na verdade, ele estaria reiterando, outra vez através do Leitmotiv riobaldiano, "a vida não é entendível", que reconhece, não o corpus hermeticum, mas o "caráter enigmático" da sua arte.

Como o conteúdo social da arte não se encontra fora do seu principium individuationis, mas dentro dessa sua individuação que é algo social, a sua essência social oculta-se para ele e só é possível atingí-la no seu âmago pela via interpretativa. Essa interpretação, contudo, não implica no sentido das palavras, mas no que Adorno concebe como uma interpretação imitativa, mimética. Segundo ele, "não é preciso dissolver o enigma, mas simplesmente, decifrar sua configuração" [13].

O processo imanente das obras supera o sentido dos seus movimentos singulares, ou seja, aquilo que a teoria de Adorno imagina como sendo o enigma. Esse significado é superado no momento em que não é essencial ao sistema, pode-se dizer que seu sentido está bloqueado. Destas conclusões, Adorno tira a sua idéia de "transcendência quebrada". Idéia para a qual, "o caráter enigmático da arte não coincide com o entendimento das suas obras; isto é, com a experiência objetiva que as recria internamente"[14], reconstituindo-as de acordo com a sua própria estrutura. Para o pensamento de Adorno, o caráter enigmático das obras consiste no fato de elas serem algo quebrado[15]. Com efeito, se a transcendência estivesse nelas presente, elas não seriam enigmáticas, mas mistérios. Ao estarem quebradas, elas são enigmas que desmentem, contudo, tudo aquilo que pretendem ser. Assim, as obras são enigmáticas pelo seu conteúdo de verdade e não pela sua composição.

O que realmente vem à luz, agora, é a forma de proceder de cada obra. Obra que se converte em identidade consigo mesma, liberta, então, de toda e qualquer constrição de identidade. Ao imitarem a si próprias, acredita Adorno, as obras só podem ser entendidas na sua plenitude por aquele que as imita numa "interpretação mimética de textos"[16]. Tal imitação é capaz de ler nos signos da obra o seu sentido completo e seguí-lo. Se, desde Kant, o pensamento discursivo teve de renunciar a chegar ao interior das coisas, com Adorno, torna-se necessário conceber as obras como objetos cuja verdade única congruente é aquela da sua interioridade. Portanto, se a "imitação" é o único caminho que conduz [illegible] interior, inegavelmente, esse é, aqui o verdadeiro sentido objetivo que se pretendeu imprimir nos diversos "módulos"(INTELECTURA), desta interpretação mimética de textos roseanos, através do pensamento anti-discursivo de um deles: PÁRAMO. A proposta à qual vincula-se o "conto crítico" roseano é a de uma Arte entendida enquanto "rebelião mimética"[17], ou seja, insurgida contra o tabu do pensamento discursivo.

Poeta-tradutor, segundo a perspectiva deste estudo, e, além do mais, mineiro, João Guimarães Rosa teve a enorme oportunidade de se definir dialeticamente, definindo sua terceira pessoa no referente à mineiridade. Segundo o Autor, esse homem concreto, localizável no bojo da idiossincrasia brasileira, "só quer o essencial, não as cascas. Sempre freqüentado pelo enigma, retalha o enigma em pedacinhos, como quando pica seu fumo de rolo, e faz contabilidade da metafísica; gente muito apta para o reino do céu"(AP,220).

Aquela Arte essencialmente "espiritual", segundo o conceito adorniano, não pode ser puramente intuitiva. Ela precisa ser pensada ou, melhor ainda, "ela mesma se pensa"[18]. A abertura do campo semântico, tão procurada por Rosa, é singelamente definida por Riobaldo naquele instante crucial do "pacto" demoníaco que é, ao mesmo tempo, a sua "aposta" divina: "Assim mais eu pensei esse sistema"(GSV,319). Esse sistema de pensamento é o "brinquedo sério" da dialética, Segundo o diálogo platônico Parmênides; ele permite ao cidadão a entrega à única coisa que merece cuidado contínuo e grave: uma implantação dos problemas, à maneira de "uma planta não terrestre, mas celeste"[19]. Similar ao acontecido com o protagonista de PÁRAMO, os cidadãos (leitores) que se recusarem à pesquisa e à sinceridade serão encerrados, platonicamente, nas Leis da "Casa da Reflexão". Alí, pode-se interpretar mimeticamente, "É como na prisão de um espêlho" (I2.24); um espelho mental que se encontra aquém da lucidez...

O sistema de Platão, porém, não é rigoroso nem fechado em qualquer elvo; ainda menos em pontos inacessíveis ao logos, i.e.,à leitura.

Guimarães Rosa cria o seu próprio leitor-participante para levar adiante a única empresa que prolonga o ato criativo: o instante universal de identidade da obra consigo mesma. Rosa conta como o conto se pensa nesse sistema, fazendo a crítica do seu leitor. Por trás do dito está o não-dito. Esse impasse contraditório vivifica o conflito espácio-temporal entre a realidade e a linguagem.

Memória é procura de identidade. Essa busca, contudo, não é o achado (invenio). No tempo-leitor, que o fazer roseano propõe metodologicamente, a história interior do "tempo t" é memorizada como existência escrita. Incapaz de fixar significados unívocos, o pólo negativo da sua afirmação leva o Autor a inverter o seu testemunho inefável, até transformá-lo naquela impossibilidade de ser nomeado, não fosse um simples giro questionador e interrogante: "quem sabe?"(22. 29). O conceito de opera aperta vem reiterar que as obras de arte são também enigmas. Em potência, elas contêm a solução, mas isso não é o dado da sua objetividade. Umas mais, outras menos, cada obra é um enigma; isso quer dizer, no pensamento de Adorno, que,"se uma obra se abre por completo, é que ela alcançou a sua configuração interrogativa, fazendo necessária a reflexão"[20] crítica. Obras como a de Rosa, quando entendidas sob a polissêmica designação de "obra aberta" dizem "alguma coisa" e, ao mesmo tempo, ocultam-na, nisso radicando todo o seu caráter enigmático.

Se, segundo Hegel, findou-se o tempo da arte ingênua, a reflexão foi radicalmente introduzida na Arte até seu exercício não permitir ser nunca algo exterior, gratuito ou estranho. Na opinião de Adorno, "isso é a estética atual"[21]. Seria pois a compreensão do conteúdo de verdade, o incentivo que movimentaria à crítica. A verdade ou a falta de verdade são os irreversíveis componentes que tematizam a Crítica. Todavia, dentro dos parâmetros da "espiritualização",concebida por Adorno na obra de arte, "o caráter enigmático sobrevive à interpretação que uma resposta alcança. O caráter enigmático das obras não se localiza naquilo que se experimenta nelas (ou seja, na composição estética), mas aparece só no distanciamento"[22]. E esse afastamento crítico, é precisamente o elemento que caracteriza o "processo espiritual" no conto roseano, especificando-o reflexivamente na sua priom ou forma de procedimento sistemática e aberta.

VI.I.3 Em sistema de não-se-sabe.

A forma e a sua realidade. Poética da Analogia e da Negatividade. Do Sei ao quem sabe? Arte espiritual: corrente subterrânea coletiva. Essência e lembrança coletivas. Literatura de Depuração. Aderências formais.

O fundo das idéias é sempre a aparência de um escritor e a forma, sua realidade. Esse pensamento de Proust é corroborado na Teoria Estética de Adorno, quando este diz: "a expressão artística da realidade deve consistir na tradução da sua representação do real, na linguagem sensível das obras de arte"[23] Por outras palavras, está-se perante uma inquestionável Poética da Analogia. Esta consistindo em se conceber a criação literária enquanto tradução. Através dela, poetas-

-críticos como Octavio Paz entendem que o verdadeiro autor de um poema não é o poeta nem o leitor, mas a linguagem; que, sem suprimi-los, os engloba. Isso implica uma característica paradoxal: a pluralidade de autores. Nessas circunstâncias, e para esvaziar o horror de uma época adversa (hostil às suas necessidades de visão-de-mundo), o poeta dá as costas à cotidianidade que o condiciona e, assim, refugiar-se na grande memória da História Literária.

Mesmo que JGR conhecesse e não reconhecesse interrelações subconscientes registradas no contexto do seu paideuma filosófico-poético, tudo isso, no fundo, é bem menos importante que o fato concreto de tê-las conjugado na obra, julgando-as dignas de memória. Grandes textos como a Divina Commedia não são caprichos isolados ou casuais de um certo indivíduo; a própria individualidade de Dante Alighieri é a mera condensação de um ser coletivo, no qual converge uma pluralidade de homens-escritores e muitas gerações de leitura.

O universo é feito de ínfimos universos; mônadas que contêm o cosmo até o infinito. Barthes imaginou uma História Universal do Espírito e esse arquétipo pode ser tanto um simurgh (um pássaro-feito-de-pássaros) quanto um texto-feito-de-textos. Essa tem sido, em essência, a idéia de INTERTEXTURA que o presente estudo do "conto crítico" roseano pretendeu privilegiar. Dessa forma, ter investigado os precursores que perfazem o autor não pode ser, de maneira alguma, "incorrer numa mesquinha tarefa de caráter jurídico ou policial"[24]; muito pelo contrário, esta pesquisa roseana corrobora a opinião de Borges, indagando os movimentos, as tentativas, as aventuras, vislumbres e premonições do Espírito Humano.

Na Poética da Negatividade que a obra de Rosa esboça, haveria uma intrínseca confirmação do princípio analógico. Isso significa que a obra roseana é a negação e, concomitantemente, a ressurreição ou transfiguração de todas as outras que a precederam. Sob a idéia de Metempsicose ou de Palingenesia, muito acentuadas na Poética de JGR, os mais diversos estratos vão se sobrepondo no pólo negativo de um aparente e nada pejorativo acréscimo a mesmice. Desta perspectiva, afinal, cada poeta da História do Espírito Humano não seria mais do que uma linha torta com que se escreve certo esse incessante e sempre inacabado poema-de-poemas. Esse arquetípico espaço de aberturas que traduz, de maneira geral e com fidelidade, a procura do começo.

Do primeiro ao último módulo, do Sei ao quem sabe?, PÁRAMO põe em pé uma longa frase vital de morte. Nela, a última palavra do texto encadeia-se à primeira, abrindo-e-fechando, assim, concomitantemente, o reinado do tempo. Conflitos, crendices, esperanças eternas, expectativas históricas, tudo é (re)ordenado caoticamente entre uma queda e um despertar, formando assim os aspectos indissolúveis do mesmo ato. Como no Finnegans Wake de James Joyce, PÁRAMO não acaba; ou seja, não procura a conclusão, mas o processo. Um procedimento recomeçado sem cessar e jamais finalizado. Ao assinalar essa forma de proceder, através de esclarecedoras obscuridades, o Autor está propondo que, a cada instante ou leitura, o texto nasce, morre e reinicia-se.

Guimarães Rosa escreveu, como ele mesmo disse, "em sistema de não-se-sabe"(T,46). Esse aspecto reflexivo/crítico do conto é potencializado ao máximo, em textos como PÁRAMO, quando um signo que o fecha, lhe dá a abertura de tôda configuração interrogativa: "quem sabe?"... Quem sabe? Nenhum homem sabe quem é. Essa íntima ignorância deve ser ilustrada por alguém que, continuador da heresia contemporânea, se pretenda um cristão primitivo ou um cabalista, à maneira filosófica de um Swedenborg ou poética de um Blake.

A Arte, na concepção adorniana de espírito, se choca com a realidade empírica; uma contradição que avança, de fato, para a negação de determinadas estruturas (pré)existentes. Em essência, tal seria o sentido transgressor, em face da poesia e da narrativa contemporâneas, inerente à proposta do "conto crítico" roseano. A poesia é a linguagem primitiva de um povo histórico. Ela não é uma proposição mas uma coisa, que Sartre definira como mot-chose. Assim sendo, a projeção de caráter poiético, daquela verdade que se situa na obra, jamais se realiza no vazio e no indeterminado, já que a verdade da obra se projeta para os futuros expectadores ou contempladores, quer dizer, para um grupo humano e histórico determinado. Adorno especifica, no contexto da sua Teoria Estética, que "a linguagem das obras de arte, como outra qualquer, é constituída por uma corrente subterrânea coletiva"[25]. Por meio de uma deformação empírica, as obras de arte são uma inegável "experiência empírica". Trata-se, portanto, de uma experiência sem o menor caráter científico, e deformado sob as mais diversas perspectivas. Adorno detecta, nisso, a sua afinidade com o processamento dos sonhos. Embora as suas leis de formação sejam diferentes, isso não impede que obras como a roseana possam ser interpretadas, na sua Erfahrung, a partir dessa paradoxal "corrente subterrânea coletiva" que é, ao mesmo tempo, o mais pessoal dos atos: sonhar. A latente produção onírica é, sem dúvida", um veio profundo, e certamente riquíssimo, para as pesquisas roseanas.

Determinante da experiência, a sociedade constitui as obras como o seu autêntico sujeito. O conteúdo de verdade é coletivo; a sociedade é imanente a ele. Outrora, o seu signo foi o "sujeito transcendental", cujo significado ficou relacionado com o coletivo.

Uma re-estruturação de células enigmáticas do "conto crítico" implica numa reunião de um conjunto que foi separado. Como já foi dito anteriormente, aquela separação (khoorís) é o que se manifesta dos disiecta membra. O manifestado, na opinião de Adorno, não é só aquilo que eleva a obra decisivamente acima do sujeito; mas, também, "é a eclosão violenta da sua essência coletiva"[26]. Nas obras, porém, essa lembrança coletiva não se dá separadamente do sujeito, mas através dele. Isto quer dizer que as obras não são nem puro movimento nem sómente forma, mas o processo que se desencadeia entre ambos. E esse processo é social.

Escritores brasileiros como Clarice Lispector e Guimarães Rosa participaram de uma "tendência depuradora" que acentuou-se muito na década de '40. Antônio Cândido entende que, ao procurar fazer da expressão literária um problema da inteligência formal e da procura interior, "a literatura se volta sobre si própria, especificando-se e assumindo, assim, uma configuração propriamente estética"[27]. Em seu ensaio, o crítico brasileiro propõe a substituição de uma dialética entre localismo e cosmopolitismo. Nessa troca, o ritmo estético procura se transformar num ritmo histórico e social. Nessas circunstâncias, Cândido percebe a mudança de uma Literatura de Incorporação (advinda do Modernismo) na conformação posterior de uma Literatura de Depuração. Uma ou outra marginália feitas por JGR no seu exemplar dantiano auxiliam a corroborar, de maneira inquestionável, esse conceito "depurador" do crítico.[28]

Portanto, em obras como a de JGR, o único engagement duradouro, e talvez válido, é com a criação literária. O que elas põem em questão não é só o homem no mundo (temática fulcral), mas a estrutura poética mesma; a linguagem enquanto limite e/ou incentivo à criação. Inseparável do conteúdo, o modo concebido por Rosa na proposta do "con

to crítico" é algo tão coerente ao próprio projeto paradoxal que, precisamente em sistema de não-se-sabe, o acesso possível ao conteúdo de verdade não se dá senão através da e pela forma.

Em PÁRAMO, "o ar era extenuado e raro"(2.20). Tornando-se incapaz de estabelecer limites demarcatórios entre poesia e prosa, o texto participa da constante do romance contemporâneo. Ao escrever sobre a sorte da novela, no final dessa década que foi depuradora da literatura brasileira, Julio Cortázar acreditava, com firmeza, numa abolição de falsas fronteiras promovidas pelas categorias retóricas: "Não existe mais romance nem poema: o que há são situações que se enxergam e resolvem na sua ordem verbal própria"[29]. "Situations", título seu treano que vislumbrava já toda essa problemática literaria. No romance contemporâneo existe um elemento preponderante: o caráter conotativo da obra. Ele se manifesta de forma tão sistemática e acentuada que sómente um descuido do escritor provocaria uma queda involuntária na malha indesejável da linguagem enunciativa. Não é por acaso que desses anos datam os primeiros contos roseanos propriamente críticos. Pelo seu caráter denotativo, inessencial, a função "cognoscitiva ou referencial" foi contraposta por Roman Jakobson (1963) à "função poética" da linguagem; isto é, à conotação pura. Neste sentido, se a "narrativa" do romance contemporâneo persistisse numa situação não poética, ela precisa de sentido formal e conteudístico. Cortázar estava convencido, nessa época, de que a passagem da ordem estética à propriamente poética significa a aniquilação total da distinção genérica romance/poema. Segundo ele, "nada fica do mecanismo diretor do romance tradicional, a não ser aderências formais"[30]

O escritor volta-se para a materialidade da linguagem; para o aspecto material dos signos enquanto "função poética", mesmo quando ainda opera naquilo que se considera "prosa". No caso do projeto escritural roseano, essas "aderências formais" configuram uma false-narrativa, onde não há nenhuma outra transcendência a não ser a obra mesma. O caráter concreto destes híbridos de poesia-e-prosa radica no fato de que eles não dizem: eles são. Ciente de freqüentar essa terra de ninguém ou ruptura dos gêneros, o poeta-tradutor não tem outra escolha a não ser a de transformar a realidade mesma da narração. E tal transformação é, com efeito, aquilo que seu texto diz, concretamente, através da "função poética", não o que se discute in extenso face ao romance convencional (trama, personagens, anedota, mensagens, denúncia, protesto etc.). Um Autor como Rosa, que desde a sua primeira coletânea tinha em mira uma "falsa saga" e que, através do "conto crítico", desenvolve essa idéia abrangente de narrarana, não pode ter escrito "como se" o romance fosse a realidade e não uma criação verbal paralela; isto é, co-real.

VI.I.4 O Absurdo do Homem-Humano.
Realidade literária e significância infinita. Sistema aberto (paradigme ouvert). Frases equivalentes. Palavras-situações. A inutilidade da razão discursiva. O poema-em-prosa. Densidade textual. Sucessão de presentes inertes não é narrativa. Atomizar o sintagma. A busca do homem absurdo.

Realismo ou não-realismo na arte de escrever são conceitos falhos, posto que ficam na dependência de uma idéia inevitável de realidade literária; dado em constante devir pela concepção específica de cada texto. Enquanto Totalidade Concreta, a realidade textual roseana configura um todo estruturado em vias de desenvolvimento e auto-criação. Nesse totum, a literatura apresenta-se por si mesma, o escritor transcreve a si próprio, escrita e linguagem questionam-se na sua mútua existência. Portanto, a definição exata destes postulados só pode ser ilustrada pelo movimento, pela ubiqüidade, pela utopia: "O mundo e Deus estando em toda parte"(T,I2), diria Rosa.

O texte ou "conto crítico" de João Guimarães Rosa substitui a unidade signo por um conjunto significante mínimo. Ao destrui-lo, essa visão-de-conjunto marca apenas uma divisão contingente da "significância infinita", divisória esta cuja provisoriedade está destinada a se desfazer no conto e a deslizar criticamente.

Enquanto narrativa, o sintagma ou estrutura mínima de sentido se fundamenta numa relação lógica. Os processos de composição roseanos são ambiguamente analógicos, implicando assim, ora no aprofundamento, ora na suspensão de sentido. Eles estilhaçam de maneira tão sistemática o sintagma, que o conglomerado fracionário resultante vê transformadas as suas estruturações de significado em mínimos significantes. Esse Sistema Aberto, que semiólogos como Roland Barthes denominam paradigme ouvert, acarreta a obrigatoriedade de uma co-participação criativa do leitor; paralelismo co-real este, sem o qual o texto não se comple(men)ta e articula.

Qualquer narrativa exige de uma duração contínua de um devir auxiliado pela presença manifesta da irreversibilidade do tempo. Tema sistemático deste estudo, o "conto crítico" roseano (onde Autor e destino escritural oniscientes equivalem-se respectivamente) está formulando, por sua vez, um vir-a-ser que não é precisamente devir. Em casos como PÁRAMO, isso se traduz no "ainda não ser"(I4. 36). Para o platonismo, "o não-ser é um absurdo", passível de ser atenuado pelo grau sempre relativo da passagem ou processo. E que outra coisa não é Riobaldo senão essa passagem ou criação, essa travessia do não-ser ao ser que é a poesia ou fazer: "Eu ainda não era ainda"(GSV,296), diz o poeta-jagunço.

Da forma mais dialética possível, esse "trânsito" condensa uma unidade diversa de fabular, que neste estudo tomou o nome de narrarana. Esse falso parentesco narrativo, essa sucessão de presentes inertes onde todas as frases do texto são equivalentes (enquanto módulos), estabelece, em essência, a condição paradoxal do homem absurdo. Nela, as pesquisas de reflexão espiritual não se satisfazem em sugerir temas para o enredo (plot). Indo além, por conseguinte, elas vêm operar a abertura de um Sistema que Rosa denomina de "desenredo"(complot). Quer dizer, o fazer roseano gera a existência de núcleos desorganizadores do processo narrativo; de contra-

-história intrigante e estratégica na reordenação de um caos, no qual não há ação, mas palavras-situações. Isto é, instantes condensáveis em escassas palavras que evocam, tão só, a disjunção original, a oposição complementar, a adição pura. Trata-se, pois, de um problema da "inteligência formal", como identifica Cândido, que coloca o leitor diante daquele projeto mallarmeano de "assuntos de imaginação pura e complexa ou intelecto".[31]

No início dos anos '40, através do Mythe de Sisyphe, Albert Camus comenta a "função" que ele assinalou ao protagonista de L'Étranger. Para o escritor, Meursault não é uma personagem boa nem má, moral ou imoral, mas simplesmente absurda. Na sua relação com o mundo, o homem é um "estado de fato", um mero dado original que oscila entre os pólos do absurdo: a morte, o pluralismo irredutível das verdades e dos seres, a ininteligibilidade do real, o acaso...etc. No seu comentario psicológico ao "Livro Tibetano dos Mortos", Carl G. Jung, coloca como dado fundamental o seguinte fato: o background desse texto ancestral "não é o mesquinho ou/ou europeu, mas uma magnífica afirmativa ambos/e"[32]. Algo questionável, sem dúvida, para a filosofia ocidental, que, segundo Jung, ainda em 1928 não superava a hegemonia racionalista, resignada a viver na etapa medieval, "pré-psicológica", amando uma clareza de viso iluminista onde apenas as asserções são ouvidas e a não ambigüidade privilegiada.

O "Mito de Sísifo", por sua vez, ensinaria a se esboçar uma teoria para o romance do absurdo. Como a característica existencial do homem é "estar no mundo", o absurdo termina por se identificar completamente com a condição humana. Revelado por uma certa "iluminação desoladora", o homem absurdo afirma-se na revolta e vive, para si, num presente perpétuo. A crônica dessa temporalidade esquisita, é o "produto de um pensamento 'limitado, mortal e rebelde', provando, por si mesmo, a inutilidade da razão discursiva"[33], segundo consta na interpretação d'O Estrangeiro feita por Sartre. A frase do texto absurdo não pertence ao universo do discurso. É recurso puro; não tem coerências sintagmáticas, nem prolongamentos gramaticais, nem estrutura visível. Nos "contos críticos" roseanos, tal como acontece no "romance" de Camus, todas as sentenças textuais, assim como cada um dos módulos, "equivalem-se", da mesma forma que se equiparam, para o homem absurdo, proporcionalmente, todas as experiências. Com efeito, para ele, o mundo nunca é o sinonimo do texto, mas "a cósmica equivalência surgindo do caos"[34].

Tão rebuscado quanto o procedimento de Camus n'O Estrangeiro, ou o de Beckett em Final de Jogo, o processo de composição roseano deixa tranparecer uma prosa-poiética mais vasta: o poema-em-prosa. O sentido dos gestos dessa Gestalt permite, ao mesmo tempo, entrever as coisas e vislumbrar o ofuscamento dos sentidos. Assim, o protagonista de PÁRAMO revela o fascínio por uma opacidade própria; o "conto crítico" manifesta-se na ocultação, no criptograma. É aí seu verdadeiro lugar."Ultraexiste"(6.39) e não pode ser compreendido nem julgado plenamente; sobrevive infinitamente, voltando, sempre, "para o que nem sabia se era a vida ou se era a morte"(22.26). Sómente, então, a sua densidade textual pode justificá-lo perante nós, leitores.

PÁRAMO é paradoxal. Quer dizer, é um texto de desajuste narrativo, de divórcio linear, de desadaptação sintagmática. O seu caráter controvertido, ora mostra explicitamente que o drama humano é a ausência total de transcendência, ora demonstra, de maneira implícita, que, na presença relativa da imanência, esse drama é um poema na procura do qual a poesia redescobre a sólida infraestrutura que a suporta. Os textos roseanos falam sempre nas entrelinhas; assim, como quem

não quer, o Autor costuma definir: "Aquela composição, que se fizera estúrdia e algo alegórica,(...) um parado entre esdrúxolo e simplório, absurdoso, à luz de tom frio."(EE,209).

"Não podemos chamar de narrativa a essa sucessão de presentes inertes", propõe Sartre na sua leitura de L'Étranger.[35] Uma "narrative" qualquer explica e coordena, ao mesmo tempo que expõe e substitui o encadeamento cronológico pela ordem causal. No absurdo (do qual extirpou-se cuidadosamente a causalidade), o menor dos incidentes cobra importância. Daí decorre a tendência à profusão do detalhe, aquele oculto culto do pormenor -uma característica essencial que de alguma maneira define a especificidade do fazer roseano. Referir, pois, uma "falsa narrativa",nele, não quer dizer apagá-la,mas pegá-la diretamente da poesia. Com efeito, o poema em todas suas manifestações possíveis (intuido, citado, traduzido, recriado, etc.) é essencialmente o vir-a-ser de um processo complexo que interage na Macroestrutura roseana ou INTERTEXTURA. Esse fazer é o elemento concreto que a desestrutura logicamente, uma vez que aquela ação atomizadora do sintagma "equivale" a desintegrar a narrativa.

A articulação entre a coisa em si, concreta, e um certo metabolismo simbólico (entre o sistema analógico e o arbitrário fluxo de circulação aleatória), não se dá no continuum do eixo sintagmático. No caso do "conto crítico" roseano, as micro-estruturas ou "módulos intertextuais" NÃO SÃO NARRATIVAS stricto sensu; ou seja, quando isoladas podem ser até "narrativas autônomas", porem, na sucessão, elas não oferecem a menor condição de ilação dedutiva ou mesmo de relação causa/efeito. O "relato" absurdo é uma verdadeira correlação de forças verbais, uma correspondência de vínculos semióticos, os quais arranjam-se só aos olhos do leitor e sob a visão-de-conjunto paradigmática. Alí, na Macro-estruturação da leitura enquanto "logos", isto é, no sentido dialético de Totalidade Concreta ou mot total,tem lugar o não-lugar da utopia ad absurdum.

"Tudo o que é bonito é absurdo -Deus estável"(GSV,219),diz Riobaldo. Não há dúvida, o homem absurdo é, no fundo, um humanista que só conhece os bens deste mundo, de maneira existencial. Orientado de forma vaga pelo platônico conceito da kalokagathia, o norteio da sua estética encontra-se magnetizado sempre por uma certa ética; e como já foi dito, para JGR "o ético é o demo". Assim, a bondade (agathós) permanece na sentença e o daimon da beleza (kalós) no ser-em-si das palavras. O resto, nos textos roseanos, é amor à dialética: "Para essas, então, o amor seria uma arte, uma bela-arte?" (NS,154). A pesquisa artística desse amor é poesia pura, na procura inesgotável de uma palavra-Deus que se oculta.

Aquela busca da poesia no Deus Absconditus é uma tentativa patética e, portanto, "apaixonada" que historiciza o pathos do absurdo. Carlos Drummond de Andrade procura na Máquina do Mundo, em essência, "o absurdo original e seus enigmas". Uma altíssima verdade compartilhada por conterrâneos seus como Rosa. Quando este último estipula os elementos comuns à idiossincrasia dessa terra enigmática de origem, Minas, ele diz que o mineiro "sente que a vida é feita de encoberto e imprevisto, por isso aceita o paradoxo"(AP,220). Eis,afinal, o mundo movente/comovente vivido sob a ambigüidade essencial da "função poética". O homem humano que o habita é, como diria JGR mais uma vez, "movente importante símbolo, porém, exprimindo, possivelmente -e de modo novo original- a busca de Deus"(T,4).

VI.2 O SER PARADOXAL

VI.2.I A Trágica Interrogante do Absurdo.
Dialética trágica. Modo tranchant. O esforço incerto. O amálgama roseano: ficção-não-ficcional. Poética do Equilíbrio Precário. Determinação e indeterminação. A articulação dos enigmas descontínuos. Sobrenaturalizar a natureza. A "brasilidade"; História versus Revelação. Um meta-cristianismo?

Afirmar categoricamente alguma coisa sobre a "espiritualização" de obras de um autor arcano como João Guimarães Rosa -cuja dialética trágica tem por ensejo único a movimentação significante- é impossível. Impositivo demais, diríamos.

A posição interpretativa que defende o binômio poesia/tradução (considerando-o como eixo vertebral da especificidade roseana) é discutível em si, embora nunca descartável. Vali-me, pois, de um certo esquema expositivo de tipo tranchant, à la Baudelaire, para tentar mostrar (mais do que demonstrar) algumas posições à respeito do processo de composição roseano; características estas aparentemente táticas e em essência estratégicas, sobre os exageros de um estilo empolado de linguagem que se fecha a sete chaves. Verdadeiro galimatias de Babel, "cerebrino" e temerário, que insinua-se como uma labiríntica coxia de desconchavos, de contra-sensos, de extravagâncias sem qualificativo estável. Tal opção escritural leva a pensar, amiúde nas entrelinhas, tanto no evasivo da moira encantada, quanto no inviolável do tesouro oculto. Signos inequívocos, todos eles, do fascínio irrefreável do homo symbolicus face ao divino ocultamento.

O binômio poeta/tradutor, inserido no contexto do fazer roseano como elemento configurador dele, procure transcender a caracterização de um argumento de tese acadêmica e, alentado pelo "tempo de empatia" que irmana o meu trabalho literário com o de Rosa, apresenta-se mais como um esforço necessário, talvez oportuno, de consciência real que visa ler por trás da pseudo-imediatez gasta e trilhada de um lugar-comum: a narrativa de JGR. O projeto medular desta INTERTEXTURA de Rosa não se exime de apelar abertamente à criatividade do leitor, almejando, com isso, a sua libertação dos loci communes encasquetados ao Autor, até hoje. O estudo concita-o, pois, ora à simpatia poética, ora à adesão intertextual; sem contemporizações, na base do tacape erudito ou da praxis do grito ritual e atuante. Fazia-se urgente, acredito eu, um corte ortogonal nas leituras ainda feitas sobre Rosa. Eis, pois, o estímulo decisivo que motivou este trabalho com ares de cor viva; direto, atualizado, atrincheirado... tranchant.

Imagino, portanto, uma antítese bem no estilo da "mística agônica" unamuniana, que procede por contrapontos, contrastes ou hieróglifos que venham revelar e refletir, de algum modo crítico, os paradoxais e "trágicos" imprevistos da dicção roseana. Optei, pois, pelo absurdo daqueles "ossos que queimam". A letra mata e a escrita de Rosa envereda-se (sob o véu alegórico de Formas-Conteúdos), textualmente, para o sofisma mortal, para o inteligível thanático, para o enigma letal. O modo paradoxal torna-se então pertinente, numa consanguínea interpretação desse anfibológico e intricado acervo de heresias gramaticais e incoerências sintáticas reunidas pelo fazer do escritor brasileiro.

As amplas perspectivas desse esforço, tão infinito quão incerto, são o vislumbre paradisíaco que Dante concebeu como "la forma universal di questo nodo". Isto é, o não-repetido, livre e paradoxal miolo da arte como um todo; aquelas possibilidades plurais, variáveis, polissêmicas dos arquétipos, o nó dialético através do qual pretende-se tracejar, aqui, a especificidade de escrita de JGR. A forma nodal deste estudo não age por intermédio de formulações redutoras, firmes e afirmativas; ela aproveita, ao invés, para uma amostragem por acumulação, a mediação de ocorrências inexplicáveis de uma Poética da Negatividade ativamente dialética. Paradoxos estes que, de maneira sibilina, sonegam, por longe das vistas mais agudas, as próprias negações das suas negações.

Há uma atitude simultaneamente positiva e negativa em face da razão. Nela, esses dois elementos co-existem. De modo semelhante a Pascal, dois séculos depois, Guimarães Rosa assume uma posição crítica: a dialética trágica. Aquela que, concomitantemente, responde sim e não a todos os problemas colocados pela vida do homem, nas suas relações em face do universo. Aqui, cabe a pergunta: O que significa esse amalgama concebido por JGR como "conto crítico"?

Em princípio, datar operações formais que dentro dele se suscitam (o mosaico do centão renascentista, a barroca profusão de detalhes, a iconografia intertextual, etc.) não implica em fornecer dados de caráter ideológico. Contudo, sem limitar a significação, é possível conceber-se uma operação abrangente que circunscreva esse tão roseano, "poetar pensante". Sob os indícios que esboçam essa rarefeita ficção (narrarana) do "conto crítico", verifica-se que:

a) o fazer de Rosa se apresenta enquanto ficção através de elementos antitéticos (não-fato, não-tempo, trechos de pensamento filosófico, inventário do imaginário);

b) essa ficção sui generis assume, todavia, o seu ar latente de "narrativa fictícia" transcendendo, assim, as gaiatas considerações de obscurantismo, teosofia ou mesmo de metafísica;

c) o estatuto em suspensão dessa "ficção fictícia" justifica-se pelo fato de escorar um elaboradíssimo processo de composição arquitetado sub veste allegorica;

d) trata-se, por conseguinte, da movimentação subreptícia de uma ficção saturada de material não-ficcional, que é projetado pelo Autor "sem substância narrável" e denominando-o, potencialmente, de matéria vertente;

e) em resumo, todos estes fatos de operações formais datáveis equacionam uma Poética do Equilíbrio Precário, posto que a entropia ou a estabilidade irreversível são estados de caráter anti-roseano.

No conhecimento operacional dessa teoria literária, a tese seria

a certificação da existência de um fator poiético preponderante no "conto". A antítese postula, por sua vez, o fato da trama ser o elemento decisivo para a realização de um programático propósito crítico/articulador. Finalmente, a síntese seria esse mutante e infixável nó dialético que este estudo estabelece: o processamento do "conto crítico" de Rosa em sua essência paradoxal.

O estatuto de ficção que define a pessoa trágica, nos termos unamunianos, condena-a a "un perpétuo hacerse", a uma contínua criação, a uma ficção nos seus modos de ser, e toda essa ontologia acontece sem apoio substancial narrativo. Portanto, o ser concreto se converte em "hijo de sus actos"; atos estes, porém, de um gozo textual cujo estatuto de ficção não se livra nunca da ambigüidade.

Trágica interrogação... As obras de arte compartilham com os enigmas a tensa ambigüidade entre determinação e indeterminação. Na Teoria Estética de Adorno, elas "são signos de interrogação que não se tornam unívocas por síntese"[36]. E a desconfiança nessa sintética pluralidade é o motivo unificador deste estudo, valorando tanto as teses quanto as antíteses. O que é "duvidar" afinal? Ser cético é originalmente ser investigativo (skeptikós). Assim, voltando às raízes, dubitare é tanto duo (dois, autor/leitor, criptógrafo/intérprete, original/tradução e vice-versa, em dialético diálogo) quanto duellum (os já mencionados que duelam em acirrada luta). Tal aspecto polêmico de dúvida agônica e antagônica seria pois o verdadeiro protagonista do conto crítico roseano; nas suas constantes sendeiradas, o "método" do escritor brasileiro pressupõe um outro caminho-para-se-chegar-a-um-resultado, nem sempre objetivo. Como age, então, a síntese que o "conto roseano" opera?

O problema básico da ação-sem-ação ficará sob a plena responsabilidade do intérprete e de toda uma Estética da Recepção (Jauss) Isso implica na re-ação participante, ativa e portanto crítica, de uma Poética da Leitura.

O problema fica reduzido ao debate cultural?

Sim e não. Utilizar muitos materiais não é mérito, é fato constatável. E esse fato é o da obra roseana ser paradoxal.

A genialidade é uma longa paciência de leituras e re-escritura; é isso o que fez de JGR um grande escritor?!

Secularizar o transcendente é uma forma de mantê-lo vivo. Essas "formas relíquias"(10.26), que permitem reciclar o "religioso datável" em "dados regionais", são perfeitamente contraditórias.

Apresentar-se o Autor do "conto crítico" de maneira tão desarticulada e sem sentido, é essa a inovação que traz a grande obra?!...

O discurso impossível de um dado momento histórico, atual e atuante, o qual simpatiza pelos "maníacos" e pelo absurdo, só pode articular-se, analogicamente, no sentido total dos recursos da linguagem. Tal "recurso possível" lembra um surto psicótico, porém, não seria suficiente ser "maníaco" para ser Guimarães Rosa. O recurso articulador que o Autor emprega, põe em evidência, privilegiando-a, uma grande e pessoal limitação narrativa do tipo afásico-dislálico. Essa impossibilidade convencional de ser o contador de estórias foi usada, com certeza, para funcionar como elemento aglutinador ad hoc de uma série infinita de enigmas descontínuos.

Da perspectiva narrativa, a obra roseana poderia ser nada, mas se articula. Do ponto de vista poético, o texto poderia ser tudo, porém, o seu propósito não é (r)estritamente o da poesia. Eis o dado objetivo

deste fazer aberto e inacabado na aparência, cuja articulação se processa, não na lógica de uma superfície narrativa, mas na insondável pré-lógica dos profundos estratos/substratos intertextuais. Numa palavra, a articulação dá-se na INTERTEXTURA.

Essa Poética Analógica, oscilando entre tradução e tradição, é, pois, sintética, cultural, grandiosa, operativa e intimamente paradoxal. Não se tratando de nenhuma categoria fechada, pronta, a única conclusão viável face à "ficção fictícia" de Rosa, é a de não caberem os "fechamentos" admissíveis; sobretudo quando são reclusos de um fazer aberto, "em sistema de-não-se-sabe". Nele, como vem sendo mostrado, o espaço e o tempo sopitam acobertados nas reticências ou, mesmo, na latente transcendência de uma fala inefável.

"Unamuno do sertão", segundo parecer de Lorenz, JGR mergulha, através do tortuoso processo de composição da sua escrita, na dimensão abissal de um profundo "sentimiento trágico de la vida"[37]. Desse ângulo existencial de pensamento filosófico, pensar não sómente é falar consigo mesmo; também, é falar a expressão da razão comum e social. Sendo o elemento social que nos relaciona com os outros, o espírito humano torna-nos consciência através da língua. Substância do pensamento, a língua é um sistema de metáforas, giros de base mítica e traduções antropomórficas. Se o pensamento é limitado pela palavra, que é o seu corpo social, por outro lado, a alma da sua voz é também um modo social e profano. Para a visão-de-conjunto do homem trágico, o silêncio divino é algo objetivo. Portanto, é a subjetividade na consciência, projetada para fora (através da língua), o elemento indiscutível que trouxe a "personalização do mundo". Nessas circunstâncias, divinizar foi, para o homem trágico, "humanizar"; quer dizer, a faculdade íntima social, que o sentimento trágico da vida enxerga, resume-se naquela imaginação que tudo personaliza. Posta ao serviço do instinto de preservação (não-genético), ela mostra a sua ambigüidade revelando, tanto a platônica "imortalidade da alma", quanto a trágica dialética de um Deus-que-se-oculta. Um Deus enquanto produto social, sendo mais palavra do que idéia. I.é., um Deus biótico.

Essa fantasia, que é o sentido social do homem trágico, anima o inanimado e humaniza-o na sua concreta totalidade. Dessa forma, o labor desse homem tão humano enraizado trágica e dialeticamente no projeto escritural de JGR é, não há dúvida, o de "sobrenaturalizar a natureza"[38]. No dizer de Unamuno, a sua obra principal consiste em divinizá-la antropomorfizando-a; ou seja, ajudando-a a se conscientizar pelo espírito humano, tão cheio de íntimas contradições e de inevitável absurdidade.

Aqui, torna-se necessário distinguir entre realidade (res: coisa) e personalidade (persona: máscara da tragédia) do sujeito histórico. No primeiro caso, gera-se a concepção materialista da história. Já no segundo, a personalidade é concebida na obra que na história se cumpre. É, pois, uma crítica concepção histórica da história. O aspecto pessoal é entendido, aqui, como algo social, uma vez que não há nada mais universal do que a perfeita individualidade. Portanto, a "personalidade" desse sujeito ou "homem histórico" unamuniano identifica-se com o homem humano (CSV, 460) de maneira cabal. Isto é, o ser paradoxal incrustado em qualquer texto roseano, a medida que se torna mais simbólico, vira mais histórico.

"O religioso é a determinação da totalidade", disse Kierkegaard[40].

Preocupado pela determinação de uma Totalidade Concreta face à obra roseana, este estudo preocupou-se em deixar falar o próprio ponto de vista do Autor perante esse fator religioso que chamou brasilidade.

Segundo testemunho de JGR, no momento em que o homo brasilicus sabe-se persuadido de que "sobreviverá ao fim do mundo", e tendo-se em conta o fato de se considerar o único povo da terra a praticar com cotidianidade a lógica do ilógico, pode-se dizer que "esta maneira de pensar é conseqüência da brasilidade"[41]... Na opinião de Rosa, para se compreender a brasilidade, seria preciso que o homem se sensibilize até "reconhecer que a sabedoria é algo distinto da lógica". Como já foi dito, para o escritor brasileiro "viver de sabedoria é viver de poesia"(AP,220). É sabido, também, que sua preocupação primordial foi a religião enquanto assunto poético, gerado e gerido pela alteração profunda de "realidades lingüísticas"[42]. Através do modelar exemplo de Cristo, Guimarães Rosa frisava esse aspecto: "Pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões." E o Autor reiterava: "Também isto é brasilidade"[43]. Mais ainda. O homem humano sofre de grande desespero metafísico nessas condições ao (re)conhecer a existência demoníaca, ele está em condições de liquidar a sua existência cultural via palavra, superando-a, até, como o escritor mineiro confessa, "conseguir uma humanidade sem falsidades. Também isto é brasilidade"[44]. Essa é, em essência, a dialética trágica de um autor que aniquila na própria carne o estatuto regionalista.

A História implica em progresso; é mudança. A Revelação, por sua vez, é algo imutável. O controvertido projeto de querer fusioná-las numa coexistência escritural provoca a luta intestina, agônica e trágica, do escritor (proto-cristão) consigo mesmo.

Aqui, é preciso inverter a maneira historiográfica tradicional de colocar o problema das relações entre o indivíduo e a sociedade. Todavia, para os efeitos deste estudo, não interessa colocar -como é o caso de Lucien Goldmann[45] no Dieu Caché pascaliano-, se João Guimarães Rosa era ou não (neo-)platônico, cartesiano, existencialista, unamuniano ou jansenista. Pelo contrário, invertendo-se a problemática, será necessário estabelecer o que representam tais fenômenos sociais e ideológicos. Tudo isto (mesmo sendo tema e instigante motivo para outras teses que escapam à área da teoria literária) permite, grosso modo, referi-los, ao menos, enquanto precedentes e conseqüências do que seria um certo Cristianismo sui generis, inteiramente coerente.

O fundamento destes complexos fenômenos teria servido para mostrar, contudo, não só a relação aberta desse proto-cristianismo conceitual, esquemático e poético (assunto fartamente documentado nas fichas da INTELECTURA), mas, em última análise, para revelar também como, no projeto roseano, este proto-conceito se resume numa contradição ontológica essencial: o ser paradoxal.

Aquele estatuto de ficção, que esboça a personalidade móvel (volúvel talvez) desse sujeito histórico, aponta sempre no sentido plural de uma dialética da visão trágica. Roseanamente falando, nessa essência do absurdo impera o desesperado e existencial "direito à contradição" do homem-humano dos avessos.

A partir desses dados incontornáveis, aceite-se, pois, a noção de meta-cristianismo que a obra roseana levanta aos olhos desta pesquisa. Noção esta, válida para Platão, Plotino, Descartes, Kierkegaard, Unamuno ou Pascal; sempre e quando aplicada em devidas proporções. Portanto, partindo-se de características gerais da amorosa dialética platônica como visão-de-conjunto (além dos elementos comuns às situações históricas do 4º Centúria a.C., do IIIº século d.C., dos séculos XVII ou XIX e do nosso tempo), teriam de ser reencontrados os traços específicos de tais situações que alicerçam os paradoxos da visão trágica.

Nestes termos, o prefixo meta proposto, no caso de Platão tem validade no sentido de além; em Plotino, seu grande discípulo, no de trans; para Descartes funciona enquanto valor metafísico; já para Pascal é no sentido de mudança; em Kierkegaard, ele permite a acepção de inter, assim como no de Unamuno a de reflexão crítica sobre. Em todo caso, o interesse literário deste meta-cristianismo roseano, para nossa época, deve-se radicalmente ao fato de, antes de ele insinuar-se como relativamente cristão, ser absolutamente crítico. Por outras palavras: "Toda hora o barro se refaz. Deus ensina"(NS,25I).

VI.2.2 Algumas antinomias.

Articulada pela constante contradição, a escrita roseana é por definição antinômica. Tal é o interesse transgressor que este estudo visa destacar. Dialética é diálogo e diálogo são dois. Poesia e Prosa, ambos os pólos do "conto crítico" são complementares e, portanto, indissoluvelmente ambíguos. Por isso, a obra roseana ficará na espera, sempre, de novas e cada vez mais específicas pesquisas que aceitem partir deste princípio elementar: é preciso esquecer o caráter excludente que gera toda opção exclusiva. Oclusa. Obstinadamente fechada em si mesma, por mais "científica" que ela se pretender. O sistema aberto pelos vases communicants do texto entretecido por Rosa não o permite. Desta perspectiva interpretativa, então, a precisão não tem sido sinônimo de exato ou perfeito, mas de absurdo e rigoroso "compromisso de necessidade".

No fundo, há a procura de um arquétipo, de uma essência formal, sob cujo princípio (arkhés) de iniciação, de começo sempre recomeçado, JGR prepostera os valores de Poesia e Prosa, numa série infinita de paradoxos; os quais, ora algemam a lógica com as cadeias irônicas da analogia, ora ofendem o bom-senso narrativo, confundindo-o com a contundência prelógica e a perspicácia neológica.

Afinal, as páginas coligidas neste estudo roseano se condensam no alvo móvel de uma sombra de dúvida, que a própria luz destes absurdos projeta. Estou certo de que só eles equacionam o destino escritural "indefinitivo" de um autor como Rosa. Ao invés de classiFICÁ-LO, esta série (sempre aberta e incompleta) de contra-sensos procurará generosamente descreVÊ-LO. Acentuando-se, com isso, o ver de um escreVER esforçadamente dialético.

Verificar, portanto, que o número humano de metáforas é limitado, não é, de forma alguma, falsificar. Que essas escassas invenções são tudo para o homem. Só nesses "trágicos" parâmetros, a visão-de-totalidade é tolerável. O cômputo total de escritas que atribuo ao fazer roseano, se não é divertido, também não é arbitrário. Um diagrama criptogramático da sua história mental, interna, só pode ser paradoxal. Consigno, pois, a esperança de que a infinita indefinição destas antinomias, de algum modo crítico o definam. Enumero-as:

§

§

A obra roseana é a do Transculturador (Kulturträger). O pluralismo etno-cultural da miscigenação brasileira é convergente e não paralelo. Além disso, o homo brasilicus, enquanto neo-ibérico, teria consciência de não ser exclusivamente um transplante euro-afro-asiático na América.

"La Raza Cósmica" dessa cultura pluralista tende a formar uma flexível síntese meta-racial, embora dentro dos parâmetros de uma contradição constante: a herança da tradição dinâmica ibérica. No cadinho desse choque, forja-se o "conto crítico" roseano. Nesta última tradição, reside "a barbárie" de uma filosofia paradoxal: a do individualismo anárquico hispânico, que postula quixotescamente um tempo imaginário ligando valores transcendentais e contingentes, sob a nostalgia de um passado hipoteticamente mais ordeiro e urbano.

Contudo, num Brasil concebido como espaço cosmopolita, polissêmico ou de coexistência cultural, há uma crescente perda das características ibéricas ("rurais"), em benefício dos rumos abertos pelo internacionalismo coletivista. A mitologia pessoal da brasilidade, o sincretismo -e mais exatamente uma das suas correntes, o cosmopolitismo- talvez tenha sido a grande descoberta inoculada na escrita roseana, permitindo, assim, que a sua visão crítica da "brasilidade", fosse passível de consideração e análise sociológicas.

§

O binômio do semeador e do ladrilhador (como proposto por Sérgio Buarque de Holanda no Raízes do Brasil) pode ser aferido, aproveitando-se o ítem anterior, ao critério roseano de espetáculo sincrético ou "conto crítico". Pelo lado hispânico haveria o conceito hipotético do ladrilhador; através dele, o Autor vê-se mergulhado na empresa da razão pela via intertextual. Assim, a ortogonalidade das citações alusivas é contrária à ordem natural da trama. Por outra parte, o veio luso-imaginário do semeador visaria à dissolução da ordem tradicional. O seu método seria o de não tomar em conta nenhum método (Vieira diria: "mays natureza do que arte; caya onde cahir"). Tudo isso apresenta uma aversão congênita a qualquer ordenação impessoal da existência, seja síntese feita, seja léxico aceito.

A estrutura social manifesta em idéias textuais, por intermédio de um jogo de oposições e contrastes, vislumbra os benefícios dos rumos desbravados por uma civilização em sistema aberto. Essa opção cosmopolita, impedindo o dogmatismo castiço, teria aberto campo para a meditação de tipo dialético no bojo fervilhante da hipótese imaginária.

§

A noção roseana de signos passa pelo crivo do elemento concreto, quer da História, quer da existência. Nessa dupla dimensão, em que a linguagem se faz e refaz e onde a diacronia encontra a sincronia, o dado histórico colide com o sistema existencial.

A contradição é evidente; toda comunidade escritural está exposta a dois perigos opostos: a fossilização, devido a uma disciplina exagerada e um respeito excessivo pela tradição e a dissolução, aquela submissão deslumbrada ante as descobertas e conquistas estranhas, estrangeiras. Oscilando entre ambos os perigos, desenvolve-se, com independência pessoal e individualismo, o "conto crítico" roseano.

§

§

Não há, na Literatura Brasileira, uma dicção mais personalizada do que a de JGR. Porém, essa "marca registrada" do fazer roseano, mais do que expressão pessoal, individual, apresenta-se como um evidente e generoso projeto de despersonalização. A originalidade de tal caráter despersonalizador encontra-se nas suas origens e, numa constante projeção ad fontes, ele manifesta-se através das crônicas fraturas advindas da Tradição de Ruptura da Modernidade, sedimentando épocas, gêneros e processos avulsos e indiscriminados de toda a História Literária.

Nessa linguagem autorizada e personalíssima, porém, a contradição não só se satisfaz com a diluição da noção burguesa de autoria; o paradoxo insiste, ainda, em mostrar como uma ironia crítica gera, do mais artificioso, o mais natural.

§

A religiosidade roseana é crítica e criativamente pré-cristã, uma vez que as suas fontes de teologia e/ou filosofia encontram-se enraizadas na dialética platônica, quando não no misticismo órfico.

Contudo, através da convergência no "conto crítico", Rosa contraria Platão assumindo a máxima responsabilidade de um trabalho especializado considerado pernicioso e condenado pelo mestre (Rep.,VII,514): a poesia trágica.

§

O drama poético do "conto crítico" é a própria antinomia da sua dialética trágica. Nesse "poetar pensante", Rosa se pendura nos pólos opostos.

No pensamento dialético do "tudo E nada", o homem não é espectador mas ator, protagonista no interior do conjunto humano e social; assim, a expressão do seu pensamento é uma das formas da sua ação, da sua dinâmica. Já no pensamento trágico, há o caráter "agonista", estático, estranho a qualquer idéia de devir, dominado que está pela categoria do "tudo OU nada"; dessa forma, este homem é incapaz de elaborar qualquer idéia com grau de objetividade, ou qualquer ação humana que convertesse o erro em verdade e a verdade atual em erro futuro, assegurando assim o encaminhamento da progressão.

O drama roseano progride, portanto, pelo fato da sucessão estar composta de presentes inertes cuja soma congloba a figura do ricorso.

§

Indo contra-a-corrente maniqueísta do isto ou aquilo que dividiu a sua contemporaneidade em poetas ou narradores, JGR optou pela pascaliana certeza incerta da síntese: o "conto crítico" para o qual "tudo É nada"... Assim, concomitantemente, ele passa a manipular duas formas literárias de expressão exigidas pelo seu próprio paideuma de filosofia escritural trágico-agônico:
a) a ambigüidade do paradoxo poético;
b) a ambivalência do módulo ou fragmento intertextual.

§

§

Através do intertexto, JGR insemina de pensamento racionalista cartesiano o seu escrito, porém, sem seguir qualquer plano lógico. Também, as diversas estratificações do texto são inoculadas por ele num clima espiritualista ou até místico evitando, contudo, sistemáticamente, deixar cair o texto numa certa ordem de persuação.

Assim sendo, a sua obra, impregnada de tragicidade dialética, age visando uma única ordem verdadeira: a "certeza incerta" do fragmento, que é, em si próprio, um estilhaço de totalidade na procura infrutuosa de ordem.

§

Rosa escreveu sob uma claríssima concepção dialética e concreta da realidade escritural, entendendo com isso um todo estruturado que se desenvolve e se auto-cria. Mesmo que essa estrutura seja a da destruição ou a do caos se organizando.

Todavia, a sua proposta de "conto crítico" parece ter assumido o caráter transgressor e impugnador de empiristas e existencialistas. Desta perspectiva, o mundo do texto tem-se fragmentado, desagregando-se e deixando de ser uma totalidade. Converteu-se em anarquia, em caos cuja reestruturação arranjadora corresponde ao cósmico sujeito-leitor.

Porém, nessa fragmentação gestáltica, na qual o todo é o que conta, a palavra é considerada como entidade e não como parcela ou fragmento. Assim, a palavra é o inerente de um texto "separável".

§

Como se fosse alentado por um método de Filosofia Sistemática, JGR concentra-se, enquanto leitor-tradutor, em detalhes aparentemente pouco importantes, excêntricos ou extravagantes. O conjunto deles insinua um mero esquema das suas obsessões: o universo sagrado.

Remontando esses pormenores e em função do projeto alegórico, JGR monta o contexto do texto obedecendo a um mundo profano adverso ao desenvolvimento de qualquer um desses detalhes.

A síntese é o próprio tema e anatematização do emblemático, no qual, cada coisa, personagem ou situação pode significar uma outra qualquer. Portanto, antes de mais nada, as personagens roseanas são, dialeticamente, anti-personagens.

§

Na imanência alegórica, existe o conflito entre a validade sacra ("filosóficos conteúdos de verdade" segundo Benjamin[46], no seu Drama Barroco) e a compreensibilidade profana ("conteúdos históricos concretos"). No "conto crítico" roseano, o caráter enigmático decorre de uma oscilação constante da prosa à poesia e vice-versa. A função da sua forma artística seria essa atritante transubstanciação de conteúdos; nela, renascem efêmeras belezas e "a obra se afirma como ruína".

Ao decompor o símbolo religioso através de uma secularização, tanto filosófica quanto poética, porém, a alegoria supera-o operando uma inquestionável transubstanciação dialética: a abstração se concretiza. Apesar das críticas ortodoxas, o sujeito emblemático, angustiado e perdido na sua visão trágica, possui, contudo, uma clara noção de ação e consciência afirmativa da História: secularizar o transcendente é, afinal, uma maneira de mantê-lo vivo. Talvez a única, quiçá a última.

§

Há, portanto, incertezas graves, quanto ao gênero híbrido de poesia e/ou narrativa que JGR pretendeu escrever; particularmente ao gênero de mensagens alegóricas que se escondem por detrás da história que nos é referida. Em conformidade com a sua meticulosa preservação da ficção, Guimarães Rosa, porém, conjuga,à maneira dantesca do Inferno,um elemento alegórico importante a uma característica inesperada e, por conseguinte, absolutamente inovadora.

Trata-se de um certo realismo individual, posto que muitas das personagens roseanas são, também, figuras lendárias ou históricas da antiguidade, além de pessoas do seu relacionamento, conhecidos e contemporâneos. Estimulado pelo caráter igualitário das relações da vida urbana, esse "realismo" das personagens do conto-crítico é um traço tão específico da arte roseana, quanto a sua tendência para o simbolismo e a alegoria. A imaginação realista deste autor combina, pois, da maneira mais paradoxal e ao mesmo tempo equilibrada possível, dois elementos em essência antagônicos:

Uma extrema abstração da concepção geral com uma nítida idéia de concretização da representação pessoal.

§

O termo e o princípio dos contos críticos é uma divina palavra que se esconde; em PÁRAMO, por exemplo, JGR emprega-a uma única vez (5. 28). O contraditório do caso é que Deus tem de estar presente, de maneira explícita, em quase todos os módulos intertextuais, segundo mostramos na INTELECTURA.Porém, implícitamente, no conjunto significativo dos modos do texto, Deus permanecerá total e cuidadosamente ausente.

Esse Deus Absconditus da escritura roseana é a própria procura, trágica e portanto crítica, do escrito: a sua causa recôndita. Essa divina trama cuja última palavra é, quase sempre, igual à primeira, está propondo uma adivinha enorme: palavra é parábola; isto é, comparação, símil, alegoria.

§

No gozo da descoberta poética, a característica heurística dos textos roseanos vem se contrapor ao caráter beatífico do gozo no ocultamento religioso.

No poema, a busca de si mesmo equaciona toda uma praxis trágica, intelectual, ativa e crítica, à maneira do noûs poietikós; nas leituras religiosas, o encontro com o próprio Nada esboça, ao invés, um caráter contemplativo, de intelecto passivo e patético que lembra o bíos theoretikós.

§

Contrariando a opinião corrente de que, dificilmente, o "valor estético" (critério subjetivo e arbitrário) "não se pode aplicar nunca às obras filosóficas e teológicas"[47], JGR aplica esse critério imediato ao conjunto das suas obras. Ao transitar indistintamente da diacronia (a obra como um todo) à sincronia (o texto estudado em particular) e vice-versa, essa aparente incoerência filosófica ou inventário lexemático vê-se transformado.

E é no plano da psicologia individual, porém, que o fazer roseano propõe algo não só contraditório mas complementar: uma coerência poética essencial. Portanto, não havendo nada mais diferente do que um

poeta (criador de seres e coisas particulares) e um filósofo (o qual pensa e exprime-se por conceitos gerais) pode-se dizer, mais uma vez, que a especificidade roseana é descendente direta da antinomia.

§

O procedimento rítmico de contradições roseanas não apaga nada da estrutura antitética das realidades (sugeridas) e das situações concretas (geridas pelo relato).

Em filosofia (poesia do abstrato, afinal), esse proceder avulso de aparência discursiva (finis operantis) encontra-se condenado à ambigüidade constitucional. Em poesia, ou seja, poesia do concreto, o caráter voluntariamente assistemático na exposição está fadado, felizmente, à ambivalência significante, ou melhor, à polissemia institucional.

§

Rosa confessa, confusamente, que os seus livros "em essência, são 'antiintelectuais' -defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação"[48].

A contradição está gerada no próprio bojo do pensamento bergsoniano. Para o filósofo francês, o Bem (instinto) seria a ação-pela-ação e o seu maléfico oponente, o intelecto, seria contemplação pura. Ora, a obra de Henri Bergson estabelece uma aberta crítica à "inteligência estática"; isto é, platônica, lógica, racional. No contexto deste pensamento, não há lugar, portanto, para o "momento de penetração contemplativa", no qual, o homem teria adquirido os fins mais altos que o redimem.

Na dinâmica 'antiintelectualista' bergsoniana, "não há coisas, há sómente ações". Inversamente, assim como para Riobaldo "toda ação principia mesmo é por uma palavra"(GSV,137), para JGR, não há ação, mas, palavras-coisas.

§

Mesmo correndo o risco de abstração filosófica no contexto, o texto de JGR opta pela concreção poética.

Dessa forma, o Autor não se incomoda em alicerçar o escrito na dúvida metódica do racionalismo cartesiano, fundamentando-o, assim, intertextualmente, através de uma dúvida dedutiva, puramente teórica e provisória. Para a dialética roseana, no final da leitura, basta com que as tensões decorrentes das diversas sobreposições temáticas venham edificar uma dúvida agônica, ou seja, de vitalidade crítica e impregnada de incerteza prática pelo sentimento trágico da vida.

Assim, conjugando ambos os pólos complementares da dúvida (quer a metódica no intertexto, quer a biótica na leitura sobreposta), o caráter trágico, de ceticismo-investigativo, de Rosa converte-se no fator que o redime através do longo processo lido/re-escrito.

§

Nessas condições, o Autor não se incomoda em alicerçar o escrito na teodicéia racional, cuja idéia de Deus é uma hipótese errando nos páramos do raciocínio cartesiano, saturado pela certeza de um Deus Lógico. Concomitantemente, JGR fundamenta o texto num imaginário que viria complementar a necessidade "sentimental" da vida do leitor; ou seja, impregna-o agônicamente na dúvida crítica e sempre incerta de um Deus Vivo.

A Cidade Ideal roseana, enquanto "hipótese imaginária"(3.20) é um

vigoroso oxymoron dialético do fazer pensante da poesia; ela é a figura abrangente na qual habita e se movimenta o "conto crítico" roseano. Flexivelmente dialético, Rosa oscila através dela: ora se coloca fora de si mesmo num entusiasmo hipotético de posição objetiva, o qual olha corporalmente o exterior, a tradição; ora se posiciona também fora de si, mas no alheiamento do êxtase, numa apoteose imaginária da visão subjetiva, de olho interior à memória.

O resultado tem a forma do "conto crítico". É uma perspectiva renovada, de horizontalidade pessoal e verticalmente trágico-afetiva. O paradoxo é constante. Por momentos, o escrito desce até o mais carnal do espírito poético; noutros, a leitura ascende até o grau mais etéreo da matéria vertente (GSV,79).

§

Sob o influxo da tradição latina, herança modernista talvez, a virgulação na obra roseana é criativamente contraditória.

Por uma parte, a rarefação do discurso provocada pela omissão ou cerceamento de elementos gramaticais (substantivos, verbos, pronomes relativos, etc.), inerentes à lingua portuguesa, além da sua substituição implícita pelo uso de vírgulas, em certa medida, tornam-no expeditivo.

Ao mesmo tempo, a densidade destes recursos, por outro lado, emperra o fluxo "narrativo" com tal intensidade que não só é posta em dúvida a sua função de pontuação (convertidos que estão em índices de encaixes intertextuais), mas, também, eles acrescentam e potencializam os valores criptogramáticos do projeto escritural roseano tornando-os explícitos.

§

O "conto crítico", no seu infinito jogo alusivo de contrastes, estabelece uma tensão contrapontística entre a construção medievalista do "centão" crítico e os hóspedes clássicos que habitam o conto. De um lado, estão agindo os arquétipos; do outro, agitam-se as interpolações filosóficas.

Fusão e confusão do que JGR chamava de "gotas de essência". São elas que temperam as caraterísticas avulsas da iconografia daquele quadro-de-sonhos onde a alegoria acentua o sabor onírico da cena. Nesta proposta, a pictografia (Dürer, Böcklin, Goya) estaria influindo e afetando, na forma e no conteúdo, um processo de composição estritamente escritural, que assim se enriquece e abre.

§

O barroquismo licencioso de Rosa rebela-se contra a normatividade clássica dos gêneros. Porém, na escrita roseana coabitam, contraditoriamente, essas duas tendências antagônicas.

Por um lado, esse culto anti-clássico das "ressurreições da memória", segundo o qual o passado sempre comporta elementos inacabados. Pelo outro, haveria também um certo sentido ecumênico, impessoal e pronto, no qual a obra estabelece uma enorme metáfora sobre o homem e o universo. É, este último espírito inoculado nos textos roseanos é aquele das mentes clássicas, para as quais, no dizer de Borges[49], "a literatura é o essencial, não os indivíduos".

§

§

A memória de Rosa-poeta é o fundamento da sua personalidade individual; há uma forte individualidade que implica em extensão, em operação sobre o texto.

Já a tradição acionada por Rosa-tradutor, pela mediação do intertexto, seria a base de uma impersonalidade coletiva operando sobre o contexto.

Acreditando em si mesmo, a busca da poesia lança JGR entre os vitalistas; a reelaboração da matéria-vertente, na procura incessante de definições, crenças ou conceitos, joga-o aos racionalistas. Uma tradição puramente racionalista é tão impossível, quanto uma tradição exclusivamente religiosa. A personalidade-impessoal de um sujeito histórico paradoxal, como Rosa, sabe-o e as fusiona.

§

Da perspectiva dialética do pensamento trágico, suprimir ou atenuar a absurdidade, equivaleria a transformar a fé em heresia, a verdade em erro, etc.

A ortodoxia roseana se resume a uma fiel e absoluta conformidade com as regras de jogo do paradoxo. Essa intransigência casmurra do fazer roseano é, portanto, mais uma heterodoxia, coerente com o seu sistema aberto.

Dessa forma, a religiosidade roseana seria, então, do tipo herético (hairetikós: aquele que escolhe), ou seja, seletiva. À maneira riobaldiana, JGR se abebera das águas de qualquer corrente e culto, professando, assim, uma opinião particular das doutrinas e não a corriqueira. Heresia, nessas circunstâncias, cobra o sentido crítico e também figurado de contra-senso; i.é., de senso próprio, individual e de livre exame.

Conclusão trágica da obra roseana: o essencial é pensar(-se) de um outro jeito que os outros.

Para João Guimarães Rosa, dicção é contradição: "conto crítico". O paradoxal ser em si dos textos roseanos tem um sistemático escopo que traduz poéticamente a sua abertura. Nele, o leitor/intérprete terá de passar, imutável, da ubiqüidade ao espaço, transladando-se assim, indistintamente, da eternidade à história.

Héctor Olea.

N O T A S / INTERTEXTURA.

VI.I Sistema Aberto.

I) Apesar da nacionalidade do Autor, o termo concreto, incisivamente colocado ao longo deste estudo roseano, nada tem em comum com os "ismos" surgidos no Brasil dos anos 50. Muito pelo contrário, é a sua axiológica revalidação ou, talvez, uma merecida reivindicação que o ressuscite. Só a edificação do texto como si próprio pode ser "concreta". Incapaz de se enganar, o filósofo Max Bense, entusiasta dessas tendências historicamente assentadas, ao definir que Alles Konkrete ist nur es selbst, está dizendo que o objeto particular ou realidade de cada obra é si própria, não havendo, portanto, nenhuma possibilidade de inseri-la no "exercício de estilo". A concreção artística, pensa Adorno, não é uma mediação através do geral, mediação esta referida na idéia de tipo. Nenhuma obra autêntica tipifica-se pelas suas notas mais características.

2) HEIDEGGER, Martin/ "Arte y Poesia"; FCE, México DF, I958;p.77.

3) ADORNO, Theodor W./ "Teoria Estética"; Editorial Taurus, Madrid, I97I; pp. I20 e I36, respectivamente; in El Arte como algo espiritual e Sobre la Estética Hegeliana del Espíritu.

4) KOSÍK, Karel/ Metafísica de la Cultura in "Dialéctica de lo Concreto"; Editorial Grijalbo, México DF, I976; p.I43.

5) ADORNO, op.cit., p. 446; Estética como Puerto de Refúgio de la Metafísica.

6) Idem, op.cit., p. I73; Contenido de Verdad en las Obras de Arte.

7) Idem, op.cit., p. 304; El Arte como Forma de Proceder.

8) Idem, op.cit., p. I6I; "Cui bono".

9) Idem, op.cit., p. 22I; Lenguaje y Sujeto Colectivo.

I0) Idem, op.cit., p. 304.

II) Idem, op.cit., p. I30; Aporías de la Intuición Artística.

I2) Idem, op.cit., p. I59; Crítica y Salvación del Mito.

I3) Idem, op.cit., p. I64; Carácter Enigmático y Comprensión.

I4) Idem, op.cit., p. I63.

I5) Idem, op.cit., p. I70; Trascendencia Quebrada.

I6) Idem, op.cit., p. I68; Interpretación como Imitación.

I7) Idem, op.cit., p. I72.

I8) Idem, op.cit., p. I34; Intuición Sensible y Concepto.

I9) PLATÃO/ Timeu 90.

20) ADORNO, op.cit., p.I63.

2I) Idem, op.cit., p. 443; Coacción a la Estética.

22) Idem, op.cit., p. I67; Enigma, Escritura, Interpretación. Grifos meus.

23) ADORNO, op.cit., p. 324; Esteticismo, Naturalismo, Beckett.

24) BORGES, Jorge Luis/ Dante e os Visionários Anglo-Saxônicos in "Nove Ensaios Dantescos", Editorial Presença, Lisboa, 1984; p. 63.

25) ADORNO, op.cit., p. 119; El Contenido de la Imagen es Colectivo. Grifo meu.

26) Idem, op.cit., p. 175; Contenido Colectivo del Arte. Grifo meu.

27) CÂNDIDO, Antônio/ "Literatura e Cultura"(1900-1945), Editora Nacional, São Paulo, 1965.

28) ALIGHIERI, Dante/ "La Divina Commedia"; Ulrico Hoepli Ed-Lib., Milano, 1949; pp. 32 e 35, respectivamente:(marginalia JGR)

(Inf., IV, 104) parlando cose che'l tacere è bello.
M%: "Coisas que se devem omitir como depuração da poesia".

(Inf., IV, 147) che molte volte al fatto il dir vien meno.
M%: "Omissões exigidas pelo 'freio da arte'."

29) CORTÁZAR, Julio/ "Situación de la Novela"(1950); Cuadernos Americanos nº 4/50.

30) Idem/ "Notas sobre la Novela Contemporânea", Realidad nº 8/48, Buenos Aires.

31) MALLARMÉ, Stéphane/ "Un Coup de Dés", prefácio.

32) JUNG, Carl G./ Comentário Psicológico ao "Livro Tibetano dos Mortos"; Ed. Pensamento, São Paulo, 1985; pp.xxxvi-vii.

33) SARTRE, Jean Paul/ "Situations I" (L'Étranger); Gallimard, Paris, 1948; p. 92.

34) Camus disse: "la divine equivalence qui naît de l'anarchie."

35) SARTRE, op.cit., p. 106.

VI.2 O Ser Paradoxal.

36) ADORNO, op.cit., p. 167.

37) UNAMUNO, Miguel de / "Del Sentimiento Trágico de la Vida"; ESPASA-CALPE, Madrid, 1967; p.231.
Unamuno tira a idéia que dá título ao seu livro de um fragmento de Anthero de Quental, publicado na revista lisboeta A Águia nº 3, março de 1912. No artigo feito por ocasião do "ultimato" inglês, Quental escreve: "Horácio Walpole disse que a vida é uma tragédia para os que sentem e uma comédia para os que pensam. Pois bem, se, nós portugueses, temos de acabar tràgicamente, nós que sentimos, é preferível, com muito, esse destino terrível, porém nobre, àquele reservado, em futuro talvez não muito remoto, a Inglaterra que pensa e calcula, cujo destino é acabar miserável e còmicamente".(Apud MdeU).

38) Idem, op.cit., p. 117.

39) Idem, "La Agonía del Cristianismo", Ed. Losada, Buenos Aires, 1975; pp. 37-9. Esse primeiro caso, MdeU chama-o realismo.

40) KIERKEGAARD, Søren /Aufstuttende II, cap.IV, apud MdeU, p.211.

41) LORENZ, GÜnther/ "Diálogo com Guimarães Rosa", Gênova, jan. 1965. Coleção Fortuna Crítica (nº 6); Civ. Bras./INL, Rio, 1983; p. 92.

42) LORENZ, op. cit., p. 92.

43) Idem, ibidem.

44) Idem, ibid.

45) GOLDMANN, Lucien/."Le Dieu Caché" (Étude sur la Vision Tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine) NRF, Paris, 1955; p. 27. (Le Tout et les Parties).

46) BENJAMIN, Walter/ "Il Dramma Barocco Tedesco"; Einaudi Ed., Torino, 1971; p. 189.

47) GOLDMANN, op.cit., p. 23.

48) BIZZARRI, Edoardo/ "J. Guimarães Rosa: Correspondência com o seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri"; T.A.Queirós Editor/ I.C.Ítalo-Brasileiro, São Paulo, 1981; p.58 (25.XI.63,Rio).

49) BORGES, Jorge Luis/ La Flor de Coleridge in "Otras Inquisiciones"; EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1970; p. 22.

§