

ALCKMAR LUIZ DOS SANTOS

" Uma Leitura Alquímica
de Grande Sertão: Veredas "

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras. Orientador: Prof^a. Dr^a. Suzi Frankl Sperber

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Alckmar Luiz dos Santos e aprovada pela Comissão Julgadora em 30.05.89

CAMPINAS
1989

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

orientadora: Suzi Frankl Sperber

Agradeço a valiosa colaboração de
minha orientadora, profa. dra.
Suzi Frankl Sperber, sem o qual a
trabalho não seria possível, bem
como as pacientes observações do
prof. dr. Naquira Osakabe.

Este trabalho contou com o auxílio do CNPq e da Fapesp, através de bolsas de estudo.

INDICE

Um roteiro de leitura	p. i
1. A Estrutura Ideológica do Texto.....	p. 16
2. Travessia: Formas e manifestações do mito.....	p. 23
3. A ecotização.....	p. 31
3.1. Tripartição e bipartição.....	p. 31
3.2. A travessia do Liso com Nedeiro Vaz.....	p. 34
3.3. A travessia do Liso com Riobaldo.....	p. 40
3.4. A travessia da Fazenda dos Tucanos.....	p. 48
3.5. A travessia do Sucupuí.....	p. 55
3.6. O pacto.....	p. 63
3.7. A travessia do São Francisco.....	p. 69
3.8. A biografia.....	p. 77
3.9. A narração.....	p. 85
4. Os resultados.....	p. 104
4.1. O "Opus" finalizado: suas condições.....	p. 105
4.2. A palíngenesia.....	p. 124
4.3. Tamandá-Tão: o final espeelhado nas traves- sias.....	p. 128
4.4. O labirinto.....	p. 128
4.5. A música e o Cosmos.....	p. 145
5. As partes do Todo.....	p. 176

CCCCCCCC

5.1. A Obra a Negro.....	P.176
5.2. A Obra a Branco.....	P.193
5.3. As partes do Todo: a Obra a Vermelho.....	P.211
Conclusão.....	P.233
Bibliografia.....	P.244

SIGLAS UTILIZADAS

1. BL - O Suroeste da Linguagem de Consuelo Albergaria.
2. CA - A Chave da Alquimia de Paracelso.
3. CH - Conspus Hermeticum
4. BCP - As Doze Chaves da Filosofia de Basilio Valentim.
5. DOLC - Dicionário Oxford de Literatura Clássica.
6. DS - Dictionnaire des Symboles de Chevalier e Gheerbrant.
7. DT - O Dorso do Tigre de Benedito Nunes
8. ED - A Erva do Diabo de Carlos Castañeda.
9. FA - Fenómenos e Alquimistas de Mircea Eliade.
10. FF - As Formas do Falso de Walnice N. Galvão.
11. GV - Grande Sertão: Veredas de João Guimarães Rosa.
12. LFJ - El Libro de las Figuras Jeroglificas de Nicolas Flamel.
13. LP - A Linguagem dos Pássaros de Farid Ud-Din Attar.
14. MA - Méphistophèles et l'Androgyne de Mircea Eliade.
15. MC - Mysterium Coniunctionis de C. G. Jung.

16. MF - As Mansões Filosóficas de Fulcanelli.
17. MMVR - O Mundo Movente de Guimarães Rosa de José Carlos Barboglio.
18. MFC - Uso Mágico das Pedras Preciosas de W. B. Shaw.
19. MR - Mito e Realidade de Mircea Eliade.
20. MPCR - Nomes de Personagens em Guimarães Rosa de Júlia C. Fonseca Santos.
21. RM - O Legado do Nome de Ana Maria Machado.
22. SCS - Os Símbolos da Ciência Sagrada de René Guénon.
23. TA - Teia e Antiteia de Antônio Cândido.
24. TEMP - Tratado Elementar de Magia Prática de Papus.
25. TFM - O Triunfo Hermetico de Saint-Didier.
26. TM - A Tradição Hermética de Julius Evola.
27. TMR - Tratado de História das Religiões de Mircea Eliade.
27. TTK - Teo-te King de Lao-Tsé.

UM ROTEIRO DE LEITURA

A questão alquímica

Os pressupostos teóricos e práticos devem ser conhecidos previamente, para facilitar a leitura deste trabalho. Com isso, economizaremos mais cansativas referências em notas de fim de capítulo. Para essa leitura alquímica de um romance, é necessário que o leitor conheça algo sobre Alquimia, saiba dos problemas teóricos e práticos, tenha uma idéia geral sobre as hipóteses e o método utilizado.

A idéia central de meu trabalho é ver como os elementos narrativos de GSV reproduzem analogicamente os princípios esotéricos da Alquimia. Quando aludo à analogia, penso na metáfora alegórica e na anáfora simbólica, como postulou René Ailhaud em CS. Os personagens mais relevantes (Riobaldo, Diadorim, Hermógenes, Zé Bebelô, Joca Ramiro, Otacília), os elementos acfanciais realçados ao longo do ato narrativo (Deus, Diabo, locais, paisagens, falas) são aproximados aos princípios e às operações alquímicas.

Na Alquimia, as forças naturais e cósmicas são associadas a elementos químicos, e as operações rituais são nomeadas a partir de imagens laboratoriais. Aos quatro elementos limitados por Empedocles (terra, água, ar e fogo), associam-se os elementos alquímicos (chumbo, mercúrio, enxofre e ouro, respectivamente). Neste nosso trabalho, como em vários textos alquímicos, procuramos várias vezes nomear esses elementos através do Latim (principalmente 'mercurius' e 'sulphur'), para marcar sua distância da Química moderna.

A operação ('Opus') alquímica compõe-se de três fases: Obra a Negro (nigredo), Obra a Branco (albedo) e Obra a Vermelho (rubedo). Após a realização sequencial delas, surge o Cosmos renovado. Estes Cosmos-tanto pode ser tomado macroscopicamente quanto microscopicamente. O 'Opus' é então uma operação que se realiza externamente e internamente ao alquimista. Dentro do alambicco, recipiente simbólico da operação alquímica, os elementos são misturados, e a "renovatio" (renovação final) faz a transformação simbólica do chumbo alquímico em 'Aurum philosophorum' (Ouro dos Filósofos).

A Alquimia é uma linha prática e não moral. Sua ética é a ética do acerto e da precisão operativa. As forças mercuriais e sulfúreas podem ser aproximadas igualmente aos conceitos morais de bem e de mal, dependendo do instante da operação alquímica em que elas intervêm. Para o alquimista, o conceito de alma imortal é uma vulgarização cristã. Atinge a imortalidade apenas aqueles que realizam a Grande Obra, que chegam ao 'lapis philosophorum' (pedra filosofal). Essa relativização operativa do bem e do mal e a transformação da imortalidade nu-

na conquista dão à Alquimia características que a diferenciam bastante do pensamento ortodoxo do Ocidente.

Em nossa leitura de GSV, o elemento mercurial (com toda sua simbologia ligada à água, à instabilidade, à volubilidade, à duplicidade) foi associado a Zé Hebele ou a Diadorim, dependendo da atuação de cada um deles. O elemento sulfúreo (ligado às forças cósmicas, ígneas e infernais) foi associado a Hermógenes. O chumbo, símbolo alquímico da materialidade bruta, ligamos ao catrumano do Pubo. O ouro pôde ser atribuído à conjunção final entre Hermógenes e Diadorim, ou a Joca Ramiro.

Além disso, buscamos ver na narrativa as marcas de uma trajetória de 'renovatio'. Tanto o enredo biográfico de Riobaldo, quanto seu ato de contar são aproximáveis às três fases do 'Opus'. O contar e o contado re-constituem o trajeto alquímico que vai do Cosmos decaído ao Cosmos restaurado, passando antes pela necessária recriação do Caos.

Foi feita opção por uma leitura que é primeiramente simbólica e depois alquímica. A opção simbólica não passa por outras mais utilizadas, como as que enveredam pela psicanálise, pela questão cultural e folclórica, pela estrutura de linguagem, ou pela homologia social. Já a opção alquímica passa longe do misticismo religioso e contemplativo, bastante comum em várias linhas esotéricas.

Essas escolhas podem parecer redutoras, se não atentarmos para alguns detalhes importantes. Qualquer opção metodológica de exegese pode ser redutora, se se pretende exclusiva e todo-poderosa. Esta leitura alquímica em nenhum momento quis-se mais reveladora que qualquer outra. O aprofundamento na linha

alquímica deveu-se a uma analogia crítica que se mostrou exequível ao longo de minhas várias leituras do romance. É possível uma extrapolação dessas questões simbólicas e alquímicas para outras linhas exegeticas, como as citadas anteriormente. Isso pode ser feito, mas não no espaço deste trabalho: perderíamos em objetividade e coerência, confundindo o leitor com várias perspectivas.

Tomo como exemplo desta discussão a questão cultural do GSV. Leonardo Arroyo, em A Cultura Popular em Grande Sertão: Verdade, desenvolveu bem este aspecto. Há uma intensa ligação entre a simbologia de fundo esotérico e a cultura popular e folclórica. Esta é outra aproximação perfeitamente realizável, mas que, dentro da opção metodológica feita, foi colocada de lado. Assumimos como base teórica trabalhos de Mircea Eliade, Georges Dumézil, Gilbert Durand. Embora eles lidem com simbologia e folclore, não se referem às questões nacionais e populares que, evidentemente, permeiam seu objeto de trabalho. Trata-se de estudar a operatividade analógica e não sua manifestação específica, esta sim circunscrita a um "locus" geográfico, histórico e social.

Enfim, o que parece ser uma redução inicial, acaba sendo na verdade uma opção bastante rendosa. A limitação à linha simbólico-alquímica revelou uma simbologia latente, apegada à estrutura textual de GSV, que resultou numa leitura bastante enriquecedora, tanto do romance quanto do crítico.

Nisso o nosso trabalho se diferencia dos demais com o romance de Raul. As questões alquímicas foram chance para que a abordagem crítica também se convertesse numa leitura de experiên-

cia, em que a teorização foi fruto de uma "conjunção" alquímica entre teoria e texto, entre o prazer teórico da decifração e a busca prazerosa da leitura, entre o leitor e o crítico, entre o texto e a leitura em si.

Alguns problemas

A associação entre símbolo, esoterismo e literatura desperta algumas questões teóricas bem complicadas. A primeira delas é o alcance e a atuação do fenômeno simbólico. É muito comum a confusão deste com a alegoria, o que reduz várias "leituras simbólicas" a uma interpretação metafórica bastante simplista. Isso foi resolvido pela adoção de uma linha teórica com a coerência suficiente para ser aplicada a uma discussão literária. Estou-me referindo ao trabalho de René Alleau (CS). A diferenciação feita por ele entre os dois tipos de analogia já citados acima (anáfora e metáfora) permitiu-me trabalhar com mais especificidade em relação aos elementos textuais.

A aproximação entre esoterismo e literatura caminha num equilíbrio bastante instável e perigoso. Instável, pois uma leitura pode enveredar por um aspecto apenas e ficar preso a ele. Perigoso, pois o que se anuncia como aproximação pode se tornar tão-somente exclusão: não é difícil encontrarmos leituras esotéricas de textos literários, que se tornam muito mais esotéricas que literárias. O Mistério do Graal de Julius Evola e O Esoterismo de Dante de René Guénon são dois exemplos. Apar-

rentemente, os poemas de Dante Alighieri e A Demanda do Santo Graal são literários apenas na aparência, uma vez que eles trazem a cifra do conhecimento esotérico. A estrutura literária é uma mera desculpa para a descoberta dos tesouros do conhecimento tradicional. Não contestamos o brilho da análise dos dois estudiosos, mas esses dois trabalhos me pareceram demasiadamente restritivos do ponto de vista estético. Há muitas justificativas extra-texto para o esoterismo, parecendo querer compensar uma evidência esotérica que não se explicita na pura construção textual. Esse me parece o maior perigo quando se trabalha com textos literários, buscando associá-los a alguma linha esotérica. Sempre corremos o risco de nos empolgarmos com o esotérico e esquecermos o estético.

é preciso atingir o equilíbrio em que ambos se harmonizem no ato da leitura crítica. A linha esotérica deve servir para iluminar a estrutura textual, o fato estético que é a obra literária. a leitura crítica deve ser guiada pela mentalidade analítica que baseia o pensamento tradicional (aí entendido o esotérico). e esse o sentido da leitura como experiência a que me referi acima. Experiência que também é aprendizado, um aprendizado de si e do texto.

Estamos buscando uma leitura que parta da realidade textual e estética, mas que se encaminhe para uma percepção simbólica (portanto, analógica) do texto. Podemos caracterizá-la como uma leitura das correspondências, tomada no sentido baudelaireano. O texto deixa de ser apenas palavras, para instalando-se como espaço de correspondências entre elementos narrativos (teóricos e práticos) e forças e operações alquímicas.

Além dessas questões teóricas, também aparecem alguns limites práticos nessa leitura alquímica de GSV. O primeiro deles é que não há nenhuma intencionalidade discursiva e esotérica em GSV. Nunca se poderia afirmar que o texto é "evidentemente esotérico". Este caso é bem diferente do de Zanoni de Lipton, romance em que a cifra esotérica desempenha o papel principal. Não há nenhuma declaração de Guimarães Rosa sobre uma tentativa de construir uma estrutura esotérica subjacente à literária. Ainda que houvesse, ela deveria ser encarada com todas as reservas, uma vez que a leitura crítica corre muitos riscos se se aventura muito fora da estrutura textual. Um dos princípios básicos que norteiam esse nosso trabalho é o máximo respeito aos limites textuais. Qualquer tentativa de justificar elementos do romance a partir de elementos externos a ele deve ser feita com o maior cuidado. A busca de dados biográficos ou declarações do autor servem muitas vezes para ocultar uma outra linha de leitura, mais próxima do texto e que não se encontra nem mesmo insinuada nesses dados extra-textuais.

É dentro desses princípios que resolvemos uma aparente contradição. Guimarães Rosa, em suas entrevistas, em suas leituras filosóficas e religiosas, revelou uma linha de pensamento próxima à moralidade e à espiritualidade. Sua ética parece condenar qualquer tentativa de aproximar a amoralidade alquímica de sua obra literária. Para quem busca um baseamento autoral e biográfico, parece impossível "impor" uma linha de leitura que não seja tirada da cabeceira do autor. É claro que um conhecimento desse tipo é importante. Para a crítica genética, estes são dados essenciais. Mas nossa leitura não busca a

gênese da criação de GSV. Estamos nos limitando ao romance e ao ato de leitura. Nesse caso, qualquer coerência deverá ser alcançada nos limites do texto e do leitor. Se a leitura consegue uma amarração amoral e operativa (e não moral, ética ou mística) entre GSV e a Alquimia, já chegou a seu objetivo.

Outro problema prático está ligado ao discurso crítico. Como formalizar de forma coerente e sequencial o que é simbólico, intuitivo? Como explicitar em linguagem o que é experiência anterior (segundo Alleau) ou simultânea (segundo Ernst Cassirer, em Mito e Linguagem) à própria linguagem? Em outras palavras, como usar o discurso racional e cartesiano da crítica literária para falar de experiências simbólicas que são intuitivas, irracionais e não-cartesianas? Neste caso, podemos pensar no problema semelhante que Foucault teve. Para atacar a ditadura do discurso da normalidade em relação à loucura, usou o próprio discurso crítico da normalidade. Não me parece que Deleuze tenha razão ao apontar isso como inconsistente. O discurso que se critica a si mesmo, quer renovar-se a partir de um auto-esgotamento, é um tratamento análogo à homeopatia, em que se usa o veneno para atacar o próprio veneno. O nosso discurso crítico e cartesiano, ao-eleger como objeto de estudo um campo não-crítico e não-cartesiano, quer renovar-se, quer partir para uma aproximação entre o objeto da crítica e o sujeito crítico. Essa aproximação já é insinuada quando escolhemos um sujeito crítico e um objeto simbólico. A diluição das diferenças entre o sujeito e o objeto é quase que uma imposição, para que consigamos levar a bom termo a aproximação entre o discurso cartesiano e o estudo das formas simbólicas do romance.

A filosofia

Este trabalho com GSV despertou uma série de decorrências filosóficas. A primeira delas foi colocada no parágrafo precedente. Outra está ligada à questão da ética e da meralidade, como um esforço operativo de transcendência (ou seja, a Alquimia) pode passar ao largo da dicotomia bem-mal?

O problema da relação sujeito-objeto está bem explicitada no pensamento cartesiano. No Discurso do Método, Descartes parte da separação entre os dois elementos do conhecimento, para edificar sua 'episteme' coerente. A base de seu método (no singular) é a autonomia de um e de outro, como ponto de partida para a apreensão racional do mundo. Na mesma época, Pascal especulava de modo bastante diverso. Para ele, não há um único método de conhecimento, mas vários. Este conhecimento deriva de uma visada rápida e intuitiva para a totalidade da coisa observada. Com estas postulações, aproximando-se de uma epistemologia das probabilidades (na Matemática, há vários trabalhos de Pascal nesse campo), ele também se aproxima das especulações da Física atual, onde os fenômenos perderam sua aura de cientificidade certa, para ganhar os atributos da probabilidade e da incerteza. Em outras palavras, a ciência do conhecimento está-se encaminhando para essa não-separação entre sujeito e objeto que começou a prosperar a partir da filosofia cartesiana. A linha de pensamento que saiu de Pascal não teve sequência práti-

ca, até que começassem a surgir as primeiras colocações não-cartesianas. Podemos localizá-las principalmente em Nietzsche e Bachelard. Para a nossa pretensão de uma leitura simbólica e não-racional de um texto literário, essa visão que escapa de Descartes se ajusta perfeitamente. O objeto-texto e o sujeito-leitor vão necessariamente se confundir ao longo desta leitura que é experiência e aprendizado.

O pensamento de Bachelard chega a propor caminhos que resolvem o aparente paradoxo entre o discurso racional e a investigação simbólica. Em A Filosofia do Não e O Novo Espírito Científico, ele fala da necessidade de associarmos a intuição à lógica, como maneira de construir uma epistemologia mais abrangente, que inclua o cartesianismo, mas não se restrinja a ele. Nietzsche chega a vislumbrar esse caminho, quando recusa a tradição filosófica grega, base do pensamento de Descartes. O seu "super-homem" Zarathustra, tirado da mitologia persa, evidencia isso.

O pensador alemão coloca questões acerca da ética e da moral que têm ressonância em nosso trabalho. Repito a questão colocada acima: como conciliar a transcendência alquímica com sua operatividade, que é distante da moralidade e da ética espiritualistas da tradição judaico-cristã? As questões sobre o "super-homem", em Assim Falava Zarathustra, as colocações sobre a ética e a moral das religiões, em Além do Bem e do Mal e Genealogia da Moral dão conta disso. O novo homem, senhor de si e, analogamente, de seu mundo, nasce daqueles que recusam a ética e a moral da compaixão e da fraqueza. A vontade de potência nietzschiana é a postulação da transcendência humana den-

tro de uma operatividade que descarta a passividade. Entre o guerreiro e o sacerdote, exatamente como os alquimistas, Nietzsche opta pelo primeiro. Essa operatividade, conduzida intuitivamente, sem separar um sujeito-racional do objeto-estudado, é a base do "super-homem" e também a base dessa nossa leitura de GSV, em que se constrói uma visada crítica independente de seu autor.

O método

Na teoria, procuramos nos concentrar na conjunção lógica-intuição proposta por Bachelard. Na prática, o ponto de partida para esta leitura de GSV concentrou-se em dois elementos: as falas metalinguísticas do narrador e as imagens "soltas" (não associáveis "a priori" à economia do texto e mais próximas a penetração simbólica).

Nas falas de Riobaldo ao narratário-interlocutor, encontramos várias chaves de decodificação do narrado e do ato narrativo. Como um verdadeiro alquimista, ele vai cifrando suas alusões ao longo do texto. "Esta vida está cheia de ocultos caminhos" diz ele (GSV, 144). Para ele que entende o narrado e a narração, os companheiros e os locais, a paisagem e os fatos como análogos da vida, estes devem ser decodificados dentro de uma abordagem que associe as observações desse narrador-ocultador aos elementos de sua narrativa. Há um sentido profundo, ligando suas falas não-narrativas à economia particular e geral

do texto. Nossa leitura cuida de indicar e costurar algumas dessas possibilidades.

Essa ligação é feita passando pelas imagens soltas citadas acima. Há uma grande quantidade delas, e a visão racional-cartesiana não dá conta de atribuir coerentemente a todas um valor estético. Os nomes do jagunços (Marruaz, Lacrau, por exemplo), os locais das ações (uma fazenda abandonada, locais com nomes de santos) são alguns exemplos. Quando se envereda pela análise de alguma delas, e se esquece da abordagem simbólico-intuitiva, ficamos no nível da especulação da linguagem e perdemos a magia das imagens. O trabalho com os nomes, por exemplo, é bastante interessante. Ana Maria Machado (RN) e Júlia Conceição Fonseca Santos (NPGR) fazem boas abordagens, mas fica faltando a amarração textual, narrativa, das conclusões a que elas chegam. Assim, procuramos privilegiar algumas 'partes' (personagens e episódios), para chegar à contemplação deste 'todo' alquímico. Alguns elementos foram excluídos, pois não serviam para essa nossa primeira leitura. Seria impossível construir uma leitura alquímica utilizando todos os elementos do romance. O que importa é que numa segunda leitura a visão 'total' alquímica possa ser usada para iluminar esses que foram preteridos inicialmente, dando-lhes a mesma coerência.

Com isso, chegamos a nossa leitura, que podemos caracterizar como sendo uma atividade "rítmica". Indicados os caminhos (que vêm de uma associação das falas de Riobaldo com os elementos e as operações alquímicas), passamos à eleição dos elementos (as 'partes') a serem utilizados. Eles devem guardar consigo a coerência do símbolo e da intuição, possibilitar a

passagem do particular (eles mesmos, tomados como símbolos não amarrados ainda à economia textual) ao universal (a coerência que se busca entre a transcendência simbólica e a estrutura geral do romance). Ficamos numa leitura crítica que vai e volta constantemente, das imagens particulares ao todo coerente que se busca (entendido aí esse todo como a associação entre o "Opus" alquímico e o texto de Rosa).

A escrita crítica deve ser capaz de inteirar o leitor desse processo, mas também deve restringir a penetração intuitiva nas imagens. Se não fosse assim, teríamos uma leitura de um só leitor, não transmitível a ninguém. Nesse sentido, procuramos construir aquela conjunção entre o lógico e o intuitivo, proposta por Bachelard. Há uma sistematização necessária para a compreensão do texto crítico; procuramos em várias passagens transformar o potencial simbólico das imagens em alegorias de mais fácil tradução para o leitor deste trabalho.

Com isso, chegamos a uma coerência crítica entre o que tomamos como o todo do texto e as partes-imagens que o compõem. Este todo é, repito, a associação entre a economia textual (que se apreende em parte das fúrias de Roberto) e a transcendência alquímica que buscamos surpreender. Este nosso todo não pode ser incoerente com outras possibilidades de leitura, o que tornaria a nossa um exercício inútil, pois cheiraria a imposição frágil. Se buscamos elementos textuais que nos dêem essa coerência e se conseguimos estabelecer uma arquitetura textual alquímica em OSV, e unicamente pela leitura rítmica, este lúdico exercício que estabelece correspondências frequentes e repetitivas entre imagens simbólicas e caminhos de leitura

na. Esta arquitetura textual alquímica não é o nem pode ser incoerente com os elementos tradicionais da narrativa do romance, e que já foram estabelecidos pela crítica nesses vários anos que vêm de sua publicação. Isto inclusive para desenvolvendo na conclusão. A leitura alquímica é mais uma possibilidade, embora eu a considere das mais ricas e instigantes.

Os resultados

As trilhas, as veredas desta leitura foram buscadas em várias travessias que compõem OSV: as duas aventuras dos garçons pelo lido do Eucalipto, a viagem dos dois seninos pelo rio São Francisco, o cerco na Fazenda dos Tucanos, a passagem pelo povoado do acuruzi, o pacto nas Veredas-morças, a biografia da juvenina de Riobaldo, a sua narração ao interlocutor, depois dos fatos lá terem ocorrido. Nos capítulos 1 e 2 procuramos estabelecer como essas travessias, na teoria e na prática, apontam o cerco de uma operatividade alquímica. O capítulo 3 estabelece as imagens particulares que servirão para nos conduzir ao cerco de nossa leitura, buscando estruturas binárias e ternárias no romance. O capítulo 4 dirige-se aos elementos de palíngenesia na estrutura de OSV, relacionando imagens do "Torno" às várias travessias discontínuas. O capítulo 5 reconstrói uma trajetória alquímica (nigredo, albedo e rubedo) a partir dos elementos textuais. Na conclusão, vamos falar dos resultados desse trabalho, mostrando como ela também se insere no es-

forço de buscar novas possibilidades exegéticas para a teoria literária.

1. A ESTRUTURA ANALÓGICA DO TEXTO

Para a compreensão de boa parte do universo ficcional de Guimarães Rosa, é fundamental que nos baseemos numa visão analógica. Tal idéia é também defendida pela prof^a Consuelo Albergaria em sua obra a respeito do autor¹. O texto de GSV não é construído apenas em torno de uma estrutura cartesiana ou causal, mas também, e preponderantemente, como entrelaçamento de idéias e imagens de fundo analógico e simbólico². A construção do discurso ficcional de Rosa admite e, podemos dizer, até exige a manipulação de seus elementos dentro de uma perspectiva analógica, seja anafórica (via símbolo), seja metafórica (via alegoria).

Na página 214 (GSV), há uma citação parecida com parte da Tábua de Esmeralda (CH). A referência reproduz a visão hermética de uma realidade analógica e não causal:

«Mas, para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima - o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe.»

Na Tábua de Esmeralda, temos:

«O que está embaixo é como o que está em cima e o que está em cima é igual ao que está embaixo, para realizar os milagres de uma coisa única.»

Cumprir estabelecer os efeitos que essa estruturação analógica traz para o plano literário. A visão não-cartesiana implica uma dimensão diferente aplicada ao ser humano. A re-significação do imanente traduz uma ampliação do Ser, uma globalização da pessoa. A simbolização do imanente é o caminho para uma visão em que o ser humano transparece como uno e como indivíduo, ultrapassando todo um período histórico, desde as primeiras formas pré-capitalistas, em que ele se viu reduzido a destroços de si mesmo. Assim, a postura filosófica de Guimarães Rosa aponta para esta visão globalizante do homem, buscando resgatar sua integridade, perdida ao longo da evolução econômica da humanidade. Sua obsessão em utilizar o símbolo do infinito (a lemniscata)³ indica a vontade em apontar para um caminho de redenção pessoal e/ou universal, através da transcendência em direção a estados espirituais mais elevados.

Guimarães Rosa estrutura seu texto de modo a espelhar a visão analógica da realidade. A construção do discurso narrativo como reflexo da mentalidade analógica leva o texto a construir-se em fragmentos que refletem o todo e vice-versa. Esta mentalidade analógica que governa a estruturação simbólico-alérgica transparece na maneira como se encadeiam personagens e situações em GSV. O espaço do discurso ficcional é construído de modo a deixar transparente esta reflexão filosófica. A valorização da totalidade do ser humano é a base de estruturação do romance. Visão filosófica e discurso literário se espelham den-

tro da fala de Riobaldo, construindo uma visão de mundo diversa da mentalidade cartesiana e não-simbólica, constituindo-se em ponto de partida para um texto que pretende chegar a uma concepção «holística» do homem.

Uma das maneiras de encontrar a estruturação analógica de GSV está na correspondência entre vários elementos narrativos, através das várias travessias que, disfarçadamente ou não, são defrontadas por Riobaldo. Temos a travessia do Liso do Suçuarão com Medeiro Vaz; depois, novamente o Liso, com o comando de Riobaldo; a travessia do Sucruíú; a aventura pelo rio São Francisco, com Diadorim-menino; a passagem pela Fazenda dos Tucanos; o pacto nas Veredas-Mortas; a trajetória biográfico-geográfica do jagunço Riobaldo: do Sul, margem direita, até o Norte, margem esquerda; a própria narração, que é feita ao interlocutor através do espaço textual do romance.

A construção analógica estabelece uma correspondência entre esses episódios. Não se fala aqui de igualdade, mas de equivalência, dentro dos princípios da analogia.⁴ Estas várias travessias podem ser compreendidas como reflexos de uma única simbologia primordial, que lhe deu origem. Cada travessia tem suas peculiaridades, mas todas aparecem como esses reflexos de um sistema simbólico básico. Isto confirma a ligação analógica que há entre as travessias todas e também reafirma a visão cósmica que marca a concepção do texto em GSV. O texto é análogo ao Cosmos e traz embutida a tentativa de redenção de um e de outro, do narrador e do demiurgo, do leitor e do interlocutor.

As travessias são facilmente resumíveis, como são em geral os enredos de Guimarães Rosa. Com Medeiro Vaz, Riobaldo e

Diadorim tentam atravessar o Liso do Suçuarão, em busca da mulher de Hermógenes e falham na tentativa. Quando Riobaldo se torna chefe, ele realiza até o final essa travessia, conseguindo aprisionar a esposa do traidor. Com Zé Rebelo comandando, Riobaldo e Diadorim fazem a travessia da Fazenda dos Tucanos (onde são cercados pelas tropas de Hermógenes, somente escapando graças às artimanhas de Rebelo), do Sucruíú, onde enfrentam a ameaça da peste que ataca o povoado e, finalmente, do pacto, onde Riobaldo enfrenta e assimila as forças do mal, agora substanciadas na figura do próprio demônio. O episódio em que os dois, ainda meninos, atravessam o rio São Francisco é outro desses eventos. Aqui o medo de Riobaldo se mistura à coragem de Diadorim, perfazendo analogamente toda a sua vida de jagunço, também compreensível como travessia.

Tomada em resumo, também a trajetória biográfica de Riobaldo reveste-se dos componentes da travessia. O início e o final são quase que coincidentes geograficamente⁷, mas diferenciados pelo conhecimento que, no fim, permite a Riobaldo recompor sua trajetória narrativamente. Partindo das observações de Antônio Cândido⁸ a respeito da ligação do São Francisco com o percurso biográfico do jagunço, podemos estender uma outra perspectiva para a leitura do romance. Na página 289, Riobaldo fala que "O São Francisco partiu minha vida em duas partes"; a trajetória dele como jagunço tem como eixo, como geratriz, o próprio São Francisco. Pensando nas palavras com que ele finaliza sua narrativa ("Existe é homem humano. Travessia."), podemos associar sua evolução biográfica a uma travessia em que ele busca transcender seu estágio existencial do início. O ato

de contar, recuperando o que foi e re-significando o passado, insere-se no propósito de tornar sua vida muito mais que a mera acumulação de experiência. Sua idéia é fazer dela uma acumulação qualitativa de conhecimento, permitindo-lhe a passagem para um plano mais elevado da existência. O significado deste plano é uma fonte permanente de especulações. Dentro de nosso trabalho temos buscado compará-lo analogicamente com os propósitos de um percurso iniciático. No nível romanesco, esta ascensão espiritual pode ser comparada à passagem de uma margem à outra, do Sul ao Norte.

Na narrativa como travessia, a ligação de Riobaldo com seu interlocutor é reveladora. As palavras que iniciam e terminam o romance ligam-se à citada perspectiva de trajetória. «Nonada» e «Travessia» constituem pólos opostos por onde transita a fala do ex-jagunço. O "néant" do início é complementado pela imagem da própria travessia. Esta nega o signo da superficialidade (o «nada») pela possibilidade aberta da transcendência. O "homem humano", à semelhança de um poema de Cassiano Ricardo, "tem os pés de barro", mas "salta no infinito". Entre um ponto e outro, costurando o caminho, tecendo as possibilidades da transcendência, está a narração.

Este ato de narrar, em Riobaldo, não é obra do mero acaso, ou fruto de uma voluptuosidade incontida pelas palavras. Embora tente aparentar o contrário, ela é tramada numa certa ordem, que chega a desprezar a cronologia dos fatos. Na página 180, ele fala:

«Essas coisas todas se passaram tempos depois. Talhei de avanço, em minha história. O senhor

tolere minhas más devassas no contar. É ignorância. Eu não converso com ninguém de fora, quase. Não sei contar direito.» (GSV, 185)

Este disfarce de Riobaldo, escondendo-se sob a aparência de um mau contador, serve à estratégia de narração. É uma forma de compor um espaço textual em que o interlocutor possa recuperar a trajetória do ex-jagunço como travessia e projetar a sua própria. Há várias passagens em que ele alerta ao ouvinte sobre o cuidado em ouvir. Este ato não pode ser mecânico, passivo; deve ser participante, construir analogicamente seu percurso de transcendência. Para isso, a máscara da incompetência narrativa é oposta às pistas sobre a recepção do narrado:

«A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rassa importância.» (GSV, 92)

«... jagunço se rege por um modo encoberto, muito custoso de eu poder explicar ao senhor.» (GSV, 157)

«O senhor me organiza? Saiba: essas coisas, eu pouco pensei, no lazer de um momento.» (GSV, 341)

As trocas na sequência cronológica são indicações de como o narrador consciente Riobaldo organizou sua narração de maneira a dar ao interlocutor a possibilidade de passar por sua própria trajetória. As pistas são dadas ao longo do texto, pelas referências explícitas feitas por Riobaldo a seu ouvinte. O

ato de narrar, como maneira de apreender e dominar vida e passado, é colocado ao narratário como um aprendizado. Conhecer, nomear o factual, saber o "nome secreto" das ações é a proposta implícita que é feita ao ouvinte ou ao leitor ao longo deste texto-viagem. Este conhecimento do factual não está na mera ordenação cronológica dos eventos. Se Riobaldo conta a travessia do Liso com Medeiro Vaz antes de falar sobre a morte de Joca Ramiro, deve ter alguma intenção encoberta. Esta sequência deve privilegiar algum dado importante para o interlocutor, pois afinal "Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância."

NOTAS

1. O Bruxo da Linguagem (BL)
2. Não predominantemente orientais, como defende Consuelo Albergaria.
3. Como indicado pela autora acima citada.
4. CS.
5. GSV, 94: «Tínhamos vindo para aqui - circunstância de cinco léguas - minha mãe e eu.»
6. O Homem dos Avessos; in Tese e Antítese (TA)

2. TRAVESSIA: FORMAS E MANIFESTAÇÕES DO MITO

Tempo sagrado e tempo profano

As mais diversas mitologias referem-se a viagens. Em quase todos os casos, revestem-se de uma simbologia iniciatória. O tempo de viagem, mitificado, deixa de ser apenas uma sequência cronológica, inserida numa perspectiva de tempo imanente. Sua finalidade é escapar à terreneidade, reinstalando a época primordial. Devemos compreender a relação entre o tempo profano (base cronológica para a ação de contar e para quem conta) e o tempo sagrado (referência primordial da narração, que busca reinstalar miticamente o "illo tempore").

Segundo Eliade (THR, 25), "só pelo simples fato de nos encontrarmos em presença de hierofanias nos encontramos em presença de documentos históricos. É sempre numa certa situação histórica que o sagrado se manifesta. Até as experiências mais pessoais e mais transcendentais sofrem a influência do momento histórico." A relação entre um e outro tempo não deve ser esquecida, pois nela está a importância da narração do mito. Esta transformação (histórico em sagrado e sagrado em histórico, pelo ato de contar) transforma um e outro: o nível profano é

transformado pela atuação do mito; este é adaptado a uma situação contingencial, que modifica sua aparência mais exterior.

Diz ainda Eliade (THR, 460):

«Assim, um momento ou uma porção de tempo pode tornar-se, em todo momento, hierofânica: basta que se produza uma cratofania, uma hierofania ou uma teofania para que ele seja transfigurado, consagrado, comemorado por efeito da sua repetição e, por conseguinte, "repetível" até o infinito. Todo o tempo, qualquer que ele seja, se abre para um tempo sagrado ou, por outras palavras, pode revelar aquilo a que chamaríamos, em expressão cômoda, o absoluto, quer dizer, o sobre-natural, o sobre-humano, o supra-histórico.»

Tomando o mito da viagem, podemos discutir nele os dois aspectos temporais: sagrado e profano. Este, cronologia da imanência, é na verdade apenas a superfície que encerra a possibilidade do tempo sagrado manifestar-se. O tempo profano (seja do ato de contar, seja da sequência dos eventos narrados) pode revestir-se de um valor sagrado. Isto vai abolir a cronologia imanente, a sucessão sem retorno do tempo, e instala o tempo primordial, aquele que é passado, presente e futuro. Estando agora acima da sequência cronológica, o tempo profano, tornado sagrado, pode então ser repetido ritualisticamente. O que aparentemente é tempo dos eventos, tempo da narração, espaço narrativo, passa a ser aprofundado pela sacralidade do mito recuperado.

Esta potencialidade pode ser revivida todas as ocasiões em que o profano revestir-se da sacralidade do primordial. A respeito desta palingenesia, diz Eliade:

«Estes segundos hierofânicos repetem-se todos os anos. Na medida em que eles constituem uma "duração", de estrutura sagrada -mas uma duração apesar de tudo- pode-se dizer que eles se continuam, que, ao longo de anos e séculos, eles formam um único "tempo". Isto não impede que, aparentemente, estes segundos hierofânicos se repitam periodicamente. Poderíamos imaginá-los como uma abertura "fulgurante" sobre o Grande Tempo, abertura que permite a este paradoxal segundo do tempo mágico-religioso penetrar na duração profana.

.....

«Na religião, como na magia, a periodicidade significa sobretudo a utilização indefinida de um tempo mítico tornado presente.» (THR, 463/4)

A significação mítica da viagem primordial pode ser re-atualizada em qualquer ocasião em que seu tempo sagrado de travessia for despertado. Estamos aí no terreno do ritual, em que os símbolos e as operações da travessia são tornados presentes e atuantes, realizando-se a comunicação entre o sagrado e o profano.

Começo e fim

A estrutura dos mitos de viagem ou travessia é relativamente simples. Em sua essência mais profunda, liga-se às imagens de cosmogonia e escatologia. Toda viagem pressupõe uma alteração da situação inicial, pela consecução da meta. O ponto de chegada é um estágio assemelhado ao inicial, mas qualitativamente (e talvez quantitativamente) superior. A saída do ponto inicial, seu abandono, constrói a imagem da escatologia. A situação inicial é destruída, pois abandonada pelo viajante. Mesmo nos casos em que há um retorno, não se volta realmente para o mesmo local, mas para um outro, substancialmente modificado pelos resultados da viagem. A destruição é essencial para que haja a realização benéfica da viagem. Por isso, Medeiro Vaz coloca fogo em sua casa antes de sair para a vida de jagunço (BSV, 131). A escatologia é essencial por implicar uma posterior cosmogonia, que renova o mundo.

A re-criação do Cosmos é análoga à chegada ao fim da jornada, ao estágio superior atingido pelo viajante. Começo e fim de jornada configuram então os estereótipos da escatologia e da cosmogonia. A realização da viagem é a repetição da teleologia que vê no universo uma circularidade mítica, sendo constantemente destruído e recriado. Estas destruições e recriações sucessivas são realizadas não apenas no nível cósmico, do supra-material, do universo propriamente dito, mas também no nível do microcosmo, nos rituais que presentificam constantemente esse drama cósmico, embate entre Eros e Tanatos. O ritual da viagem é uma das maneiras de obter essa sacralização, essa presentificação do tempo sagrado da escatologia e da cosmogonia.

No Dictionnaire des Symboles, a viagem é vista da seguinte maneira:

«Le symbolisme du voyage, particulièrement riche, se résume toutefois dans la quête de la vérité, de la paix, de l'immortalité, dans la recherche et la découverte d'un centre spirituel. Nous avons précédemment envisagé les navigations, la traversée du fleuve, la quête des îles.

.....

«Le voyage symbolique s'effectue fréquemment post mortem(...) Il s'agit évidemment, là encore, d'une progression de l'âme en des états qui prolongent ceux de la manifestation humaine, le but supra-humain n'étant pas encore atteint.» (DS, 1027/8)

O alvo supra-humano, atingido ao final da jornada, só é possível se duas questões são satisfeitas: a condição humana inicial é destruída, e sua destruição é o ponto de partida para que a viagem se realize favoravelmente (o que seria correspondente à escatologia); o final é feito análogo à superação do estágio inicial, e uma nova ordem superior é construída (cosmogonia).

O mito e sua tripartição

Jasão em busca do Velo de Ouro, Ulisses de volta a Ítaca, Noé viajando pelos mares revoltosos do dilúvio, Moisés

vagando durante quarenta anos pelo deserto, Thor em sua viagem ao país dos gigantes (Jotunhein), a descida de Teseu ao labirinto do Minotauro, os trabalhos de Hércules, as viagens de Gilgamesh em busca da imortalidade, todos são exemplos de como o mito da Viagem está espalhado pelas diversas tradições e épocas. Em todos os casos, podemos observar as três fases que marcam esse processo: a preparação, a realização da jornada, os resultados -a chegada-.

A preparação compreende vários episódios, quase sempre envolvendo sofrimento, que antecedem a viagem. Este período aponta duas direções: configura a necessidade de destruição deste estágio inicial, assim como também é condição de purificação que permite a boa realização da jornada. Temos vários exemplos: a pureza e o moralismo de Noé em meio da decadência moral de seu povo, os anos que Ulisses passa combatendo em Tróia antes de ser vitorioso, o crescimento de Moisés entre os poderosos do Egito e a posterior conscientização de sua origem judaica (irmanando-o ao sofrimento de seu povo verdadeiro). De um modo ou de outro, mais ou menos disfarçada, a escatologia aparece como fase inicial que inaugura todo e qualquer procedimento iniciatório.

A realização envolve a superação de uma série de barreiras, assim como a progressiva subida para níveis mais significativos em termos de poderio físico, mental, ou espiritual (dependendo do nível da simbologia). Como exemplo, o episódio da abadia na Demanda do Santo Graal significa para Galaaz uma oportunidade de enfrentar um obstáculo e provar-se digno do sucesso. Após a destruição da condição inicial, é necessário que

seja feito todo um percurso que deságue novamente na recriação melhorada daquilo que foi destruído. Há uma analogia entre o aventureiro e a aventura. À medida que são criadas as condições para que se ultime a cidade recriação, o protagonista vai também passando por estágios semelhantes. A progressiva purificação do mundo, a purgação do Cosmos, tem como contraponto as mesmas operações em nível microcósmico, ou seja, no próprio aventureiro.

Finalmente, o resultado obtido é a transformação tanto do macrocosmo, quanto do microcosmo. Superadas as barreiras, tornando-se digno e poderoso (no sentido de quem conseguiu o poder de realização), o viajante pode ascender a um estágio de maior poderio físico, mental ou espiritual. O primeiro caso é o de Ieseu, que mata o Minotauro. O segundo pode ser exemplificado com o mito de Édipo. O terceiro, com a trajetória de Noé. É possível notar uma correspondência entre esses três casos. O que é físico pode ser estendido para o mental ou para o espiritual e assim por diante. Há ainda uma analogia possível entre estas três fases e as três obras da Arte Alquímica. A Obra a Negro, a Obra a Branco e a Obra a Vermelho constituem fases com funções análogas às aqui apresentadas.

NOTAS

1. Isso acontece também com o espaço em que se desenrola a narrativa da viagem. Também ele é sacralizado, fazendo reviver juntamente o espaço e o tempo primordiais. Isso re-atualiza e também faz re-viverem todas as potencialidades do mito em sua forma original.

3. A REALIZAÇÃO INICIÁTICA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

3.1 Tripartição e Bipartição

Se o todo da operação de "renovatio" foi dividido em três partes (preparação, realização e resultados), vamos buscar analogicamente a mesma tripartição dentro da realização. Há várias fontes confirmando esta possibilidade. Quando discute a quaternidade na tradição alquímica, Jung afirma que (MC, 98/99):

«Tais quaternidades são propriedades fundamentais na lógica do pensamento gnóstico, que Koenen com acerto chamou de "circulares". Já encontramos figuras semelhantes na descrição dos opostos, os quais frequentemente são agrupados em quaternidades. O ritmo do esquema é constituído de três etapas¹»

	Começo		Desenvolvimento		Escopo
Alquímico:	Origo	---	Sol	---	Filius
	Mercurius		Luna		Mercurius
	Auctor		Desdóbramento		O Paráclito
			do conflito		Espírito Santo
Cristão:	---	---	Salvador	---	Ecclesia ou
	Pater		Diabolus		Reino de Deus»

Ao lado de toda a importância do três nas tradições iniciáticas, também a psicologia vem dar seu aval ao papel desempenhado pela trindade no conhecimento simbólico. Podem-se citar vários outros exemplos: a cosmogonia incaica (três deuses em Illapa), o Tao (em que se diz que o "um produz dois e o dois produz três"²), as três manifestações divinas da Índia (Brahma, Vishnu, Shiva), a lei do ternário da Cabala, as três fases do "Opus" alquímico. Neste último concentraremos nossos esforços.

As três fases da Obra Alquímica são a nigredo, a albedo e a rubedo (obra a negro, a branco e a vermelho, respectivamente). A primeira é chamada putrefação, morte filosófica, dissolução, separação dos 4 elementos (água, terra, fogo e ar). A albedo é caracterizada como sendo a "produção do corpo de prata", a purificação e a potencialização dos elementos que fo-

ram separados na obra a negro. A rubedo corresponde à finalização do ato iniciático, em que a corporeidade é transformada a partir dos poderes adquiridos nas fases precedentes. Nesta última fase ocorre a junção final e definitiva entre o micro e o macrocosmo.

Essas três fases também podem ser encaradas como duas, se entendemos as duas últimas como etapas do mesmo processo de restauração da ordem cósmica primordial. Neste caso, estaríamos diante das operações de escatologia e cosmogonia já discutidos anteriormente. Os textos alquímicos usam, para designar esta imagem de destruição e renovação, a expressão latina "solve et coagula". Em uma, a inicial, é destruída a ordem imperfeita e decadente. Na outra, faz-se a reconstrução do Cosmos, partindo das forças que foram despertadas no início.

Nas várias travessias ao longo da narrativa de GSV (e nela toda também), encontramos a possibilidade da divisão tripartite ou bipartite. Em ambos os casos, estaremos buscando as marcas simbólicas que fazem de cada trecho uma busca da redenção universal, a partir da auto-redenção. Vale lembrar que, sob nosso ponto de vista, esses dois processos estão de tal forma integrados que é quase impossível separá-los analiticamente. A realização de um implica a realização do outro e vice-versa.

Esta "inseparabilidade" analítica do processo de "renovatio" ocorre também no nível da tripartição e da bipartição. Uma leva à outra, espelhando-se mutuamente e construindo a imagem do universo simbólico, em correspondência analógica com todas as suas partes e entre todas as suas partes. A estrutura textual de GRANDE SERTÃO: VEREDAS, pode também ser desenvolvida

com base no dois e no três.

3.2. A travessia do Liso com Medeiro Vaz

A Meretriz, A mãe, o macaco

Esta travessia é marcada por três personagens não ligados ao bando dos jagunços: Nhorinhá, sua mãe (Ana Duzuza) e o homem que é confundido com macaco.

O modo como Riobaldo descreve a moça Nhorinhá deixa insinuada a questão da relação sexual entre eles:

«Se chamava Nhorinhá. Recebeu meu carinho no cetim do pêlo - alegria que foi, feito casamento, esponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo... Nhorinhá. Depois ela me deu de presente uma presa de jacaré, para traspassar no chapéu com talento contra mordida de cobra; e me mostrou para beijar uma estampa de santa, dita meia milagrosa. Muito foi.» (GSV, 31)

Esta relação é encoberta pelas metáforas e eufemismos do narrador. As imagens usadas referem-se ao sistema sensitivo:

cetim (tato), pêlo (idem), fruta (cheiro, gosto), beijo (nova-
 mente tato). Em relação a este último, podemos pensar em duas
 santas sendo beijadas: a da estampa e Nhorinhá, a santa terre-
na, sacralidade do sexo, sublimação do amor corporal. Nela, a
 espiritualidade é negada (opostamente a Otacília), ou melhor, a
 terreneidade se instala como espaço de transcendência. A rela-
 ção com Nhorinhá aproxima Riobaldo vantajosamente deste estado
 imanente. Podem-se enxergar em Nhorinhá as marcas da perfeição
 do Cosmos renovado. Seu nome é desmembrável em "nhor" e "nhá"
 (expressão que, foneticamente, é igual ao nome da moça). Estas
 duas palavras podem ser entendidas como formas abreviadas de
senhor e sinhá, tratamentos muito comuns no sertão. A jovem
 prostituta reproduz em seu nome a imagem do andrógino, signo da
 perfeição da matéria. Esta se torna realmente perfeita e renova-
 da quando assume o arquétipo do duplo. Neste momento, a per-
 feição do caos primordial é comunicada à imanência, o que sig-
 nifica o final do processo de iniciação. Este final ainda pode
 ser encarado como a justaposição dos planos do sagrado e do
 profano, da espiritualidade e da materialidade. Isto é confir-
 mado nas palavras do narrador sobre Nhorinhá: ao dar a ele uma
 presa de jacaré - contra mordidas de cobra - e uma estampa de
 santa - contra malefícios espirituais - a moça novamente faz
 coincidir e justapor os dois planos acima citados. A moça, alvo
 dos amores carnavais de Riobaldo, é a primeira figura simbólica a
 se destacar. Ela inverte a sucessão das operações e já indica a
 finalização do processo de "renovatio". É a via sexual que se
 apresenta como possibilidade de transcendência iniciática.

Ana Duzuza veste a simbologia da mãe geradora, que usualmente é morta após o nascimento do filho. Este simboliza a potencialização das forças que vão levar à última fase da iniciação. No caso da Alquimia, trata-se da obtenção do *Mercurio dos Sábios*. Vamos às palavras próprias de Riobaldo:

«Mãe dela chegou, uma velha arregalada, por nome de Ana Duzuza: falada de ser filha de ciganos, e dona adivinhadora da boa ou má sorte da gente...» (GSU, 31)

«Mas me venceu pena daquela Ana Duzuza, ela com os olhos para fora - a gente podia pegar nos dedos. Coisa que me contou tantas loçotas. Trem, caco de velha, boca que se fechava aboborosa, de sem dentes, (...) Por que é, então, que ela merecia tanto dó?» (GSU, 34)

Há uma certa insistência do narrador em falar acerca dos olhos da velha, destacando não a beleza, mas a aparência, o tamanho deles. Ana Duzuza era uma vidente. Seus olhos grandes mostram que há neles um alcance além-matéria. Enxergam não apenas o mundo material, mas alcançam as potencialidades que ainda estão no terreno da espiritualidade³.

O que na moça Nhorinhá era ato⁴ - sua ligação com os dois planos, o sagrado e o profano -, na velha é potência⁴. Ela aparece como geradora da filha e de suas qualidades. Como na simbologia alquímica, o andrógino (encarando a potência dupla do mercúrio e do enxofre) desposa a mãe, torna-se seu próprio pai e depois a afasta (mata). O mesmo pode ser atribuído à figura de Ana Duzuza. Ela gera as potencialidades da filha, que

poderiam ter sido utilizadas por intermédio de Riobaldo, e depois pode ser morta. Sua morte possibilitaria o uso simbólico das potencialidades de Nhorinhá. Por isso também há uma certa insistência de Riobaldo em referir-se com pena à velha ("Trem, caco de velha..."; "... ela merecia tanto dó..."): alusão velada à necessidade do sacrifício de Ana, que não chega a acontecer.

O episódio do homem-macaco acontece no final da jornada, quando os jagunços retornam do Liso, derrotados, sem realizar a travessia. Ele se liga à imagem da imanência, absorvendo várias características telúricas.

«... até que tombaram à baía um macaco vultoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo. Provei. Diadorim não chegou a provar. Por quanto - juro ao senhor - enquanto estavam ainda mais assando, e manducando, se soube, o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era homem humano, morador, um chamado José dos Alves! Mãe dele veio de aviso, chorando e explicando: era criatura de Deus, que nu por falta de roupa... Isto é, tanto não, pois ela mesma ainda estava vestida com uns trapos; mas o filho também escapulia assim pelos matos, por da cabeça prejudicado». (GSV, 50/1)

A aproximação física de José dos Alves com um macaco mostra-o como representativo dos instintos animais, das forças telúricas que são obstáculos ao processo iniciático. Isto é reforçado pela menção à cabeça "prejudicada".

Os jagunços o devoram, ao final da jornada. Isto indica que eles introjetaram em si a potencialidade simbolizada pelo homem. Ao invés de atingirem um estágio de transcendência - o normal num trajeto realmente iniciático - eles aproximaram-se ainda mais do telúrico. O que deveria ser ponto de partida, aqui é etapa de finalização. O corpo vulgar, as cinzas alquímicas (também chamado de mênstruo) aparecem no final do trajeto e não no início, como seria coerente num percurso iniciático.

Há assim uma inversão na ordem das figuras simbólicas, comparando com a sequência de uma operação de "renovatio". Estado imanente, potencialização das forças duplas do Caos primordial e efetivação do estado renovado: está seria a sucessão dos estados. Na travessia do Liso com Medeiro Vaz ocorre o inverso.

O retorno à materialidade não renovada é confirmada por um episódio que se segue ao do homem-bugio. Na falta de alimentos, os jagunços alimentam-se de terra:

«Nesse tempo, o Jacaré pegou de uma terra, qualidade que dizem que é de bom aproveitar, e gostosa. Me deu, comi, sem achar sabor, só o pepego esquisito, e enganava o estômago(...) Medeiro Vaz passou mal, outros tinham dores, pensaram que carne de gente envenenava. Muitos estavam doentes, sangrando nas gengivas, e com manchas vermelhas no corpo, e danado doer nas pernas, inchadas. Eu cumpria uma disenteria, garrava a ter nojo de mim no meio dos outros». (GVS, 51)

A terra interiorizada, engolida, é a imagem da teluricidade que obstou-se ao processo de "renovatio". Até Diadorim ingeriu a terra, mostrando que suas forças simbólicas (imagem do andrógino primordial) ainda não estavam potencializadas para o percurso. Esta volta à materialidade (da qual nunca saíram realmente) tem como consequências o sofrimento corpóreo, signo de que a existência material não sacralizada é um sofrimento para o homem total que se esconde em cada ser individuado.

Deus, Diabo

A duplicidade nesta jornada (Medeiro Vaz em demanda do poder sobre Hermógenes⁵) está construída em torno de Deus e do Diabo. Eles confirmam a sequência contrária de iniciação que os jagunços percorrem e que foi confirmada nos parágrafos anteriores (da imagem do universo renovado, eles caminham para a imagem da materialidade não redimida). Em vários trechos, o narrador menciona a utilização das forças ctônicas como meio de redenção chegando a um equilíbrio com as forças celestes. O despertar e o controle das forças malignas é o primeiro passo. O seguinte é associá-las às forças celestes. Trata-se do mito bíblico em que Cristo primeiro desce aos infernos e só depois ascende aos céus. Medeiro Vaz deverá primeiro despertar e controlar as forças ctônicas e depois fazer o mesmo com Deus. Ai então a espiritualidade dominará para sempre, mas sobre uma materialidade por ela renovada. Mas ele não desenvolve essas po-

tencialidades, pois sua jornada se desenrola no sentido contrário.

Eis os alertas de Riobaldo, enquanto narra o episódio do Rei dos Gerais:

«... Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *Diá*? Ou que Deus - quando o projeto que ele começa é para muito adiante⁶, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximado de Deus é em figura do *Outro*?» (GSV, 37)

«Deus é definitivamente; o demô é o contrário Dele...» (GSV, 39)

«...aquilo mesmo que a gente receia de fazer quando Deus manda, depois quando o diabo pede se perfaz». (GSV, 43)

No trajeto entre o diabo e Deus, Medeiro Vaz perdeu-se, ficando inconclusas sua ascendência a grande chefe, a transformação de seu caos interior e a "cosmonização" do Ser-tão.

3.3. Travessia do Liso com Riobaldo

Escatologia, cosmogonia.

O dois, nesta travessia de Riobaldo, está ligado a imagens que evocam arquétipos da escatologia e da cosmogonia, respectivamente. Com Riobaldo, temos repetidos na sequência certa os passos de um ritual de renovação.

Em primeiro lugar, temos construída a imagem simbólica da escatologia:

«Então, eu ia, varava o Liso, ia atacar a Fazenda dele, com a família. Ovo é coisa esmigalhável». (GSV, 472)

Esotericamente, a imagem do Ovo evoca a criação primordial do universo, o início de toda a manifestação. Se há uma decadência no universo manifestado, ele deve ser destruído. Daí a imagem do "ovo... esmigalhável", construída pelo narrador. Em Chevalier & Gheerbrant, temos a confirmação dessas idéias:

«L'oeuf, considéré comme contenant le germe à partir duquel se développera la manifestation, est un symbole universel et qui s'explique de lui-même. La naissance du monde à partir d'un oeuf est une idée commune aux Celtes, aux Grecs, aux égyptiens, aux Phéniciens, aux Cananéens, aux Tibétains, aux Hindous, aux Vietnamiens, aux Chinois, aux Japonais, aux populations sibériennes et indonésiennes, à bien d'autres encore». (DS, 689)

A necessidade de destruição da antiga-ordem cósmica decadente equivale a "esmigalhar o ovo" que está em sua origem⁷. A ação de Riobaldo, indo à Bahia para propiciar a derrota de Hermógenes e seus judas está inserido no propósito de "renovatio" que lhe atribuímos. Vejam que a derrota de Hermógenes não é propriamente a imagem de todo o processo, mas tão-somente uma parte dele, aquela que potencializa forças necessárias ao percurso total. Elas serão necessárias nessa operação de "esmigalhar" a gênese do antigo cosmos decadente, para propiciar a criação de outro. O ato de Riobaldo, guiando seus homens à fazenda, através do Liso capturando a mulher de Hermógenes⁸, é parte do processo que se desencadeia através dele.

O ovo quebrado equivale à escatologia, ao despertar das destrutivas forças telúricas. Uma vez despertadas, elas devem ser controladas. Se há falta de domínio, elas podem pôr a perder toda a operação iniciática. Este controle é construído simbolicamente no meio da travessia, no momento em que Riobaldo se vê forçado a matar um dos jagunços, ao que parece atacado por uma possessão:

«Ah, quase que eu estava cogitando nisso, quando o homem rosnou. Quem ele era (...) filho não sei de que terra⁹.

.....

«Eu não queria somar com aquilo nenhum; porque cheirava ao Cujo: esses estratagemas. Era do demo...

.....

«Ah, quem o homem era, eu já sabia, ele se chamava Treciziano. O bruto; para falar com ele, só a cajado. Eu sabia, Rebém, que desconfiei do demo. (...) Diziam que ele criava dor-de-cabeça, e padecia de erupções e dardros. Estava falando contra comigo, gritou uma ofensa. Homem zuretado, esbraseia os olhos. (...) Que dessa - chefe eu - o O não me pilha-va... (...) Vi: ele - o chapéu que não quebrava bem, o punhal que sobressaía muito na cintura, o monho, o mudar das caras... Ele era o demo, de mim adiante... O Demo!... Fez uma careta, que sei que brilhava. Era o Demo, pôr excarnir, própria pessoa!» (GSV, 477/8)

A figura de Treciziano reconstrói a imagética do diabo não apenas pela feições decompostas, ou pelo modo de agir. O chifre, adereço constante do demo nos bestiários, está disfarçadamente presente no jagunço. O chapéu que não parecia assentar bem mostra alguma conformação especial em relação à cabeça. Isto se confirma pelo que Riobaldo fala de seu topete - "monho" -, que é especialmente destacado na descrição. O punhal "que sobressaía muito na cintura" equivale ao tridente demoníaco. A personagem evoca com os detalhes importantes a própria figura do demo¹⁰. Sua função é mostrar a importância de que se controlem as forças que ele representa. Daí sua morte nas mãos de Riobaldo:

«... ferro ringiu rodeando em ossos, deu o assovião esguichado, no se lesar o cano-do-ar, e mijou alto o sangue dele. Cortei por cima do adão... Ele Outro caiu do cavalo, já veio antes do chão com

os olhos duros apagados...» (GSV, 478/9)¹¹

A identificação de Treciziano com o diabo vem do modo como é nomeado por Riobaldo: "ele Outro", designação que o narrador já empregou anteriormente para o próprio diabo. A referência a Adão não se refere a Adão "Kadmon", o homem primordial, mas ao homem que veio do pó, ao homem decaído, possuído pelas forças ctônicas e telúricas. Ele deve ser dominado como símbolo dessas forças; o ato de Riobaldo cumpre este papel, controlando através dele as potências infernais que o pacto havia conjugado. Esta noção de que a imagem do diabo pode desempenhar um papel positivo dentro de uma operação iniciática já foi levantada por Jung, em seus comentários sobre a Alquimia¹².

O segundo pólo da jornada de Riobaldo pelo Liso do Suçuarão é construído no final: a imagem da Totalidade, do novo cosmos renovado.

Quando retorna da fazenda de Hermógenes, Riobaldo é acompanhado pela mulher do inimigo, pelo cego Borrromeu e pelo menino Guigigó. Diadorim fica mais atrás, guardando as figuras do chefe Riobaldo e de seus acompanhantes, como uma espécie de resumo deles todos. Ele deve ser despertado a partir do momento em que as forças simbolizadas por Hermógenes entrem em ação. Também os três acompanhantes de Riobaldo constroem a imagem da totalidade. A mulher reúne em si arquétipos do ativo e do passivo¹³: ao mesmo tempo em que é feminina (yin), ela herda a atividade do marido (yang), já que foi trazida para o centro da luta por causa do parentesco. Já o menino representa a força, o princípio da geração. Ele é a potência do "ovo cósmico" que cria o universo, sendo também a imagem de sua capacidade de re-

renovação. Uma das fases do "Opus" alquímico corresponde à geração de um menino que propicia a concentração das forças mercuriais renovadas, despertando o Enxofre pra a Obra. O cego é, pela velhice, a decadência do universo manifestado, clamando por renovação. Por outro lado, sua cegueira está ligada à realidade analógica do universo como Todo. Para se chegar à percepção desta realidade orgânica é necessária uma visão não limitada pela corporeidade. É a terceira visão que o cego simboliza, e à qual nos referimos antes.

As neblinas, o céu, as vertentes

A divisão tripartite da travessia do Liso por Riobaldo é estabelecida por ele mesmo:

«A vida é muito discordada. Tem partes¹⁴.

Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver». (GSV, 471)

As partes da vida podem ser entendidas como as etapas em que se divide a travessia do Liso. A perspectiva analógica, que permite a Riobaldo comparar explicitamente o sertão à vida, também permite comparar esta à travessia do Suçuarão, no todo e nas partes. Estas partes são nomeadas pelo narrador: "neblinas de Siruiz", "caras do Cão" e "vertentes do viver". Na sequência em que são nomeadas, elas perfazem as três etapas da "renovatio": da "putrefactio" à rubedo, passando pela Obra a Branco.

As neblinas de Siruiz remetem a duas possibilidades, bastando desmembrar a expressão. A referência à neblina pode ser ao lado oculto, encoberto da Obra e do conhecimento dela advindo: um conhecimento da realidade total, que não transparece na imanência, no cotidiano. Se não há esse conhecimento seguro, a meia-sabedoria pode-se tornar perdição¹⁵. Por isso, antes de narrar propriamente o episódio, Riobaldo fala que:

«Só digo como foi: do prazer mesmo sai a estonteação, como que um perde o bom tino. Porque, viver é muito perigoso...» (GSU, 469).

Viver aqui equivale a atravessar, transcender. O perigo da travessia está justamente em se perder o caminho do saber oculto nas analogias entre o Um e o Todo. O início de todo processo desse tipo só pode se dar quando o operador conhece a realidade oculta, conseguindo andar nas "neblinas" que impedem o acesso de qualquer um à sabedoria. Para saber as partes em que se divide a "vida" (aqui entendida como travessia), é necessário o domínio da Arte (daí a referência do narrador: "Tem artes").

A segunda parte da expressão desmembrada acima é o nome do vaqueiro Siruiz. Seu nome se liga à música, uma das maneiras de se conseguir uma harmonização com o universo, entendido como ritmo. O fonema "OM" da tradição hindu busca estabelecer esta correspondência com o Todo, a partir da construção de um ritmo especular (análogo) no domínio do microcosmo, do manifestado. O conhecimento do ritmo universal é a meta de toda iniciação. Saber que esse ritmo existe é parte do conhecimento oculto discutido nos parágrafos precedentes. A expressão "ne-

blinas de Siruiz" evoca a simbologia do conhecimento aculto e da constituição do Todo universal, a qual começa a dissipar as "neblinas".

A segunda parte da travessia é caracterizada pelo narrador como sendo "as caras todas do Cão" (esta última palavra, escrita em maiúscula¹⁶). O jagunço Treciziano simboliza este potencial ctônico (cão associado a demônio), bem como a necessidade de que seja controlado. Sua morte é colocada num esquema ritualístico, servindo para simbolizar uma parte do caminho a ser percorrido. Não é à toa que Riobaldo fala, a respeito de Treciziano morto:

«A morte dele deu certo. E era, segundo tinha de ser? E tinha de ser, por tanto que o demo não existe! As tramóias, armadilhas...» (GSV, 479).

"A morte... deu certo", pois operacionalizou as forças ctônicas. A asserção feita pelo narrador de que o "demo não existe" está-se referindo à imagem de sua malignidade. Dentro dessa visão, em que este tipo de força é usado para se atingir a meta da renovação universal, a mentalidade que o encara como essencialmente ruim não deve ser levada em conta. Este demônio, que a tradição popular construiu, não existe, pois não é parte da operatividade da tradição hermético-alquímica.

Finalmente, há referência à última parte do percurso iniciático: "as vertentes do viver". Elas podem ser aproximadas às veredas, trilhas que levarão ao caminho da "renovatio" cósmica. No caso de GSV, podemos ver dois caminhos importantes, que se confundem. Um já citado, é o domínio e o uso das forças

infernais. O outro é a via amorosa, em seus vários sentidos, principalmente o sexual¹⁷. Este, antes ligado a Nhorinhá, é representado pelas duas prostitutas do "Verde-Alecrim". Dentro da Alquimia, essa alusão à cor verde se liga às forças da geração, que se seguem à morte filosófica e causam o despertar da albedo, segunda fase do "Opus".

Nessa via sexual, em vários textos¹⁸ alquímicos, as figuras da mãe e do filho se misturam: a geradora assume o papel de esposa, o filho assume a função de esposo (o chamado incesto filosófico). Do mesmo modo, a via sexual apresentada neste trecho traz também a confusão das pessoas envolvidas, tudo disfarçado numa construção metafórica, literária. Riobaldo e Felisberto trocam de posição, depois do chefe ter-se deitado com as duas prostitutas (Hortência Ageala e Maria-da-Luz). O que era chefe passa a atuar como simples jagunço, enquanto o comandado passa a ter regalias do chefe. É a construção narrativa da equivalência entre o "em cima" e o "embaixo" d Tábuá de Esmeralda.

3.4. A travessia da Fazenda dos Tucanos

O Cerco, as Cartas, a Fuga

Há três momentos distintos dentro do episódio da Fazenda dos Tucanos, ligando-se à simbologia das três fases da "renovatio". Em primeiro lugar, temos o cerco feito pelos judeus de Hermógenes; em segundo, o episódio das cartas de Zé Rebelo aos soldados do governo; por último, a trégua e a fuga de Rebelo e seu bando.

A imagem dos homens cercados na casa da fazenda apresenta um correspondente em escala menor: os mortos que são encerrados num quarto dentro da própria casa. O narrador descreve da seguinte maneira:

«E, quando dava que rondava o vento, o curral fedia. Mas -perdoando Deus- tresandava mais era dentro da casa, mesmo sendo enorme: os companheiros falecidos. Se taramelou o quarto, por tapar a soleira da porta se forrava com algodão em rama e aniagens. O fedor revinha surgindo sempre, traspassava.» (GSU, 328)

Os dois ambientes fechados (a casa e o quarto) reproduzem a imagem alquímica do atamor¹⁹. O Dictionnaire des Symboles associa várias imagens simbólicas ao atamor:

«Symbole du creuset des transmutations physiques, morales ou mystiques. Pour les alchimistes, l'athanor, où s'opère la transmutation, est une ma-

trice en forme d'oeuf, comme le monde lui-même, qui est un oeuf gigantesque, l'oeuf orphique qu'on trouve à la base de toutes les initiations, en Égypte comme en Grèce; et de même que l'Esprit du Seigneur, ou Ruah Elohim, flotte sur les eaux, de même dans les eaux de l'athanor, doit flotter l'esprit du monde, l'esprit de vie, dont l'alchimiste doit être assez habile pour s'emparer.» (IS, 80/1)

O local fechado reproduz analogamente a forma do universo, tomado em sua primordialidade. Sua figura conforma-se à do ovo, à do dragão Ouroboros mordendo a própria cauda. Diz-se que o atanor deve ser selado, fechado hermeticamente, para que as operações se desenvolvam dentro dele de modo acertado. Os jagunços mortos dentro do quarto e dentro da casa reproduzem o início da "putrefactio", a morte filosófica. Esta figura simbólica abrange a "mors" alquímica, a obra a Negro, a dissolução.

O segundo passo do ritual de renovação, que transparece por trás da narração, é regido por Zé Bebelo: a saída que ele imagina para o cerco é mandar cartas para as tropas do governo, de tal forma que elas também cerquem os "judas", possibilitando aos bebelos escaparem sorrateiramente.

Bebelo encarna a figura alquímica do Mercurius", pela sua volatilidade (volubilidade), pela instintividade, pela mobilidade²⁰, características despertadas na segunda fase alquímica. Trata-se de dominar as potências ctônicas (enxofre alquímico; narrativamente Hermógenes e seus homens)²¹ através do "mercurius" (Zé Bebelo é necessário sob esse aspecto). Isso se torna possível depois que se realiza a escatologia, a destrui-

ção da antiga ordem decadente. Esta foi aqui enxergada como o encerramento dos mortos no quarto e dos jagunços na casa.

O uso de Bebelo dentro da operação renovadora do universo-sentido é limitada pelos perigos que ela envolve. Não se pode dar a ele o completo domínio das ações; sua atuação deve ser controlada. Há essas noções na narrativa de Riobaldo. Primeiramente, ele fala da necessidade e do perigo representados por Bebelo:

«...porque Zé Bebelo era a perdição, mas também só ele podia ser a salvação nossa». (GSV, 325)

Então é dado a Riobaldo o encargo de velar e controlar disfarçadamente os atos do "chefe". Ele fica encarregado de fazer com que as ações de Bebelo não pendam para nenhum dos lados do mal (jagunços de Hermógenes e soldados do governo). Estes também devem auxiliar na tarefa de redenção cósmica, sem que escapem ao controle. Há constantes alertas na literatura alquímica acerca da necessidade de um controle, sem o qual a operação torna-se extremamente perigosa. Fala-se na necessidade de manter sob controle os "regimes do fogo". É interessante notarmos que as palavras de Riobaldo, quando se referem ao controle sobre Bebelo, mencionam fogo:

«... uma decisão firme me trastornava. E eu vi, fiquei sabendo: me queimassem em fogo, eu dava muitas labaredas muito altas! Ah, dava. (...) que, na hora de os soldados sobrechegarem, eu parava perto de Zé Bebelo; e que, ele fizesse feição de trair, eu abocava nele o rifle, efetuava.» (GSV, 312)

A terceira fase da operação corresponde à trégua e à fuga da fazenda. Elas são possibilitadas pelo pedido de paz que é trazido por dois jagunços de Hermógenes: Rodrigues Peludo e Lacrau. O segundo liga-se à simbologia do escorpião (significado dicionarizado de lacrau). O primeiro remete a uma das características da imagem demoníaca (peludo). Do seio das forças de Hermógenes, saem duas possibilidades divergentes, dadas pelas simbologias decorrentes dos dois jagunços. Assim, o mal em Hermógenes é força ctônica, que prende à materialidade, que acorrença aos princípios saturnais; mas é também possibilidade de ascensão, de forças que potencializam a transcendência (o escorpião, cf. IS). Não se pode esquecer que é justamente este quem revela a Riobaldo o nome inteiro de Hermógenes. Isto possibilita ao Tatarana o ritual de nomeação (entenda-se dominação, cf. Mircea Eliade em MK) do inimigo, antes de realizar o pacto. O uso das forças simbolizadas por Hermógenes dá chance a que os homens de Bebelô fujam do cerco, rompendo os limites da materialidade, escapando renovados do "atanor". Esta operação é antecipada simbolicamente. No momento em que os homens de Hermógenes vêm propor a trégua, um dos vaqueiros toma uma atitude interessante:

«Agora a roda nossa,ajuntados os muitos companheiros brabos, com a bafagem da boa cachaça: o Marruaz que representou a dedo o sino-salomão no peito, no rumo do coração²³...» (GSV 336/7)

O selo de Salomão simboliza a totalidade do cosmos²³, através da representação dos quatro elementos, das qualidades a eles atribuídas. É a imagem simbólica da manifestação e de sua

transcendência. Esta é dada pelo centro da figura, representativa do "axis mundi", da quintessência. O signo que Marruaz constrói sobre o coração indica a possibilidade do conhecimento total do universo, bem como a chance de renová-lo a partir deste conhecimento. O local onde é feito o sinal - o coração - é o órgão humano que justamente indica a correspondência entre o microcosmo e o macrocosmo; é a intersecção entre um e outro.

O nome de Marruaz significa touro²⁴. O simbolismo deste animal se liga às forças criativas, envolvendo tanto um lado solar, quanto um lado fúnebre²⁵. Tanto pode ser o calor que anima os seres viventes, quanto uma divindade funerária (ligada a Osiris no Egito)²⁶. Marruaz constrói a imagem da possibilidade de transcendência, de renovação que se coloca simbolicamente diante dos jagunços. O princípio criativo está representado no signo de Salomão que ele próprio faz. O lado fúnebre localiza-se no contacto com as forças de Hermógenes, símbolo das potências ctônicas. É a terceira fase que se abre diante dos homens de Bebelo, depois do cerco na casa da fazenda. É a "renovatio", a partir das forças telúricas do Hermógenes, da volatibilidade e instintividade de Bebelo, da duplicidade de Diadorim, da forças celestes de Otacília²⁷ que Riobaldo traz consigo.

O mal e a morte

A travessia do cerco, vista agora como uma duplicidade, tem como pólos opostos e complementares o mal (a ser usado, vencido e controlado) e a Arte que abre esta possibilidade. Na fala de Riobaldo, que antecipou as três fases da discussão precedente, ele se refere à arte:

«A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes²⁸» (GSV, 471)

A Arte Real dos alquimistas é a sua "Opus", a busca do "lapis philosophorum"²⁹. Pelas palavras de Riobaldo, podemos depreender simbolicamente que somente a "arte" pode levar a existência a ascender através de várias fases até a "coniunctio"³⁰ com o Todo. A arte é a operação, o método. As forças envolvidas, o caminho, aparecem nas pessoas que se ligam a Riobaldo.

A potência despertada na "renovatio" se liga a Hermógenes, resumida pela figura andrógina de Diadorim. A morte de ambos, um pela mão do outro, torna essa idéia inequívoca. Alquimicamente, a figura do "judas" se liga ao princípio do "enxofre" (o princípio universal, a parte do Todo que decaiu e se incorporou no individuado). Este princípio deve ser despertado e purificado, pois foi maculado quando se tornou integrante do mundo manifestado. Ele então carrega consigo tanto a força cósmica do Todo, quanto a decadência da matéria que o aprisionou. Falando dos alquimistas, Jung afirma que eles:

«...tinham pois, descoberto no enxofre - para ficarmos com o exemplo do Sulphur - bem como no pérfido Mercúrio, cheio de veneno e de astúcia, a analogia com a figura mais santa de sua religião³¹,

não obstante ser o enxofre um dos atributos habituais do inferno e do diabo». (MC, 120)

Através do princípio Enxofre - que também encerra em si a duplicidade - temos o caminho de redenção cósmica. As forças ligadas a Hermógenes são o instrumento. A arte é o caminho de tornar efetiva a operação de "renovatio". O Enxofre e a Arte são os dois pólos que se complementam dentro de todo o processo que se faz por intermédio de Riobaldo.

3.5. A travessia do Sucruíú

Perdidos; Peste; Pacto.

A passagem dos jagunços comandados por Bebelô, através do povoado, é dividido em três episódios. O primeiro é quando se perdem no sertão, entram numa terra desconhecida e encontram os catumanos. O segundo momento é a passagem propriamente dita pelo Sucruíú, quando atravessam a cidade atacada pela bexiga. A terceira parte, o final da travessia, se dá na casa de Habão, no Valado, véspera do pacto.

O que dá ensejo a este episódio é que os jagunços se perdem. Buscando a Virgem-Mãe, vão em direção à Virgem-da-Laje. Não atingem nem um local, nem o outro. A imagem que é construída neste caso é de homens entrando numa terra desconhecida, adentrando um terreno que não lhes dá sinal de conhecimento. É O ato de se perder é equiparável à perdição, à queda. Simbolicamente, é a queda primordial, em que o homem criado (individuado) se vê colocado numa existência terrena. A imanência não lhe dá sinais de conhecimento. Sua missão transcendente será desvendar os signos da totalidade, ocultos pela imanência e pela sua existência telúrica (de homem material).

A simbologia da criação do universo manifestado, nas tradições esotéricas, utiliza-se bastante destas imagens. Temos uma porção do Todo que desce à existência terrena. A iniciação é justamente buscar a comunhão com este Todo, mas sem perder a condição individuada. A dissolução no Nirvana deve ser feita a partir da consciência do yogue. O pré-requisito para que haja a transcendência é a queda. A comunhão consciente como o Todo só se torna possível a partir da existência individuada e imanente. Os jagunços se perderem e entrarem numa terra desconhecida é o que possibilita a renovação do cosmos-sertão. Isto simboliza a queda na imanência e implica a possibilidade de redenção futura.

O encontro com os catrumanos reforça esta imagem. Eles são descritos como seres instintivos, animalizados, encarnando a bestialidade (ignorância, distanciamento do verdadeiro conhecimento) das forças telúricas.

«Aqueles homens eram orelhudos, que a regra da lua tomava conta deles, e dormiam farejando³².» (GSV, 363)

«... eram só molambos de miséria, quase que não possuíam o respeito de roupas de vestir.» (GSV, 357)

«Que o que acontecia era de serem só esses homens repêrdidos sem salvação naquele recanto lontanço de mundo, groteiros dum sertão, os catrumanos daquelas brenhas.» (GSV, 359)

«Que viviam tapados de Deus³², assim nos ocos. Nem não saiam dos solapos, segundo refleti, dando cria feito bichos, em socavos». (GSV, 359)

A ligação dos catrumanos com a lua se explica pela simbologia do astro: ela não possui luz própria e se limita a refletir a do sol. Desta forma, ela é a imagem da criação imanente em que o mundo telúrico é o reflexo do Todo, manifestado na existência material. Mas também ela, através de suas fases, representa a possibilidade da transformação. Da lua nova (morte) à lua cheia (transcendência, recriação), ela simboliza as fases da operação de "renovatio". Os catrumanos estão simbolizando não apenas a teluricidade (animalidade de quem dorme farejando), mas também a potencialidade de renovação que está entranhada na matéria.

O narrador expõe a possibilidade da transcendência, associando a figura dos catrumanos à da lua, mas enfatiza constantemente sua realidade material, terrena³³. Isto pode ser explicado como um alerta para o real entendimento dos catrumanos:

a possibilidade de transcendência não será realizada através deles. O encontro de Riobaldo e demais jagunços com eles está meramente simbolizando o encontro com estas potências. Sua utilização é o ponto de partida para a "renovatio". Como dizem os alquimistas, a matéria-prima está nas cinzas, no mênstruo fétido nas fezes.

O povoado do Sucruíú é, como a fazenda dos Tucanos, a imagem do atanor, pelo ambiente fechado e claustrofóbico que cria, encerrando em si a operatividade da "putrefactio". A segunda fase da Alquimia é chamada de "produção do corpo de prata", o que corresponderia a uma espiritualização das forças separadas pela obra a Negro. No caso, a questão é colocar em ação, antecipadamente, as forças telúricas, como forma de um ensaio³⁴. Elas devem ser purificadas, para servir ao processo total de renovação do sertão enquanto universo. A semelhança imagética com a figura do atanor é realçada por vários pequenos detalhes:

«Aquele desgraçado lugar devia de estar lá acolá, no plço alto do campo, em seu sempre. Obra de um tiro de carabina. E como deviam de estar cozinhando, com tanto fogão, porque subia para o pedaço de céu um povão de fumaças...»³⁵ (GVS, 365)

«Aos homens e mulheres, apartados tão estranhos, caladamente, (...) de seus lugares não saíam, não saudavam». (GVS, 366/7)

No ambiente fechado de Sucruíú, a feição de um atanor, as pessoas também estão fechadas, "cozinhando sua materialidade", tornando sua condição terrena, suas forças telúri-

cas, em elemento espiritual³⁶. Esta é a função da travessia para Riobaldo: antecipar a operação que será simbolicamente realizada no pacto.

A terceira fase da jornada é a chegada à casa da fazenda de Habão, no Valado. Nesta parte final da travessia há dois elementos que chamam a atenção, seja pelo inusitado, seja pelo potencial simbólico. No primeiro caso, está o altar da casa da fazenda, inesperadamente intacto, em meio da destruição causado pelos saques dos habitantes da região. No segundo, está o encontro com o menino Guirigó, que irá acompanhar Riobaldo pelo resto de sua trajetória de jagunço. Eis como o narrador descreve Guirigó:

«Um capazola retinto, mal aperfeiçoado; por dizer, um menino. Nu da cintura para os queixos³⁷.»

(GSV, 369)

O menino é surpreendido roubando a casa da fazenda. Sua figura encerra a um só tempo as possibilidades simbólicas do preto (sua cor) e da criança (potencial criador, transformador). O negro (alquimicamente, "mortificatio", "putrefactio") constitui a base da renovação cósmica (já anteriormente representada pelos catrumanos) e a figura da criança evoca a nova ordem cósmica advinda da operação de "renovatio".

O altar é assim descrito por Riobaldo:

«Vai, dentro de lá, num quarto, muito recanto. Sediava, no escuro que já fazia, um oratório em armariozinho, construído pregado na parede; que estava com suas poucas imagens e um toco para se acender, de vela-benta. Nisso não tinham desrespeita-

do de mexer³⁷.» (GSV, 372)

A integridade do altar evoca a supremacia espiritual, a ser obtida ao final da "renovatio", sobre a materialidade. Esse trajeto de renovação é indicado simbolicamente por Guirigó, e renovado pela imagem do altar não saqueado.

O desconhecido e o desvelado

Todo processo de "renovatio", como operação iniciática, fica entre dois pontos. Constitui-se em um trajeto, que vai de um mundo desconhecido (no sentido de não controlado em sua essência) a um mundo renovado e controlado em sua realidade profunda. Esta é também a bipartição de travessia do Sucruíú.

O ponto de partida é o mundo desconhecido, submetido ao controle das forças telúricas, onde a realidade analógica é totalmente ignorada. Do mesmo modo, os jagunços de Zé Bebelo desconhecem o terreno em que pisam, pois estão desnorteados³⁸, andando por terra estranha³⁹. Os catrumanos reforçam a sensação de estranheza, vindos de um lugar que lhes é adverso e diferente. A doença é dos últimos indícios dessa teluricidade. Na Alquimia, se diz que os metais verdadeiros (que chamam de não-vulgares) sofrem um processo de corrupção quando chegam à imanência. A doença dos metais é o preço que têm de pagar para chegarem à manifestação. A peste que assola o Sucruíú é a doença inerente à condição telúrica. Ela incorpora o próprio signo da queda, da imperfeição da matéria.

No extremo final da "renovatio", está o mundo controlado, conhecido em sua realidade analógica. São vários os indícios que aparecem no episódio. Há, em primeiro lugar, referências ao modo como os jagunços enfrentam a doença:

«E de repente correu aviso que Jôe Bexiguento⁴⁰ e o Pacamã-de-Fresas sabiam reza para São Sebastião e São Camilo de Lélis, que livram de todo mal vago. (...) Assim aqueles dois iam praticar resumida a oração, e cada um, da gente, consigo reproduzisse, constantemente, as fortes ave-marias e padrenossos, que isso bastava. Assim foi que fizemos. Avante eu rezei.» (GSV, 366)

As rezas são aqui encaradas como um ritual de palavras, no sentido antropico; mais do que uma visão mística da realidade, valem como ritmo especula do Todo cósmico, como som universal. As orações de Riobaldo não têm que ver diretamente com a doença. Somente os dois jagunços acima nomeados é que as conhecem direito. As rezas de Riobaldo e dos demais ficam no terreno do ritual, em que o significado das palavras não importa (e nem se referem diretamente ao problema em questão), mas valem como recriação de um ritmo que espelhe o Todo, enquanto ordem também rítmica (como no Budismo tibetano). A enunciação de palavras em forma de reza é uma das formas de tornar controlado o mundo decadente, expresso em forma de doença.

Os catrumanos também são passíveis de um processo de controle. Quando fala sobre o cuidado que se deve ter com eles, Riobaldo afirma que:

«O senhor não descuide desse regulamento, e com as suas duas mãos o senhor puxe a rédea. Numa o senhor põe ouro, na outra prata; depois, para ninguém não ver, elas o senhor fecha bem.»⁴¹ (GSV, 363)

O ouro e a prata se ligam às duas fases finais do "Opus" alquímico, em que se espiritualiza o corpo (formação alquímica da prata) e se corporifica o espírito (formação alquímica do ouro). Este conhecimento deve permanecer oculto, somente dado a quem o merecer por si só. Daí ser oculto nas mãos. Este poder oculto permite controlar a realidade imanente (que na fala de Riobaldo é significado pelo ato de "puxar as rédeas dos catrumanos").

Por último, a jornada como um todo, imagem do percurso iniciático, deve ser controlada. A arma para isso é a coragem de enfrentar a travessia: ritual de auto-superação e de auto-renovação que, analogicamente, constitui-se também em superação e renovação do Todo. Há uma fórmula que é repetida constantemente ao longo de todo o romance, expondo esta necessidade:

«Carece de ter coragem... Carece de ter muita coragem...» (GSV, 365)

No caso, a frase transcrita é repetida durante a travessia do Sucruíú, reafirmando o que já vimos antes em relação à travessia do São Francisco.

3.6. O pacto

O Encontro, A Encruzilhada, a Energia

Na divisão tripartite do episódio do pacto, o que aparece como operação inicial é o final da travessia do Surcuiú: o encontro com o dono do Valado (Habão). No início, os jagunços julgam que ele se chama Abrão e pouco mais tarde ficam sabendo o nome correto. De um modo ou de outro, há uma aproximação com a personagem bíblica.

Ambos os nomes - Abraão e Habão - remetem à questão do pacto, embora realizado com forças diversas. O hebreu vai-se ligar às forças celestes, enquanto que o personagem do romance está antecedendo o encontro de Riobaldo com as forças ctônicas. O fato de que Habão é um comerciante especifica um pouco seu papel simbólico. O comércio é uma atividade que se atribui a Hermes, na mitologia grega. Também Habão parece estar ligado constantemente a uma balança, pesando, medindo e dando o justo valor comercial às coisas:

«Assim ele dava balanço, inquiria, e espia-
va gerente para tudo, como se até do céu, e do vento
suão, homem carecesse de cuidar comercial.» (GSV,
385)

O modo como o fazendeiro é caracterizado por Riobaldo, mostra-o ligado às forças ctônicas, que Hermógenes reúne em si. É o lado "comercial", das medidas justas dessas forças:

«Ele só entendia de assuntos triviais, mas cuidava deles com uma força vagarosa, verdadeira, de boi-de-coice.» (GSV, 386)

«... que um homem assim, seô Habão, era para se querer longe da gente; ou, pois, então, que logo se exigisse e deportasse. (...) porque ele era de raça tão persistente, no diverso da nossa, que somente a estância dele, em frente, já media, conferia e reprova.» (GSV, 386)

As forças ctônicas devem ser usadas na medida certa; se não, podem provocar a perda de toda a operação iniciática. Os alquimistas denominam isto de "regimes do fogo", que devem ser observados cuidadosamente. É uma referência à força do enxofre que pode pôr tudo a perder, se não for bem controlado. Habão aproxima-se desta simbologia; ao menos narrativamente, ele tem participação direta no episódio do pacto, fornecendo o local para sua realização.

A segunda fase do episódio do pacto ocorre justamente na encruzilhada das Veredas-Mortas. Aqui há finalmente o domínio das potências ligadas a Hermógenes (e que estamos associando à figura alquímica do enxofre). As especificações e descrições de Riobaldo acerca do local revelam a simbologia envolvida por esta parte da operação de "renovatio":

«E eu ia estudando tudo. Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos.» (GSV, 391)

A encruzilhada, como imagem arquetípica da cruz, simboliza a bipolaridade que se segue ao caos (a linha horizontal, como passividade feminina; a linha vertical, como atividade masculina), os três princípios geradores (a horizontal, a vertical e a junção de ambas), os quatro estados da manifestação (dados pelas quatro linhas que saem do centro), a quintessência da manifestação (o centro da cruz). Ela é, portanto, a reunião imagética e simbólica do Todo, reunindo em si as potencialidades do macro e do microcosmo. No caso, através de Riobaldo está-se buscando o controle da manifestação solar, o enxofre alquímico.

Pensando na dualidade Sol-Lua, o pacto será feito em relação ao primeiro. O Sol é alquimicamente ligado ao enxofre. A Lua deverá ficar afastada, sem reger tais operações. Não é à toa que o narrador fala em "talentos de lua escondida" (GSV, 391).

A atribuição dessas qualidades renovadoras a uma figura demoníaca pode parecer exagerada, se não forçada, dentro de nossa mentalidade acostumada à simbologia específica da tradição judaico-cristã. Mas há elementos extra-texto (Jung é um exemplo já citado) e inter-texto que admitem esta possibilidade. Para exemplificar estes últimos, um comentário de Riobaldo sobre a encruzilhada:

«Chão de encruzilhada é posse dele...»

(GSV, 392)

"Dele", no caso, refere-se ao demo. A imagem da cruz, que está tão intimamente ligada ao salvador do mundo na tradição cristã, aqui é caracterizada como local da manifestação de-

moníaca.

A terceira fase desta operação que o pacto simboliza aparece depois do episódio das Veredas-Mortas, quando Riobaldo passa a ter energia maior, controle efetivo do mundo manifestado e de si mesmo:

«Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era ficar sendo!» (GSV, 392)

As ações dele e das demais pessoas são agora vistas de uma outra maneira, estando sujeitas à compreensão e ao controle implícito ou explícito de Riobaldo:

«Porque os prazos principiavam... E, o que eu fazia, era que eu pensava sem querer, o pensar de novidades. Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas idéias...» (GSV, 396).

A fala é agora uma atividade sujeita ao seu domínio. Não é preciso repetir o valor simbólico delas; o fato de que Riobaldo as domina é indicativo do controle que passa a desfrutar da imanência.

«- "Uai, tão falante, Tatarana? Quem te veja..." - me perguntaram; o Alaripe perguntou. (...)

«Eu estava, com efeito, relatando mediante certos floreados umas passagens de meus tempos ...» (GSV, 396)

Riobaldo domina a imanência, conseguindo controlar as doenças que então faziam os jagunços sofrerem:

«... e falei o que era que a gente precisava:

«- "Urgentemente é se mandar portador, a lugar de farmácia, comprar adquirido remédio forte, que há, para se terminar com a maleita, em definitividade!» (GSV, 397)

E os remédios vêm curar os jagunços. Do mesmo modo, Riobaldo consegue dominar um cavalo, com uma intervenção que põe a nu as forças de que se havia apoderado nas Veredas-Mortas. Com um simples gesto, ele amansa um animal aparentemente muito difícil de ser dominado:

«- "Barzabu! Aquieta, cambada!" - que eu gritei. (...) Mesmo pus a mão no lombo dum, que emagreceu à vista, encurtando e baixando a cabeça, arrufava a crina, conforme terminou o bufo de bufar.» (GSV, 401)

A nomeação do demônio demonstra a força agora controlada por Riobaldo. O maior perigo, e com o que ele tem o maior cuidado, é deixar que estas forças o dominem. Daí podemos entender as várias referências acerca da existência do demônio, colocadas ao longo da narração. Podem ser entendidas como o esforço operativo⁴² de Riobaldo em manter sob seu controle as forças que o pacto despertou. Perder seu controle equivaleria a destruir a citada operação.

Passividade, atividade

Em termos de duplicidade, o pacto pode ser entendido como a evolução de um universo parado (fixo) para um universo em movimento (ativo). Aparecem várias caracterizações desse universo parado, pré-pacto. Os jagunços ficam vários dias no Valado, imóveis, análogos à imagem do cosmos estagnado, necessitando de renovação. Esta imagem se liga à da imperfeição que a imanência traz para o ser humano, reduzido assim a impurezas e imperfeições. Se a "renovatio" é a operação de transformação macro e microcós mica, parece justo que Riobaldo diga temer a imanência":

«O horror que me deu - o senhor me entende?
Eu tinha medo de homem humano.» (GSV, 379)

O homem humano é a condição imperfeita da imanência. Temê-la pode estar significando o desejo de combatê-la. Este desejo será efetivado a partir da consecução do pacto.

O universo em movimento começa a aparecer depois do pacto e será efetivado no Tamanduá-Tão, quando a morte mútua de Diadorim e Hermógenes constrói a imagem do rodacoinho (sempre em movimento). Logo após o pacto, já há uma série de referências do narrador a esse respeito:

«Zé Rebelo retardou em me rever. Do fim, o
dizer:

«-"Um homem, para a façanha assim, só mesmo
se..."

«-"Sol procura é as pontas dos aços..." -
eu cortei..."» (GSV, 398)

A imagem simbólica do Sol, elemento cujo controle perigoso é obtido no pacto, está sendo ligada ao aço. Riobaldo

evoca a guerra e sua movimentação. Na Alquimia, esta fase seria regida por Marte, correspondendo justamente ao controle necessário das forças ígneas ou solares. Guerra ou regência de Marte sobre a igneidade são duas maneiras de se falar alquimicamente de um cosmos que começa a ser renovado, a partir de arquétipos evocando sua movimentação.

Riobaldo passa a gostar das movimentações, das viagens, reproduzindo a simbologia da movimentação, necessária à continuidade da "renovatio":

«Em outras ocasiões, uma notícia dessas era capaz de me perturbar. Mas, dessa viagem, eu achava até divertido. Figuro explicando ao senhor: desde por aí⁴³, tudo o que vinha a suceder era engraçado e novo, servia para maiores movimentos.» (GSV, 400)

Por último, o cavalo que lhe é presenteado por Habão reforça a imagem do universo em movimento que está sendo criado. O cavalo é usado para os deslocamentos dos jagunços. Concorde com a simbologia geral que começa a ser construída, convergindo para a imagem do universo em movimento. É o cavalo presenteado, aliás, que cria um conflito entre Riobaldo e Zé Bebelo, dando ao primeiro a condição de chefe.

3.7. Travessia do São Francisco

Partida, Parada e Porto.

Primeiramente podemos discutir a estrutura ternária desta travessia, pensando em partida do Rio de Janeiro (primeira parte), chegada à segunda margem do São Francisco (segunda parte) e volta ao porto (terceira parte).

O início da aventura, no rio de Janeiro, já indica implicitamente uma correlação temporal e/ou astrológica com o início do ano e com o signo de Capricórnio. Há uma analogia perfeita entre o local onde se inicia a ação e o alcance simbólico atribuído a ele: ambos se referem a começo de ciclo. Janeiro é início do ano e, aqui, representa o início da corajosa travessia do grande rio, bem como da destemida trajetória jagunça de Riobaldo.

A respeito de Capricórnio (signo que abrange a maior parte de janeiro), diz Chevalier & Gheerbrant:

«Dizième signe du zodiaque, qui commence au solstice d'hiver, la porte des dieux, quand la mort apparente de la nature correspond à la plénitude spirituelle, à l'époque de la plus grande ingéniosité de l'homme, laissé libre par l'absence de labeur saisonnier. Symbole de la fin d'un cycle et, surtout, du début d'un cycle nouveau (...) Il est placé sous la maîtrise de Saturne.» (DS, 163)

O Signo que rege esta travessia refere-se também a início de ciclo, a potencialidade de transformações. A plenitude espiritual acima referida pode ser entendida como o resulta-

do da última fase da operação iniciática. A regência de Saturno aparece na fase inicial, dentro da simbologia alquímica. Saturno se liga a chumbo, sendo a figura divina utilizada para significar o estado da materialidade, da imanência impura e decadente. Muito embora imperfeita, esta materialidade é a base única para a realização do ópus". Saturno, por reger Capricórnio, lembra que a matéria impura é o ponto de partida essencial para a realização iniciática. Este episódio é o início da vida de Riobaldo (é a primeira coisa contada sobre ele; antes disso nada é revelado) e também análogicamente o início de sua trajetória de jagunço em busca de transformação. De ambos os lados, o início é encarado como imperfeição que devê ser consertada, seja o medo do menino Riobaldo, seja a injustiça do sertão⁴⁴.

Na busca de transformação do cosmos, pode ocorrer o perigo de que as forças envolvidas não sejam bem controladas. Isso levaria à destruição não só do processo, como também do operador. A simbologia de Capricórnio evoca esta possibilidade. é o que podemos depreender das palavras:

«Il (o signo de Capricórnio) possède les possibilités inverses, évolutives et involutives, et ne trouve un équilibre difficile que dans une perpétuelle tension entre ses attirances opposées.» (DS, 164)

Partindo para atingir a segunda margem do São Francisco, os meninos estão cumprindo a segunda etapa desta jornada. A primeira margem é a base, a moradia, o ponto-de-partida; pode ser entendida como a referência terrena, a materialidade que é o início de todo o processo. Neste ponto, na segunda mar-

gem, eles estão desapegados do terreno, tendendo então para uma realidade mais espiritual. A marca dessa diferença pode ser encarada como a apreensão poética que Riobaldo passa a ter da paisagem, guiado por Diadorim. Este tipo de observação não era cabível na outra margem (tanto entendido como a existência "normal" de Riobaldo, como sua realidade imanente). A mudança de condição (simbolicamente, do terreno para o espiritual) permite que a realidade passe a ser vista de uma maneira mais abrangente, mais global, mágica até.

«Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. - "As flores..." - ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucunã, que é um feijão bravo...» (GSV, 97)

A segunda fase do "Opus" compreende as ações de domínio e potencialização das forças que foram separadas na primeira fase. Aqui, vamos ter um exemplo de que estas forças também se ligam à animalidade terrena, devendo ser controladas. Quando os dois meninos estão na outra margem do São Francisco, aparece o mulato que os ataca. Ele, como já observado antes, está simbolizando os instintos terrenos, as forças telúricas que devem ser afastadas. É o que se entende do ataque a faca que ele sofre por parte de Diadorim, afastando-o para longe. De início, entretanto, Diadorim parece aceitar as insinuações do rapaz:

«Mas, o que eu menos esperava, ouvi a bonita voz do menino dizer: - "Você, meu nego? Está certo, chega aqui..." A fala, o jeito dele, imitavam de mu-

lher. Então, era aquilo? E o mulato, satisfeito, caminhou para se sentar juntinho dele.» (GSV, 101)

Não se pode renegar simplesmente a materialidade: ela existe, é o ponto de contacto com o Todo, o início do "Opus" é feito através dela. Por outro lado, ela não pode dominar, sob pena de manter o neófito permanentemente preso à matéria. Esta dupla relação de necessidade e afastamento é simbolizada pelas ações aparentemente dúbias de Diadorim. Ao mesmo tempo em que parece aceitar os encantos das forças telúricas, ele as controla e mantém sob seu domínio, a poder de coragem e golpes de faca.

A terceira fase corresponde ao retorno ao ponto de saída, a volta à imanência. Esta agora está transformada pelo processo simbólico que se desenrolou. Há uma indicação disfarçada desta transformação proporcionada pela etapa final, quando o narrador se refere às águas vermelhas do São Francisco, onde o menino (Diadorim) vem molhando as mãos, e só agora notadas. A última fase na Alquimia, lembremos, é a rubedo, ou Obra a Vermelho. As palavras de Diadorim a Riobaldo neste final atestam a mudança de "status" que a aventura trouxe à imanência:

«Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente. ..» (GSV, 102)

Há vários textos alquímicos em que, à moda de dramatização, fazem-se os elementos participantes do "Opus" falarem ou conversarem entre si⁴⁵. Esta fala de Diadorim aproxima-se bastante do que é dito em alguns textos pelo "filius philosophorum"⁴⁶, resultado da conjunção do "mercurius" e do "Sulp-

hur"⁴⁷. A acrescentar: a existência terrena não é suprimida pelo "Opus", mas transformada por ele. Daí a referência de Diadorim ao fato de ele necessitar ser diferente do mundo (entendido como terreneidade).

O duplo

A duplicidade desta travessia do São Francisco está nas várias imagens desse arquétipo (o duplo), perfazendo a imagética da escatologia e da cosmogonia.

Em primeiro lugar, temos a oposição entre o terreno e o espiritual, dada pelas duas margens. Isso já foi discutido nos parágrafos precedentes e constitui a simbologia da "coincidentia oppositorum": a união dos opostos propiciando o ritual de renovação do sertão-cosmos. Da escatologia se parte para a cosmogonia, como operação de transformação de si e do universo, analogamente ao ato de atravessar o São Francisco a partir do rio de-Janeiro, passando de um rio a outro, de uma margem à outra.

Esta simbologia do duplo é construída em cima dos personagens. Tanto Riobaldo quanto Diadorim (este mais completamente) reproduzem as características da duplicidade. Vejamos primeiro em Diadorim:

«Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes.» (GSV, 95)

O modo como Riobaldo descreve o amigo reforça a imagem da doçura e da pureza, signos da transformação cósmica que se anuncia, renovando o status de decadência em que se encontra o sertão-cosmos. Isso contrasta com a violência rápida e certa que Diadorim usa para afastar o mulato que se insinua para eles na outra margem do rio:

«Ah, tem lances, esses - se riscam tão depressa, olhar dá gente não acompanha. Urutu dá e já deu o bote? Só foi assim. Mulato pulou para trás, ô de um grito, gemido urro. Varou o mato, em fuga.(...) O menino abanava a faquinha nua na mão, e nem se ria.(...)

«... -"Carece de ter coragem. Carece de ter muita coragem..." - ele me moderou, tão gentil.» (GSV, 101)

A coragem e a violência contrastam com a gentileza e os modos bonitos de Diadorim. Ele encarna em si a imagem da duplicidade: é necessário a violência para que se chegue à beleza do cosmos renovado; é preciso a coragem para se chegar à paz da transformação. Não é à toa que o narrador, em outra passagem, fala de Deus de modo muito semelhante, associando qualidades dispares (que na verdade são dispares apenas num contexto imanente):

«... mas Deus é traíçoeiro! Ah, uma beleza de traíçoeiro - dá gosto!» (GSV, 22)

Em Riobaldo o duplo é constituído tendo como base o medo e a coragem. Simbolicamente, eles remetem à terreneidade, à imanência (com seu apego a matéria, implicando o medo da

transformação) e também à transformação, à operatividade que traga a renovação. Isto exige coragem para ser efetivado. O medo para Riobaldo aparece no começo da travessia; a partir do momento em que ela se efetiva, sem retorno, começa a aparecer a coragem (que no caso pode ser aproximada ao entendimento; entender o mundo é assumir a coragem de renová-lo):

«O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande.» (GSV, 97)

«Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! (...) Medo e vergonha.» (GSV, 98)

Para Riobaldo, a travessia é o aprendizado da coragem. De Diadorim ele tira o exemplo da força necessária na "renovatio". No final da jornada, ele diz ao amigo:

«Você é valente, sempre?" - em hora eu perguntei. (...) - "Sou diferente de todo o mundo.» (GSV, 102)

A diferença que se impõe ao mundo é realizada a partir da coragem. Esta é a lição que Riobaldo recebe de sua travessia. Não é um aprendizado que se alcance no final, mas durante a travessia. Em outro trecho do romance, o narrador fala que:

«Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.» (GSV, 60)

3.8. A biografia

Tatarana, Urutu e Barranqueiro.

Há várias maneiras de se entender a vida do jagunço Riobaldo, principalmente dentro da simbologia hermético-alquímica. Ela pode ser vista se desenrolando do Jequitai (primeiro encontro de Riobaldo com Bebelo) ao Tamanduá-Tão (batalha final e morte de Diadorim e Hermógenes). Ou de outra maneira, que adotaremos por ora, desenvolvendo-se do mesmo episódio do Jequitai, até o Urucuia (Riobaldo em sua existência de barranqueiro contador de histórias).

Fixada essa perspectiva, podemos ver três momentos que marcam a evolução biográfica do jagunço: da entrada no bando de Bebelo até depois do pacto (primeiro), Riobaldo como o chefe Urutu-Branco (segundo), o barranqueiro que resgata a vida através das palavras (terceiro).

O primeiro apelido de Riobaldo é Tatarana (lagarta de fogo). Em termos esotéricos, este primeiro momento deve corresponder à obra a Negro, em que a realidade material e manifestada é predominante, mas na qual se abre a possibilidade da tran-

formação, da iniciação. Há aqui uma mistura da imanência com a sua própria superação, do fixo com a possibilidade de volatilização. Em lagarta de fogo, o fogo confirma esta imagem simbólica. O fogo pode ser entendido como a parte do Todo que se fixou no universo manifestado. É o "ouro impuro", o "enxofre corrompido" dos alquimistas. A figura da lagarta vem confirmar esta simbologia. Segundo Chevallier & Gheerbrant:

«La chenille a contre elle le double préjugé défavorable qui s'attache à la larve - laquelle est primitivement un génie malfaisant - et à l'animal rampant. Elle est, dans notre langage figuré, l'image de la tendance à un mal avilissant et de laideur.

«Cependant, la *Bhradarahyaka Upanishad* en fait le symbole de la transmigration, en fonction de la manière dont elle passe d'une feuille à une autre, d'un état de larve à ceux de chrysalide et de papillon, comme la vie passe d'une manifestation corporelle à une autre... (...) la chenille ne figure pas une essence individuelle transmigrante, car cette essence n'est pas distincte du Soi universel (Atma), mais une part pour ainsi dire de ce Soi...» (IS, 222)

O primeiro parágrafo do texto transcrito traz imagens associadas à materialidade, à imanência, o que concorda com o que dissemos sobre o começo da biografia de Riobaldo. O segundo parágrafo traz as idéias da transcendência, em torno do que justamente são construídas as ações do jagunço, em nossa leitura. A questão do fogo (a parte do Todo que, na operação iniciática, permite a transcendência) é evocada através da imagem do

ATMA e de sua parte presente na manifestação individuada. A simbologia da lagarta recupera sentidos latentes na simbologia do animal, antecipando as imagens simbólicas da "renovatio" que se desenvolverão nas outras duas partes da travessia biográfica de Riobaldo.

As ações simbólicas na segunda parte da vida jagunça do narrador envolvem-se com duas figuras importantes, uma mais próxima (Diadorim), a outra mais distante (Otacília). Além disso, ele é agora o chefe Urutu Branco, o que desperta mais conteúdos simbólicos, seja pelo animal, seja pela cor.

Numa alegoria alquímica da Tábua de Esmeralda, do século XVII⁴⁸, as serpentes do caduceu hermético aparecem na metade do bastão, sendo representadas logo depois da porção terrena ou subterrânea. Podemos entender as serpentes como ligadas à segunda fase do "Opus alquímico. Elas são associadas à idéia de sabedoria e de equilíbrio, obtidos pela purificação do "Mercurius". No caso do Urutu-Branco, a cor associada à figura da serpente (urutu) reforça a simbologia da albedo alquímica (a segunda fase, Obra a Branco).

Na segunda fase alquímica, o caráter duplo tanto do "Sulphur" quanto do Mercurius" são despertados e utilizados na iniciação. Esta duplicidade pode ser associada aos dois amores importantes de Riobaldo nesta parte de sua vida: a espiritual Otacília e o andrógino Diadorim. Eis como o narrador fala deles:

«Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura. Deus é que me sabe. O Reinaldo era Diadorim - mas Diadorim era um sentimento meu.

Diadorim e Otacilia⁴⁹.» (GSV, 291)

A caracterização da platonicidade de Otacília (e, portanto, sua vinculação a um nível mais espiritual e seu distanciamento da materialidade) é destacada no trecho que se segue à transcrição acima:

«Otacília, sendo forte como a paz, feito aqueles largos remansos do Urucúia, mas que é rio de braveza. Ele está sempre longe. Sozinho. Ouvindo uma violinha tocar, o senhor se lembra dele.» (GSV, 291)

A figura da moça da fazenda Santa Catarina reforça a simbologia dessa fase, ligada à espiritualização da albedo alquímica:

«Toda moça é mansa, é branca⁴⁹ e delicada. Otacília era a mais.⁴⁹» (GSV, 177)

Otacília representa o afastamento (momentâneo, se pensamos no "Opus" alquímico) do mundo da materialidade. Como diz Riobaldo:

«Otacília estava guardada protegida, na casa alta da Fazenda Santa Catarina, junto com o pai e a mãe, com a família, lá naquele lugar para mim melhor, mais longe neste mundo.»⁴⁹ (GSV, 456)

Através da figura da amada de Riobaldo podemos construir a imagem da operação alquímica da "produção do corpo de prata", em que se coloca o neófito em contacto com as realidades exclusivamente espirituais do universo (simbolizadas pelas alusões à música - ritmo universal - na fala do narrador).

O duplo Diadorim se liga às potências do enxofre, com seu caráter ao mesmo tempo terreno (como parte do Todo que des-

ceu na manifestação) e universal (como parte que comunga com as qualidades do Universo). Também ele se liga ao mercúrio, cuja duplicidade representa os arquétipos da alma e do espírito. Há várias passagens em que o caráter duplo de Diadorim é exposto:

«E ele (Diadorim) suspirava de ódio, como se fosse por amor⁴⁹...» (GSV, 28)

«Diadorim, não, ele não largava o fogo de gelo daquela idéia...» (GSV, 30)

«Ouro e prata⁵⁰ que Diadorim aparecia ali...» (GSV, 269)

«Diadorim, mesmo, a cara muito branca, de da alma não se reconhecer, os olhos rajados de vermelho⁵¹...» (GSV, 330)

Quando se torna barranqueiro, as palavras passam a ser o instrumento de Riobaldo. Com elas, ele reorganiza o sertão-cosmos, resgata-o de sua decadência e se constitui num demiurgo: temos aí ações simbólicas que só podem ser despertadas através de um percurso iniciático que chegou a seu final.

Este poder das palavras criarem um mundo pode ser encontrado na Cabala. Riobaldo faz várias alusões a essa potencialidade, resultado do processo de "renovatio". O poder de recriar o universo, via palavras, corresponde ao percurso iniciático feito em si e no Sertão-Cosmos. No esoterismo há duas fórmulas latinas que explicitam este percurso duplo: "ambula ab intra⁵²" e "visita interiora terrae, rectificando invenies occultum lapidem" (Vitriol)⁵³

Riobaldo usa as palavras para construir a imagem do poder delas próprias:

«Querem-porque-querem inventar maravilhas glorionhas, depois eles mesmos acabam temendo e crendo. Parece que todo o mundo carece disso. Eu acho, que.» (GSV, 69)

«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, 166)

«Eu era senhor dali e daqui: eu falando, ficava sendo.» (GSV, 446)

«Não escrevo, não falo! - para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo!» (GSV, 559)

Se a palavra é poderosa, ela não é menos difícil de ser despertada e controlada, exatamente como as forças que intervem no ópus". É isso que Riobaldo parece dizer com:

«... dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra.» (GSV, 162/3)

Duas margens

A duplicidade na vida jagunça de Riobaldo está na imagética das duas margens do São Francisco. Comparando a Travessia do rio com sua biografia, vemos uma evolução: do "mundo à revelia"⁵⁴ à ordenação dada pelo barranqueiro narrador. Entre a escatologia do mundo jagunço (destruído através do pacto, das

forças duplas de Diadorim, da espiritualidade de Otacília) e a cosmogonia de um mundo re-criado (re-contado e, portanto, re-ovido) transita a vida de Riobaldo e sua imagem de uma operatividade iniciática.

As imagens simbólicas do mundo decadente e necessitando de renovação se espalham ao longo do texto: Selorico Mendes (pai que se esconde na imagem de padrinho⁵⁵), os vários chefes decadentes (Candelário, ameaçado pela lepra; Medeiro Vaz, reduzido à impotência e morto; Joca Ramiro, morto pelas costas sem se defender; Hermógenes, signo da traição; Rebelo, indeciso, vacilante), os locais das peripécias (fazendas abandonadas, como a dos Tucanos e a do Valado; povoados atacados por peste; regiões secas e agrestes, como o Liso), a precariedade dos jagunços (Felisberto e a bala que ameaça seu cérebro; Jõe Bexiguento, atacado pela doença; Fafafa, que só consegue se relacionar mais intimamente com cavalos; Fulorêncio, Pancho-borde, Treciziano, Rasga-em-Baixo, que só conseguem apreender do mundo a violência), pessoas fracas e desprotegidas (o homem com o cavalo e a cachorrinha; o leproso que Riobaldo quer matar; o menino Guirigó, precário e frágil; o cego Borromeu, entregue à sanha do sertão violento). Na necessidade de renovação do mundo vai aparecer o duplo movimento de escatologia (é necessário destruí-lo) e cosmogonia (é preciso forjar um outro). Nas palavras de Riobaldo,

«Viver é um descuido prosseguido.» (GSV, 65)

«Medo do que pode haver sempre e ainda não há. O senhor me entende: costas do mundo.» (GSV, 142)

«Natureza da gente bebe de águas pretas, agarra gosma.» (GSV, 188)

«O cheiro da terra agoura mal.» (GSV, 192)

«Ao que, este mundo é muito misturado...»
(GSV, 207)

Deste mundo precário, decadente, surge a necessidade da renovação. Daí o narrador afirmar que:

«Ah, a gente ia encher os espaços deste mundo adiante.» (GSV, 417)

«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.» (GSV, 21)

A travessia biográfica (e, analogicamente, todas as travessias) confunde em si o instrumento e a meta: a renovação simultânea de si (instrumento) e do sertão-cosmos (meta). Este mundo re-criado é evocado, de modo mais ou menos explícito, em várias passagens por Riobaldo:

«Travessia, Deus no meio.» (GSV, 289)

«E nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo, que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Ele existe - mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo.»⁵⁶ (GSV, 320)

Deus não incorpora mais a imagem da tradição cristã, do personagem figurado segundo a semelhança humana. Ele, aqui como em todo percurso dentro da tradição hermético-alquímica, encarna a ordem cósmica, incorporando os opostos dentro do Todo

e de sua manifestação. A imagem de Deus é o que Eliade chamou de "coincidentia oppositorum", cuja primeira imagem textual é dada por Diadorim. Na concepção "holística" de Deus entram as várias oposições, inclusive o bem e o mal. Daí a necessidade de que este, personificado em Hermógenes, seja utilizado.

O objetivo da jornada, vista como ritual de iniciação, é chegar à contemplação do deus-demiurgo: que é o próprio iniciado. A redenção cósmica é justamente esta tarefa de construir em si a imagem do cosmos e de seu criador⁵⁷. O que existe, na Totalidade, já está nos esconsos do ser humano. Torná-lo manifesto é a tarefa da travessia:

«Existe é homem humano. Travessia.» (GSU,
568)

3.9. A narração

As três partes desta estória

O ato de contar é travado entre Riobaldo e seu interlocutor desconhecido. Aquele fornece várias informações a este sobre o modo como a história deve ser recebida. Procurei divi-

di-la, pensando nos fatos mais significativos. Eis o resultado, com as respectivas páginas antecedendo as várias ações:

(32) travessia do Liso com Medeiro Vaz.

(59) Riobaldo separa-se do bando de Medeiro Vaz e vai para a margem direita do São Francisco.

(73) Retorno de Riobaldo e morte de Medeiro Vaz.

(81) Retorno de Zé Bebelo de seu "exílio" em Goiás.

(94) Riobaldo e Diadorim meninos atravessam o Rio São Francisco.

(103) Morte da mãe de Riobaldo - a Rigri -.

(103) Ida de Riobaldo para a Fazenda São Gregório, de Selonico Mendes, seu padrinho/pai.

(118) Riobaldo vai para a fazenda de Zé Bebelo como professor e jagunço.

(128) Riobaldo foge do bando de Zé Bebelo e se encontra com Diadorim.

(148) Encontro com Hermógenes, por quem é comandado nos primeiros combates.

(176/185) Encontro com Otacília na Fazenda Santa Catarina.

(185) Combate contra Zé Bebelo.

(231) Encontro com Joca Ramiro.

(234) Batalha final contra Zé Bebelo; prisão e julgamento de seu antigo chefe.

(266) Recebem a notícia da morte de Joca Ramiro.

(287) Encontro com Otacília quando estão à procura de Medeiro Vaz.

(287) Encontro com Medeiro Vaz.

(292) Retorno de Zé Bebelo de seu "exílio" em Goiás

(301) Cerco da Fazenda dos Tucanos.

(352) Travessia do povoado do Sucruíú.

(371) Pacto nas Veredas-Mortas.

(406) Riobaldo assume como o chefe Urutu-Branco.

(470) Travessia do Liso do Suçuarão sob a chefia de Riobaldo.

(510) Batalha final do Tamanduá-Tão.

Propositadamente, dividi os eventos em três grupos. O primeiro vai da página 32 (onde efetivamente se iniciam os relatos) até a página 81. O segundo vai da página 94 até a 287. O terceiro e último abrange o restante do texto, da página 292 até o final. Esta divisão não é aleatória, antes buscou obedecer a uma esquematização determinada do narrador. Nunca é demais salientar o cuidado que Riobaldo toma na maneira como tece a narrativa.

«A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisa de rasa importância.» (GSV, 92)

Mas que vida é esta que Riobaldo está contando? Será a sua própria aventura na jagunçagem? Mais adiante do trecho acima, ele afirma:

«E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente.»

(GSV, 93)

A sua vida atinge o "status" da simbologia pela aproximação com o que o narrador denomina "matéria vertente". Dessa maneira, a recepção do narrador não deve ficar na superfície do enredo, mas deve também buscar o modo como este é encadeado.

A sucessão dos eventos pareceu ter sido determinada-mente dividida em três partes. Para confirmar esta impressão, basta atentarmos para o que seria a sequência cronológica normal da história. Ela não se iniciaria com a tentativa de Medeiros Vaz em atravessar o Liso. O primeiro trecho que é contado por Riobaldo (até a página 81), na verdade, apareceria entre o encontro com Medeiros Vaz (287) e a volta de Rebelo (292), se fosse obedecida a precedência temporal. Este longo trecho foi deslocado, antecipado. É claro que deve haver algum sentido nesta inversão, ou o narrador não o teria feito. Esta é aliás, a grande inversão na sequência temporal de todo o texto. O fato de que este primeiro grupo de eventos foi retirado" de sua posição cronológica, localizado entre as páginas 287 e 292, permitiu que a narração assumisse o caráter trinário.

Por que motivo quis o narrador enfatizar a travessia do Liso, onde Medeiros Vaz falha em seus propósitos de chefe? Riobaldo aqui antecipa o que pode ser considerado uma "descida aos infernos" que não teve o efeito esperado. O que simbolicamente

mente se pode atribuir ao "Rei dos Gerais" é o controle das forças ctônicas resumidas em Hermógenes. Parece que só o pacto dá esta potencialidade, daí a falha de um e o sucesso do outro (Riobaldo). A busca do caminho errado de renovação do cosmo-sentido é o grande perigo a quem vai enfrentá-lo. O insucesso pode significar uma situação em que a imanência, a materialidade vê-se reforçada. É assim que, falhado Medeiro Vaz, Riobaldo inicia seu percurso de "renovatio" partindo de uma realidade material bastante fortalecida. Não se trata da mera imanência, mas de uma que se revelou forte o suficiente para impedir o domínio simbólico de quem não estava preparado.

O segundo grupo de eventos começa com a travessia do São Francisco pelos dois meninos. A simbologia da criança se liga aos princípios do nascimento, da criação, é a potencialidade de renovação do sentido-cosmos colocada diante de Riobaldo. Na albedo alquímica, aparecem vários textos em que nasce uma criança, o "filius philosophorum"; dele diz a "Tabula Smaragdina" que o céu é seu pai e a terra, sua mãe; em outras fontes fala-se do filho do cão corasceno e da cadela armênia. De qualquer forma, o símbolo da criança aparece dentro da Alquimia como uma operação importante dentro da segunda fase, como no romance.

Os instrumentos - as forças simbólicas - são potencializadas também na segunda fase alquímica, logo após a separação (que corresponde à primeira fase). Nesta segunda parte da narrativa de Riobaldo, aparecem todos os personagens que simbolizam estas forças ou instrumentos: o duplo Diadorim, a espiritualidade de Otacília (é justamente neste trecho que ele a co-

nhece; este fato é destacado pela pequena inversão cronológica já citada antes), a força sulfúrea de Hermógenes, a volatilidade "aquosa" e mercurial de Zé Rebelo, a imagem do Duro, do Todo, na figura de Joca Ramiro.

Encontramos exercícios da concepção analógica dentro dos eventos narrados nesta segunda parte. Há, novamente, antecipações do processo de "renovatio" operado via Riobaldo. A travessia do São Francisco, narrada neste trecho, adianta o processo todo que se desenrola, tanto na vida jagunça quanto na história de Riobaldo. A tentativa de Medeiro Vaz em atravessar o Liso é também antecipação, numa forma errônea, do pacto que Riobaldo irá realizar nas Veredas-Mortas.

A última parte da narração (da volta de Rebelo até a batalha do Tamanduá-Tão) corresponde à efetivação do processo iniciático desenvolvido via Riobaldo. As forças simbólicas que foram separadas na primeira parte da narração, só agora são instrumentalizadas e, de seu controle efetivo, sai a operação redentora. Através do pactário Riobaldo, que consegue reunir em si as simbologias dos vários personagens, o jagunço iguala-se ao sertão, o individuado torna-se igual ao Todo, o homem vira Cosmos e vice-versa: é a efetivação do processo de redenção do universo. É o mesmo processo narrado no Mantic Uttair, em que os trinta pássaros descobrem-se unos com o seu rei, o Simorg.

O demo e o redemunho

Por sua vez, a estrutura bipartite da narrativa de Riobaldo se desenvolve em torno de uma frase, várias vezes repetida ao longo do romance e uma das chaves para entendê-lo:

(«O diabo na rua,

no meio

do redemoinho...») (subtítulo do romance)

«O diabo na rua, no meio do redemunho...»

(GSV, 10, 91, 555, 556 - duas vezes -)

«O demônio na rua, no meio do redemunho...»

(GSV, 148)

«O diabo, na rua, no meio do redemunho...»

(GSV, 229, 393)

«O demônio na rua...» (GSV, 291)

Entre o demônio, signo das forças etônicas e o redemoinho, desenvolve-se o percurso simbólico de Riobaldo. Não é gratuita a aproximação entre demo e redemunho. A caracterização e a instrumentalização do demo são passos do processo e realçados pelo narrador.

«... o diabo vive dentro do homem. os crespos do homem...» (GSV, 10)

«Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar.» (GSV, 16)

O comentário indica que no início do processo de busca do bem está também a busca do mal, como força necessária à operação.

«Então, o senhor me responda: o amor assim pode vir do demo? Poderá? Pode vir de um-que-não-

existe? Mas o senhor calado convenha. Peço não ter resposta...» (GSV, 130)

O silêncio em lugar da resposta significa o medo de que a resposta seja afirmativa. O amor que vem do demo é a realização simbólica do "coincidentia oppositorum", a imagem do arcano andrógino, consubstanciado em Diadorim.

Riobaldo lança mão do processo de nomeação do demo, buscando seu domínio e uso efetivo no processo de renovação:

«Ah, então: mas tem o Outro - o figura, o morcegão, o tunes, o cramulhão, o debo, o carochio, do pé-de-pato, o mal-encarado, aquele-o-que-não-existe!» (GSV, 282)

O perigo maior na empreita é deixar-se dominar pelas forças separadas na primeira fase. Há aparecem vários alertas a este respeito:

«Tu vigia, Riobaldo, não deixa o diabo te pôr sela...» (GSV, 458)

E efetivamente é Riobaldo quem põe sela no demo, quando monta e amansa o cavalo de Habão que ele mesmo chama de "Barzabu".

Há mostras evidentes de que o caminho é realizar a perfeição do arcano andrógino. Para isso, as figuras simbólicas de Deus e do diabo deverão ser equiparadas ou comungadas. A esse respeito, diz o narrador:

«Não sou do demo e não sou de Deus!» (GSV, 461)

Neste ponto, a ambivalência, a ambiguidade de Riobaldo é proposital e evoca justamente a duplicidade da perfeição.

Vejam os que, em certo momento, ele diz:

«... ah, eu não tive os chifres-chavelhos
nem os pés de cabra...» (GSV, 493)

Logo em seguida, ele afirma algo aparentemente oposto:

«Urutu Branco!... Cujo era eu mesmo. Eu sabia, eu queria.» (GSV, 518)

Cujo é uma das denominações do demo mais usada por Riobaldo. O duplo sentido é óbvio. Em um momento, ele refuta para si a imagem do demo, significando que ele não pode ser dominado pelas forças ctônicas; em outro, traz para si a figura do diabo, é o processo de usar as forças demoníacas, sem perder sua individualidade. Na Alquimia, há constantes advertências para o perigo representado pela força ígnea do enxofre: ela deve ser usada (aproximação), mas pode destruir a materialidade (afastamento) a base fixa do individuado, destruindo o próprio realizador da operação.

Pela circularidade, o rodameinho representa a imagem do Todo⁵⁸, do Universo, visto como uma rede orgânica de analogias. Esta figura reproduz o dragão Ouroboros que, mordendo a própria cauda, realiza a totalidade do universo. A figura do círculo é a própria imagem da travessia, onde o começo e o final se confundem entre si e com o trajeto todo. Podemos depreender esta idéia associando duas frases do Riobaldo:

«Eu atravesso as coisas - e no meio da travessia não vejo! - só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada.» (GSV, 33)

«... o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.» (GSV, 60)

O entendimento deste Todo, que pode ser reconstruído a partir de sua decadência, é dado aos poucos que se aventuram no percurso analógico e operativo. Se Riobaldo entende "veredas" como os caminhos dentro do "sertão-cosmos", podemos entender esse sentido em sua fala:

«Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas - e só essas poucas veredas, veredazinhas.» (GSV, 93)

O não saber é coerente e está indicando ao interlocutor que a sabedoria só vem depois de completada a operação de "renovatio". Uma vez que estamos entendendo a narração como uma operação desse tipo, somente após seu término é que se terá atingido o conhecimento. Por isso Riobaldo ainda não sabe nada sobre o sertão. Saberá no final do processo narrativo, que se confunde com sua vida de jagunço e com o percurso de "renovatio" que lhe é atribuível.

Esta imagem da totalidade é expressa de uma outra maneira, mais próxima à imanência, em outro trecho do romance. Na batalha do Tamanduá-Tão, o cenário é construído em forma de uma cruz:

«A bem, como é que vou dar, letreal, o lados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel com grande debuxo. O senhor forme uma cruz, traceje. Que tenha os quatro braços, e a ponta de cada braço:

...
 cada uma é uma...» (GSV, 511)

O desenho deve ser grande, indicando a totalidade do cosmos. Isto é justamente a imagem simbólica do resultado da operação que se atribui a Riobaldo, e que está concretizada tanto no rodãozinho, quanto na cruz do Tamanduá-Tão. Pensando nos personagens, esta imagem da totalidade se verifica quando há a "coniunctio"⁵⁹ entre Hermógenes e Diadorim. Neste momento em que ambos morrem (ou associam-se simbolicamente), Riobaldo atribui a ambos a figura do rodãozinho, como a indicar que com isso se estava atingindo a comunhão do individuado e do Todo:

«Ao ferreiro, as facas, vermelhas⁶⁰, no embulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. ... O diabo na rua, no meio do redemumho... Assim, ah, - mirei e vi - o claro claramente...» (GSV, 556)

NOTAS

1. Grifo nosso.

2. DS, 972.

3. Há, nesse caso, uma aproximação da mentalidade simbólica com o mundo platônico das idéias.

4. No sentido aristotélico.
5. Nesse sentido, podemos aproximar Medeiro Vaz de Lancelot ou outros cavaleiros que falharam na busca do Graal por não merecê-lo.
6. Imagem de iniciação que não se contenta com a espiritualidade e quer retornar a uma materialidade renovada. Esta é uma das principais diferenças entre a Alquimia e as linhas esotéricas místicas.
7. Isso faz lembrar uma cena de Coração Satânico (Angel Heart), filme de Alan Parker, em que o diabo, interpretado por Robert de Niro, esmigalha com as mãos um ovo cozido, para depois comê-lo.
8. Isso equivale a dominar a porção yin, passiva, de Hermógenes. A porção ativa será dominada na batalha do Tamandua-Tã.
9. Grifo nosso.
10. Há mais ainda. A referência a "dartros" (dermatoses, doenças de pele) traz a figura de um ser de aspecto repugnante, o que concorda com a imagem popular do demônio.
11. Essa morte de Treciziano constitui-se em contraponto análogo a uma anterior, do "Rasga-em-Baixo". Esse de agora foi "rasgado em cima", no pescoço. As duas mortes configuram uma repetição análoga da Tábua de Esmeralda (equivalência entre o em cima e o embaixo), além de evidenciarem um encaminhamento em direção ao final (de baixo para cima).
12. Vide MC, 106/126.
13. É importante diferenciá-lo de Diadorim. Apenas nesse caso específico, ela funciona assim, enquanto o outro assume a duplicidade em todo o trajeto textual e biográfico.

14. Grifo nosso.

15. Isso é constante no Esoterismo. Lembremos que o vocábulo grego "phármakon" pode significar tanto remédio, quanto veneno.

16. O que, em GSV, ocorre raras vezes, quando se quer chamar a atenção para um conceito não-vulgar de diabo, ou de sertão.

17. A Via de Vênus, ou Via Radical, da Alquimia.

18. Consultem-se as obras de Jung que envolvem a Alquimia. Constituem excelente fonte de consulta sobre a simbologia esotérica. (MC)

19. Segundo os alquimistas, o atanon é hermeticamente fechado. Sua etimologia pode ser aproximada a "a-tanatos", a não-morte. Cercados como estão pelos "judas" e pelos soldados, a fazenda é um local trancado e fechado sobre si mesmo. Como um atanon, ele revive a imagem arquetípica do Caos primordial, anterior ao Cosmos, figurado pelo dragão Ouroboros que morde a própria cauda. A sensação claustrofóbica da casa ajuda a reforçar essa imagem: o bolor, o abandono, o silêncio inicial, o ar alheio.

20. Quando de seu julgamento, após a derrota pelos homens de Joca Ramiro, há um diálogo muito significativo entre os dois homens. Ramiro começa falando:

«-"O senhor não é do sertão. Não é da terra..."

«-"Sou do fogo? Sou do ar? Da terra é é a minhoca -que galinha come e cata: esgaravata!» (GSV, 243)

Zé Bebelo cita em sua fala três dos quatro elementos que compõe o manifestado, segundo a simbologia esotérica. Faltou apenas a referência à água. Não há nenhuma negativa em re-

lação a ela; pode-se depreender que ele então seria ligado a este elemento, refletindo em suas idéias, em suas características os princípios regido pela água. Uma de suas linhas simbólicas coloca-a como elemento que reúne em si as idéias de princípio feminino, instabilidade, volatilidade. Parecem ser estas exatamente as características principais de Zé Bebelo. Ele é intuitivo:

«E Zé Bebelo pegava no ar as pessoas. Chegou um brabo, cabra da Zagaia, recomendado. -"Tua sombra me espinha, juazeiro!"- Zé Bebelo a faro saudou. E mandou amarrar o sujeito, sentar nele uma surra de peia. Atual, o cabra confessou: que tinha querido vir drede para trair, em empreita encobertada.» (GSV, 71)

Ele é extrovertido:

«Ah, mas, com ele, até o feio da guerra podia alguma alegria, tecia seu divertimento.» (GSV, 72)

Sua instabilidade, sua volatilidade (volubilidade) também são reforçadas por Riobaldo:

«D comum, com Zé Bebelo, virava diferente adiante, aprazava engano.» (GSV, 120)

Sua descrição física reforça esses traços:

«Ele era imediatamente estúrdio, vestido de brim azul e calçando botas amareladas. Era nervoso, magro, um pouco mais para baixo que para o tamanho mediano, e com braços que pareciam demais de compridos, de tanto que podiam gesticular. Fui indo, ele

veio vindo, o grande revólver na cintura; um lenço no pescoço dele esvoaçava, e aquele cabelo bom, despenteado alto, topete arrepiadinho.» (GSV, 119)

A valentia está entre as qualidades desse homem:

«... e medo, ou cada parente de medo, ele cuspiam emriba e desconheciam. Contavam: ele entrava de cheio, pessoalmente, e botava paz em qualquer rutuba. Ô homem couro-n'água, enfrentador!» (GSV, 121)

Embora não carregue em si o misticismo, o messianismo, ele faz com que Riobaldo se aproxime desse sentimento, através da ligação com Joca Ramiro, assumindo o papel de uma espécie de catalisador, reunindo o messianismo de um, à empreitada a-ética e a-moral do outro:

«Daquela hora em diante, eu cri em Joca Ramiro. Por causa de Zé Bebelo. Porque, Zé Bebelo, na hora, naquela ocasião, estava sendo maior do que pessoa.» (GSV, 266)

Após o julgamento, há uma transformação em Bebelo. Ele passa por uma operação que transforma sua essência; sua atuação se modifica. Suas características "aquáticas" redirecionam-se. Ele passa a ser um instrumento dentro da trajetória de Riobaldo e Diadorim. Se na chefia de seus jagunços e soldados, pretendendo colocar ordem no sertão, era ele quem comandava efetivamente, podemos ver que ele se torna instrumentalizado por Riobaldo e Diadorim. A alteração em sua imagética aquática vem através de Riobaldo quando ele diz:

«Zé Bebelo ia e voltava, como um vivo demais de fogo e vento, zás de raio veloz como o pensar

mento da idéia -mas a água e o chão não queriam saber dele.» (GSV, 290)

A imagem de um Bebelo afeito ao pensamento (tomado como razão), distancia-se da simbologia da água anteriormente colocada, mas se aproxima de uma outra possibilidade para este elemento: o reflexo da purificação, da atuação controlada da sabedoria. A água aqui é "lavada" (segundo a nomenclatura alquímica) pelo fogo e produz um elemento que potencializa um nível espiritual mais alto. É parcialmente abandonado o homem instável, intuitivo, volúvel, em direção de uma maior estabilidade, de uma progressiva espiritualização. O símbolo das águas purificadas (lavadas pelo fogo) dá conta de representar estas imagens. A partir desse momento, Bebelo passa a atuar diferentemente. Pode-se dizer que com isso ele é potencializado para ser utilizado como chefe em duas travessias: a de um povoado (o Sucruíú) e a de uma fazenda (dos Tucanos).

21. A relação entre mal, Hermógenes e Enxofre alquímico é construída em várias passagens e em vários comentários. Trata-se de uma visão operativa. Assim como o enxofre alquímico, a atuação de Hermógenes deve ser conhecida, despertada e controlada. Isso faz parte da estratégia de apreender o Cosmos através do conhecimento, o que deve incluir também as forças ctônicas. Vulgarmente, elas são associadas ao mal. Este, em sua figuração popular de um diabo, é descartado e evitado pelas tradições místicas do conhecimento, o que não é o caso da Alquimia. O uso do "mal" (entenda-se aí o enxofre alquímico, ou o personagem Hermógenes que o narrador dá a conhecer e também controla) aparece numa sequência que vai de um nível menor para

- um maior, da paisagem até o Tamanduá-Tão, passando pelo pacto.
22. Grifo nosso.
23. Vide SCS, 188.
24. Cf. Novo Dicionário da Língua Portuguesa, de Aurélio Buarque de Hollanda.
25. DS, 929/934.
26. DS, 929.
27. Coerente com sua passividade e com sua moradia - a Fazenda Santa Catarina (santa mística e contemplativa).
28. Grifo nosso.
29. Pedra dos filósofos.
30. conjunção
31. Cristo.
32. Grifo nosso.
33. Referências ao modo de vida deles: habitavam grotas, solapos, socavas (todos significando buracos no chão), estando apartados de Deus (entenda-se distantes do Todo Universal que os criou). Além disso, eles são do Povoado do Pubo, o que significa podre, fermentado, conforme já discutido antes.
34. Que o pacto vai realmente fazer.
35. Grifo nosso.
36. Fumaça pode-se ligar ao grego "pneuma", que também significa espírito.
37. Grifo nosso.
38. Perder o Norte tem também a significação de perder o contacto com o "axis mundi".
39. Signo da imanência que domina absoluta, e não é dominada.

40. Na magia dos chamãs, quem possui o nome da doença, tem o poder de eliminá-la.
41. Grifo nosso.
42. Afinal, é uma nomeação, vista segundo Eliade.
43. Ou seja, desde o pacto.
44. E ambos os "consertos" podem ser encarados como operações de "renovatio" micro e macrocósmica.
45. Vide o Corpus Hermeticum.
46. Filho dos filósofos.
47. Mercúrio e Enxofre.
48. CH, 126.
49. Grifo nosso.
50. Elementos que simbolicamente se ligam ao "Sulphur" e ao "Mercurius".
51. Cores que se ligam à albedo e à rubedo, respectivamente.
52. Caminha para dentro (de si e do Todo).
53. Percorre a terra interior e retificando encontrarás a pedra oculta.
54. cf. palavras de Zé Rebelo (GSV, 264/5).
55. O radical da palavra padrinho é implacável e, desde o início, já revela sua verdadeira posição.
56. Grifo nosso. Eis explicita a analogia Sertão-Cosmos.
57. No Mantic Uttair, os trinta pássaros que contemplam o Rei dos Pássaros, o Simorg, descobrem que este era eles mesmos ("simorg", ou seja, trinta pássaros).
58. TH, 47.
59. Conjunção.

60. Mais uma possibilidade alquímica. Esta é justamente a cor da terceira fase.

4. OS RESULTADOS

O que buscarei, ao falar de resultados, pode-se resumir em poucas idéias: ver como as várias travessias se imbricam e se relacionam; como o resultado particular de cada uma delas conduz ao resultado final de todo o processo visto como uma única travessia. Nessa visão, há várias travessias (partes) e uma grande travessia (todo). As primeiras já foram listadas (travessias do Liso, do São Francisco etc.). A segunda é ao mesmo tempo todas e a soma delas¹. Vamos ver como a simbologia das três fases do "opus" alquímico é repetida nas várias travessias do jagunço Riobaldo e em sua jornada maior que é a redenção do sertão-cosmos. O que se busca é estabelecer pontos de contacto alegóricos (e, portanto, mais específicos) entre a simbologia hermético-alquímica e a estrutura do texto de Guimarães Rosa, querendo mostrar como o todo (suas imagens) está refletido em cada uma de suas partes

4.1. O "Opus" Finalizado: Suas Condições

As três fases

Em vários textos esotéricos, alquímicos ou não, aparecem referências às fases do "Opus". Elas sempre estão em número de três. Flamel diz:

«Para demonstrarte cómo lo realicé tres veces, verás en esta Arcada, si sabes comprenderlo, tres hornillos parecidos a los que usamos en nuestras operaciones.» (LFJ, 21)

O número de vezes em que se repete a operação é por ele igualada ao número de fases da operação.

Essa idéia aparece também no Triunfo Hermético, na estampa "O IMPÉRIO DE NETUNO", onde são figurados três círculos, simbolizando a evolução do "Opus", em sua totalidade. Eis o comentário de Saint-Hidier:

«Toda esta figuração visa demonstrar que o operador deve aplicar todas as faculdades e lançar mão de todos os recursos da arte.» (TFH, 28/9)

A aplicação de todas as potencialidades vai levar a Arte às três fases e à sua totalização como processo cósmico.

Essas idéias são transpostas para o plano literário em GSV. Essa transposição se realiza através de sua inserção numa estrutura narrativa. As três fases são adequadas ao enredo e aos personagens. Em relação ao enredo, ele é construído com base em estruturas trinárias, como já discutido antes. Tanto na evolução cronológica dos fatos narrativos, quanto na ordem com que são narrados, a estruturação trinária é recorrente no romance. As palavras do narrador às vezes dirigem-se mais especificamente ao interlocutor, chegando a mencionar a tripartição como elemento indispensável à compreensão do narrado (que pode ser entendido como o Uno), da narração (simbolicamente associável à ópus"), do sertão (o Cosmos). Vejamos abaixo as palavras de Riobaldo acerca do amor:

«Tem muitas épocas de amor. Amor em perto, às vezes sossega, em muitos adiamentos - ao homem da branca barba. - "Tempo de guerrrear!" - eu disse...»
(GSV, 435)

A fase da guerra é colocada em sequência à fase do amor, da tranquilidade. Riobaldo associa esta última imagem de amor à figura do Deus cristão - "homem de branca barba". Por outro lado, ele também está colocando amor e guerra em analogia: a imagem figurada do Deus é tanto parte do processo de "renovatio" (genericamente designado por "amor") quanto a guerra. As várias fases desta operação são comparadas às várias faces que o amor pode assumir. Já tivemos antes o amor encarnado e diferenciado através de Nhorinhá, Otacília e Diadorim²; agora ele aparece na imagem do amor-paz, do amor-guerra e nas demais "épocas" em que ele se divide.

Há um outro trecho, já transcrito, em que esta noção de um processo evolutivo, tripartite, é explicitado:

«A vida... tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver.» (GSV, 471)

O fato de que a narração inicia numa terça-feira e dura três dias (é o que se pode depreender da fala de Riobaldo no começo da conversa - GSV, 24 -) indica também a tripartição.

Há outras insinuações mais veladas, mas igualmente importantes, em termos simbólicos. A primeira referência às Venedas-Mortas aparece depois do terceiro combate que Riobaldo faz sob as ordens de Zé Bebelo (após o assassinato de Joca Ramiro). Em outro momento, Riobaldo, falando de Diadorim, traça um paralelo entre seu(s) amor(es):

«Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele... (...) ... tentação dessa eu espirecia, aí vejo comigo renegava (...) O senhor vá ouvindo. Outras artes vieram depois.» (GSV, 137)

Aparecem três tipos de liame entre os dois jagunços: o amor espiritual (vide referências à meiguice), o amor físico (vontade do corpo) e o medo do amor ("renegava"). Estas três ligações são equiparadas às "artes": artes de viver, em que a vida vira arte e combate, na trilha da superação e do conhecimento.

A coragem

Para que a Arte seja levada a bom termo, são necessários vários cuidados. A demonstração de insegurança pode conduzir ao fracasso. Papus (TEMP) narra a história de dois neófitos em operações de magia. Na hora do ritual, em uma encruzilhada, apareceu uma carruagem dirigindo-se diretamente sobre os dois operadores. Um deles, mais inseguro, saiu de sua posição, buscando proteção fora do círculo mágico e foi acometido de distúrbios que lhe trouxeram grande sofrimento. O outro nada sofreu, pois a visão acabou desaparecendo.

A necessidade do destemor é também enfatizada por Basílio Valentim. Na introdução de As Doze Chaves da Filosofia, ele fala que:

«Após ter suportado o temor próprio do homem, comecei a considerar, na simplicidade da natureza, os infortúnios deste mundo...» (DCF, 15)

Ao vencer o "temor próprio do homem", o espagirita chegou à sabedoria alquímica. Na continuação deste trecho, fica claro que esta condição inicial foi essencial para sua própria operação de "renovatio".

Em GSV, a idéia de que a insegurança pode levar ao fracasso, aparece nas palavras de Riobaldo:

«Tive medo. Sabe? Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Medo e vergonha. A aguagem bruta, traiçoeira - o rio é cheio de baques,

modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo. (...) Não pensei nada. Eu tinha o medo imediato. E tanta claridade do dia. O arrojo do rio, e só aquele estrape, e o risco extenso d'água, de parte a parte.» (GSV, 98)

Este último período do trecho transcrito traça um retrato em que o rio é associado a uma imagem de infinitude. Expressões como "arrojo" e "risco extenso d'água" trazem para a figura do rio o alcance simbólico do infinito, da grandeza imensurável.

Uma vez realçado o alcance simbólico do São Francisco, cabe entender como é associada a idéia do medo, no episódio. Essa imagem -do medo- é ligada pelo narrador à extensão (simbólica) do São Francisco: "confins do rio", "Longe, longe" são as expressões utilizadas para realçar o objetivo, o ponto de chegada. Pela extensão, ele se torna distante da imanência, das possibilidades enfraquecidas da materialidade. Alcançar a outra margem é alcançar a terceira margem, a passagem para um outro plano de entendimento da realidade. O medo aparece como a tentação, os liames que prendem o indivíduo à imanência. Somente a separação, o "solve", a putrefação podem liquidar este apego à matéria, que aparece como temor de percorrer a jornada de transcendência.

Hermeticamente fechado

A imagem do atemor realiza figurativamente o ideal do isolamento, da separação que o iniciado deve guardar do meio mundano. A solidão sempre pareceu ter sido um dos requisitos para a realização do "Opus". Flamel fala da necessidade deste isolamento:

«Deseo con todo mi corazón que el busque el secreto de los Sabios, habiendo repasado en su espíritu las Ideas de la vida y resurrección futura, se aproveche primeramente de ellas. (...) ...en este arte no hablamos para el vulgo.»³ (LFJ, 35)

No diálogo Foimandres, inserido no Corpus Hermeticum, cuja autoria é atribuída a Hermes Trismegisto, palavras diversas enfatizam idéias semelhantes:

«Um dia, em que comecei a refletir acerca dos seres e que meu pensamento deixou-se planar nas alturas enquanto meus sentidos corporais estavam como que atados (...), pareceu que se me antolhava um ser de um tamanho imenso, além de toda medida definível, que me chamou pelo meu nome e disse: "que desejas ouvir e ver, pelo pensamento aprender a conhecer?"» (CH, 11)

O ser de tamanho imenso e indefinível é aproximável à imagem do São Francisco, que vimos acima. A separação entre o narrador e o mundo material fica evidenciado pelo modo como ele fala de sua experiência. Ele realça as sensações de "planar", distanciar-se dos sentidos corporais, ao ponto em que é possível o contacto com uma realidade personificada, indescritível e infinita.

Esta realidade infinita, imensa e ~~secreta~~, que é o caminho para a realização da Arte, é a percepção analógica, global e orgânica do universo, o contacto com o Todo, não necessariamente descrita na figura de um deus, onipotente e onisciente como o cristão. Ela é fruto da percepção solitária do mundo, tornada possível a partir do isolamento hermético, iniciático. Há essa idéia em algumas das palavras que Quelemém dirige a Riobaldo:

«Riobaldo, a colheita é comum, mas o capinar é sozinho...» (GSV, 54)

O próprio narrador passa essa necessidade ao interlocutor, quando afirma que:

«Sozinho sou, sendo, de sozinho careço, sempre nas estreitas horas - isso procuro.» (GSV, 143)

Na batalha do Tamanduá-Tão, o narrador revive a imagem do atanor, a panela, o instrumento de cozimento e de regeneração. Como última fase da "renovatio", a batalha pressupõe ao mesmo tempo o fechamento e o final da iniciação.

«Estado daquele fogo era um pipoco mal-acreditado. Tudo não sendo guerra? - entendi. Um panelão na trempe, o que se cozinhava...» (GSV, 551)

A trempe é a base onde se coloca a panela sobre o fogo. Ela associa ao Tamanduá-Tão (panela e atanor) a simbologia do fogo, o próprio elemento agente desta fase final da operação.

A paciência

Outra característica a ser associado à "renovatio" é a paciência. Os textos alquímicos falam em longos anos de espera, até atingir a produção do "lapis philophorum". O Libro de las figuras Jeroglificas fala de uma espera de vários anos:

«Pero lo conseguí por fin aunque tras numerosos errores de tres años más o menos, durante los cuales no hice más que estudiar y trabajar...»
(LfJ) 19)

A mesma idéia é colocada operativamente por Saint-Didier, falando dos instrumentos e das regras do trabalho alquímico:

«Animado e sublimado segundo as regras, o mercúrio dos filósofos circula durante muito tempo no vaso antes de produzir os felizes efeitos que dele se esperam.» (TfH, 38)

A mesma paciência é defendida pelo narrador de GSV:

«Ninguém nunca foi jagunço obrigado. Sertanejos, mire veja: o sertão é uma espera enorme.»
(GSV, 538)

Riobaldo aqui modifica o conceito de jagunço. Nem todos devem merecer este epíteto, e isto coloca a palavra "jagunço" dentro de um significado simbólico. Jagunço passa a ser aquele através do qual é possível ser realizada a regeneração. é o caso dele, Riobaldo, de Diadorim, de Hermógenes, de Joca Ramiro e possivelmente de Medeiro Vaz. Os demais chefes e os

outros jagunços pertencem à imanência individualizada, tendo pouca ou nenhuma ligação com o Todo. Não têm, portanto, chance de ascender à esfera da totalidade. Mais que jagunços, os primeiros possuem íntima conexão com o sertão. Nesse caso, para se chegar ao objetivo, é necessário suportar a espera enorme que isto implica. Não se trata de uma espera passiva, mas realizada à feição do Tao e sua não-ação⁴. Todo o trajeto de Riobaldo e dos outros citados acima conduz à noção de uma postura ativa, em que a espera é parte de uma operatividade que visa a renovar o sertão-cosmos.

Estas idéias estão presentes na fala de Riobaldo, quando dialoga com o cego Borromeu na batalha do Tamanduá-Tão:

« - *"Vocês têm paciência, meus filhos. O mundo é meu, mas é demorado..."* A arte que prometia que, mais baque, mais retumbo, a gente ganhava: a gente ganhava..." (GSU, 552)

O ganho da Arte é a redenção do Cosmos, através do sertão renovado pelo chefe Urutu-Branco. Para que isso ocorra, é necessário ter paciência. Essa é a receita dada por Riobaldo. Faltar nela, entretanto, o elemento já dado anteriormente por Diadorim: a coragem. É preciso paciência e coragem, na empreita de restaurar a primordialidade perdida.

Nem bom, nem mau

Um dos pontos básicos desta leitura esotérica é o afastamento das noções costumeiras de piedade, caridade, moralismo, que norteiam boa parte das tradições esotéricas de linhagem mais mística. Estas apostam num caminho mais próximo à ética religiosa, presente no cristianismo e no budismo. Não é o caso da Alquimia. Há uma visão mais pragmática dos instrumentos e das forças envolvidas, como no caso da magia, em que coexistem de duas espécies (vulgarmente, negra e branca). Riobaldo se serve de um pacto; Hermógenes possui características ctônicas: atestados de que a leitura esotérica de GSV deve ser muito mais próxima à linha alquímica, onde o bem e o mal não apresentam a dicotomia da moral vulgar e contribuem igualmente para a operação.

É raro encontrarmos textualmente referências explícitas a esta característica da tradição hermético-alquímica. Um dos motivos que levou a linguagem alquímica a ser cifrada (o distanciamento do pensamento ortodoxo) também pode explicar por que esta visão não-moralista, distante da ética religiosa, ficou escondida. Se o pensamento heterodoxo é perigoso por comportar uma visão de mundo radicalmente oposta ao pensamento patristico, à escolástica e ao cartesianismo (expressões filosóficas da ortodoxia desde o início da Idade Média até depois do Renascimento), mais perigosa ainda será a veiculação explícita de uma mentalidade contrária à dos valores dominantes, espalhando imagens e idéias distantes desses valores dominantes, mesmo que o entendimento dessas imagens e idéias pelo leigo não estivessem amarradas por uma mentalidade analógica do leitor.

Apesar dessas limitações, podemos encontrar nos textos clássicos de Alquimia uma ou outra referência que podem ser entendidas sob esse prisma. Basílio Valentim, entre palavras mais próprias a um padre, fala que:

«...não sejas demasiado mau, porém virtuoso, a fim de que teu coração seja esclarecido no sentido de tudo o que é bom.» (DCF, 20)

Em primeiro lugar, há a idéia de que o errado é ser mau em demasia; podemos pensar que é correto ser mau na medida certa. Por outro lado, virtuoso vem do latim "virtus", que significa também força, vigor, energia, coragem, denodo. A palavra tem inclusive ligação com o radical "vir", que vem dar viril, macho. Estas duas últimas são qualidades alquímicas, atribuídas ao enxofre, o elemento que se liga às forças ígneas (que podem ser tanto solares quanto ctônicas).

Em Julius ébola temos a defesa mais aberta dessa questão, estando ele baseado em textos tradicionais:

«...a interpretação deste acontecimento sublinha a possibilidade de existência de duas concepções opostas: a heróico-mágica e a religiosa. Segundo a primeira, quem sucumbe no mito é unicamente um ser cuja sorte e cuja força⁵ não foram iguais à sua audácia. Mas segundo a outra concepção, a religiosa, o sentido é muito diferente: neste caso a pouca sorte converte-se em culpa, o empreendimento num acto sacrilego e maldito, não por não ter acabado vitoriosamente, mas sim em si mesmo.» (TH, 23)

«...o renascimento ocorre, de modo igualmente infalível e igualmente independente de todo o possível merecimento. Por isso, em Elêusis se podia afirmar, coerentemente, que um bandido, se era um iniciado, participava da imortalidade, enquanto que um Agesilao ou um Epaminondas, se não eram iniciados, não teriam tido depois da morte um destino melhor que o de qualquer outro mortal.» (TH, 123)

Em várias passagens de GSV, aparecem referências semelhantes a estas idéias defendidas por Évola. Há várias ocasiões em que Riobaldo propositalmente deprecia imagens, signos ou idéias míticas e religiosas.

«Todo o mundo, então, todos, tinham de viver honrando a figura daquele, de Joca Ramiro, feito fosse Cristo Nosso Senhor, o exato?! E por aí eu já tinha pitado dois cigarros.» (GSV, 35)

é difícil saber quem é mais alvo do descaso e da desconsideração de Riobaldo: se a figura messianizada de Joca Ramiro, ou o próprio messias. Ele reparte a sua indiferença ("... já tinha pitado dois cigarros") entre o chefe e Deus.

A mesma sem-cerimônia é observável quando Riobaldo relata que:

«Só aqueles formosos cheiros das quitandas e do forno quente varrido, já confortavam meu estômago. No mastro, que era arvorado para honra de bandeira do santo, eu amarrei o cabresto do meu cavalo.» (GSV, 422)

Antes da travessia do Liso do Suçarão, Riobaldo, já como chefe, comete um ato de alcance semelhante ao anterior:

«Mas enfiei mão: por entre armas e cartucheiras, e correias de mochilas, abri à berra meu jaleco e a minha camisa. Aí peguei o cordão, o fio do escapulário da Virgem - que em tanto cortei, por não poder arrebentar - e joguei para Diadorim, que aparou na mão.» (GSV, 463)

Evola, no trecho mencionado na página anterior (TH, 23), coloca em oposição a linha heróica e a linha religiosa da tradição esotérica, dando nítida preferência à primeira. Entre o cavaleiro (o guerreiro) e o sacerdote, ele fica com aquele. A imagem que se constrói através de Riobaldo nos dá esta idéia. O símbolo do misticismo e da santificação religiosa é arrancado por ele e preterido em relação aos signos do guerreiro (as armas e a cartucheira). Não basta (e, talvez, não seja possível) arrancar o cordão: ele deve ser cortado a faca. O instrumento com que Riobaldo se livra dele é outro dos signos do guerreiro.

Mesmo a piedade, quando aparece, é ocasional e não deve perturbar o desenvolvimento da empreita de Riobaldo. Pouco antes da batalha do Tamanduá-Tão, Riobaldo dá água a um inimigo ferido, sem passar pelo piedoso arrependido:

«Sede é a situação que é uma só, mesmo, humana de todos. Rebaixei o corpo e dei nas mãos dele a minha cabeça(...) Rústico, fechei os olhos, para não me abrandar com pena das desgraças. Nem não escutei; que ouvido também se fecha. Campo que me competia comandar, dito. Tudo em mim, minha coragem...» (GSV,

S19)

O narrador parece indicar que buscou atacar a sede, mais que ajudar o sedento. Este, como signo do mundo imanente, do Cosmos decaído, deve ser extirpado.

Há um ponto polêmico nessa postura não-ética, não-religiosa de Riobaldo. Ele, em algumas ocasiões, menciona que se valeu de alguma reza, seja ela oriunda da ortodoxia católica ou não. Em um outro comentário, ele diz frequentar várias espécies de cultos religiosos. Como adaptar estas questões ao que vimos discutindo? As rezas já foram discutidas a contento, quando falamos do poder das palavras, como índices do verbo universal.

Em um momento de sua narração, Riobaldo faz a apologia (aparente ao menos) das religiões:

«Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá não perco ocasião de religião. Aproveito de todos. Bebo água de todo rio ... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar - o tempo todo.» (GSV, 15)

Há uma confusão (parecendo proposital) entre reza e religião, na fala de Riobaldo. Ele diz rezar segundo os ritos católicos; aceitar as preces de Quelemém; falar alto, orar e cantar, segundo os costumes dos protestantes. O "logos" religioso para ele é muito mais palavra que razão. A imagem das religiões é transfigurada por uma noção mais operativa, que coloca em destaque o valor activo das palavras. As rezas em Riobaldo estão mais para os mantras que para as improvisações místicas dos crentes. As religiões são nomeadas como sombras, caracterizando-se mais como restos deturpados e modificados de tradições primordiais, que se perderam no tempo. Elas são, em seu próprio dizer, "provisórias", fornecendo apenas os instrumentos - as palavras - que tornam operacionalizável a "renovatio". O que vale realmente é o poder das palavras, imbuídas de uma possibilidade espiritual (não necessariamente mística)⁷, que deve ser evocada o tempo todo ("Eu queria rezar - o tempo todo").

A variedade religiosa, a valorização dos muitos cultos místico-espirituais, aparece em Pápus como passo importante na concepção mágica e operativa da realidade:

«Assim, o magista deve permanecer independente no meio de todos os cultos, igualmente respeitáveis. Cada continente gerou sua flora, sua fauna e sua raça humana. Cada raça, cada grande povo sintetizou suas aspirações psíquicas em um culto. Por isso, cada culto é vivificado por uma parcela de verdade única. O magista deve saber orar tão desembaraçadamente na igreja como no templo, na sinagoga como na mesquita, pois em toda parte o verbo divino se revela

o mesmo sob um véu diferente.» (TEMP, 357)

De cada culto diverso, o operador mágico deve retirar a verdade profunda. Esta verdade é o contacto íntimo e analógico de todas essas religiões com a tradição primordial, com a verdade universal - o "logos" divino operando na imanência. Daí a insistência de Papus em falar nas religiões mais como transmissoras do verbo divino. Elas são colocadas como prenes da verdade universal, através das palavras ritualizadas, que também carregam em si a imagem e os ritmos do cosmos. As observações de Riobaldo se colocam nesta linha. Mais que a teologia deturpada, importam os rituais que verbalizam a essência do universo e colocam o praticante em contacto com a realidade profunda de si e do Todo.

A noção religiosa de Riobaldo, exposta no trecho transcrito da página 173, reforça a figura de operatividade que estamos construindo dele. A visão filosófica da religião, como a que foi desenvolvida em relação ao catolicismo pelo pensamento patrístico e escolástico, não envolve de modo algum esta noção operativa, activa da espiritualidade. Podemos dizer que ela atribui ao religioso uma postura mais passiva na busca do conhecimento. Dentro da leitura alquímica, estamos buscando esta narrativa na linhagem dos guerreiros e não na dos sacerdotes. Essa noção operativa, activa, é mais apropriada ao processo que se desencadeia através de Riobaldo. Uma visão místico-espiritualista nunca seria adequada para um processo desta espécie.

A cifra

Outras das condições da Obra diz respeito ao modo como suas operações são transmitidas. A linguagem cifrada do esoterismo tem que ver com sua visão do universo, cuja realidade profunda (analógica) está encoberta pela imanência. Se o Todo está oculto na materialidade, as operações realizadas para chegar até ele também serão igualmente encobertas. No Libro de las Figuras Jeroglificas, aparece o seguinte comentário de Flamel:

«Habiendo conducido así su crédito gradualmente, deseo también que crea que estas figuras y explicaciones no están hechas para aquellos que no han visto jamás los libros de los Filósofos, y que, ignorando los principios metálicos, no pueden ser llamados hijos de la Ciencia.» (LFJ, 37)

O Triunfo Hermético fala da mesma necessidade de que os princípios da doutrina fiquem escondidos do vulgo:

«Os próprios Filósofos protestam que jamais citarão por seu verdadeiro nome aos primeiros agentes ou os princípios: se alguns ainda o fizeram, foi de uma certa maneira mais própria a dar a entender aos simplórios coisa bem diversa do que o que nos disseram". (TfH, 165/6)

Igualmente Basilio Valentim, na introdução de As Doze Chaves da Filosofia, fala nas características da linguagem tradicional, apontando para sua estrutura simbólica:

«Como assim o lês, escrevi para utilidade dos pósteros e não para a minha. Após ter tomado co-

nhecimento, através dos livros, de numerosos varões
muito experimentados, estabeleci meu ensinamento, sub-
misso à Filosofia, tão sóbrio de palavras quanto abun-
dante de sentido⁸, de maneira que possas atingir a
Pedra sobre a qual se apóia a Verdade...» (DCF, 17)

Há inúmeras passagens de GSV, em que o narrador chama
a atenção de seu interlocutor para a realidade de sua lingua-
gem. Ela é construída à base de duplos sentidos, imagens simbó-
licas e alegóricas, inversões cronológicas propositais que dão
novos sentidos ao objeto narrado. O primeiro resultado da lin-
guagem cifrada é a dificuldade de que seja entendida:

«Arvoamento desses, a gente estatela e não
entende; que dirá o senhor, eu contando só assim?»
(GSV, 129)

A recepção de uma linguagem simbólica exige uma deco-
dificação especial, não presa ao discurso lógico da imanência,
da consciência superficial. O arvoamento é a postura de quem
busca um entendimento lógico cartesiano, e fica com uma série
de imagens e idéias aparentemente sem coerência. É a postura da
máxima passividade, da fixidez, em que se fica restrito unica-
mente à percepção imanente, sem condições para operar no ser-
tão-cosmos.

O ato de contar, em outra passagem, é comparado ao
tecer, o que etimologicamente concorda com a palavra texto. Mas
a textura cifrada, simbólica, é aquela que exige um destrincha-
mento mais cuidadoso, pois sua construção foi também esmerada,
buscando reconstituir na linguagem a estrutura orgânica e ana-
lógica da realidade universal.

«O senhor tece? Entenda meu figurado.»

(GSV, 173)

Cada pequena parte da narração é importante, não só por ela mesma, mas também porque encerra em si a imagem do Todo. Dentro da concepção analógica, sempre partimos delas e chegamos a referências ao processo global. Daí a nossa insistente reiteração na análise de cada passo em detalhe. Esta noção permeia os comentários de Riobaldo ao interlocutor:

«As partes, que se deram ou não se deram, ali na Barbaranha, eu aplico, não por vezo meu de dar delongas e empalhar o tempo maior do senhor como meu ouvinte.» (GSV, 430)

Quem se dedica a entender a narração apenas pela linha lógica (cartesiana) da superficialidade imanente, corre o risco de perder as razões profundas, as estruturas analógicas, a construção simbólica do texto:

«Essas desordenadas da vida da gente: tudo o que estoura manso e guampa quieto, e que só tem a razoável explicação para quem está mesmo longe dos motivos». (GSV, 455)

Estar "longe dos motivos" é colocar-se ao abrigo da ditadura da causalidade, da "megera cartesiana"⁹. Esta posição abre caminho para a penetração intuitiva e analógica, numa narração cujo valor simbólico deve ser desvendado pelo interlocutor.

A linguagem cifrada encontra correspondência no próprio universo, como linguagem cifrada do demiurgo, posto à tentativa de compreensão do homem. O não entendimento profundo do

universo equivale à ignorância, à morte simbólica, à perdição de quem ficará sempre preso à superficialidade da matéria:

«Esta vida está cheia de ocultos caminhos.»

(GSV, 144)

«E, olhe: tudo quanto há, é aviso.» (GSV, 159).

«...jagunço se rege por um modo encoberto, muito custoso de eu poder explicar ao senhor.» (GSV, 157)

«Ah, o que eu não entendo, isso é que é capaz de me matar...» (GSV, 307)

4.2. A Palingenesia

Há constantes referências palingenésicas em GSV: as acções voltam a acontecer com certa frequência, sofrendo importantes modificações. O modo como elas retornam e as diferenças com relação ao fato primordial são elementos que baseiam sua estruturação analógica. Em cada travessia e dentro da travessia-todo, há estas repetições e recorrências, que se ligam à visão de um processo desenvolvido analogamente ao "Opus" alquímico¹⁰.

As palavras do narrador reforçam a idéia de um universo relacional, em que o tempo é a dimensão por onde transitam as mesmas e várias operações e fatos relevantes:

«Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo. Eu penso é assim, na paridade.» (GSV, 291)

Entre os fatos cronológicos estabelece-se uma paridade, de forma que se construa entre eles uma relação analógica, ditada pela realidade orgânica do universo. O que é parte, pode de repente tornar-se todo. Num dia está refletida toda a vida:

«Cada dia é um dia. E o tempo estava alisado. Triste é a vida do jagunço - dirá o senhor. Ah, fico me rindo. O senhor nem não diga nada. "Vida" é noção que a gente completa seguida assim, mas só por lei duma idéia falsa. Cada dia é um dia.» (GSV, 372)

Através da transformação do microcosmo (a parte, o dia) é que se pode pretender a modificação do macrocosmo (o todo, a vida). As palavras de Riobaldo estabelecem essa correspondência. A vida como um todo é falsa idéia, quando ela pode ser encontrada em cada uma de suas partes, em cada um de seus dias. E cada um deles retorna analogamente ao Todo, mostrando a totalidade que se espelha na vida.

Também as pessoas envolvidas nas ações sofrem o mesmo processo analógico. Há vários amores em Riobaldo: o sexual com Nhorinhá, o platônico com Otacília, o arquetípico com Diadorim. Eles coexistem em várias partes da narrativa, mas pode-se estabelecer uma precedência cronológica entre eles: o início com Nhorinhá e Diadorim; depois, a relação dupla com Diadorim e

Otacília; finalmente (no Urucuia), a relação de casamento com Otacília. Esta participação temporal por si só já estabelece entre eles - os amores - uma relação analógica. Como diz Riobaldo:

«Todo amor não é uma espécie de comparação?» (GSV, 147)

Os diversos amores do narrador colocam-se frente a frente, especulando-se mutuamente no espaço simbólico do sertão. A via sexual (Nhorinhá) é tanto parte da "renovatio", quanto a espiritualidade platônica de Otacília, quanto a duplicidade oculta de Diadorim. A renovação se realiza por intermédio de cada uma delas e em todas. Mas, tomando o amor de modo geral, sem as especificações de cada personagem, qual o sentido de dizer que é uma "espécie de comparação"? Na Cabala, a união amorosa (em todos os seus sentidos) é o desfecho natural do percurso na imanência. A união homem-mulher é fatal, pois vai reproduzir na manifestação uma união que já pré-existia no Caos primordial. A realização amorosa está apenas re-fazendo uma estrutura simbólica que antecedeu o mundo manifestado. Ela é a repetição de um arquétipo, a revivescência do Caos, a palingenésia da primordialidade.

Esta visão, embora específica em termos de relação amorosa, é repetida por Riobaldo, quando comenta o nascimento de um menino a quem ele mesmo dá o nome de Riobado:

«Alto eu disse, no me despedir: - "minha Senhora Dona: um menino nasceu - o mundo tornou a começar!"...» (GSV, 437)

A criação primordial do Cosmos é repetida pela geração da criança. A cada novo nascimento, o universo é recriado¹¹. O nome Riobaldo dado à criança confere uma significação mais especial ao caso, antecipando o próprio renascimento de Riobaldo, a partir de sua trajetória pessoal de "renovatio". O nascimento da criança é a criação do Cosmos; o renascimento de Riobaldo é a re-criação do Cosmos. A gênese universal, "illo tempore", é repetida na cronologia existencial de Riobaldo, no nascimento "temporalizado"¹² da criança. O processo que se desencadeia através dele é a palingenesia da criação primordial e se repete dentro da própria biografia do narrador, em vários episódios (do qual o do nascimento é um exemplo). O resultado da travessia de Riobaldo é a repetição analógica do nascimento da criança e da gênese cósmica.

A obtenção deste estado renovado, na Alquimia, equivale ao despertar do "aurum philosophorum"¹³. Como resultado, vamos encontrar imagens simbólicas que se ligam ao ouro, ao sol:

«Agora, que mais idoso me vejo, e quanto mais remoto aquilo reside, a lembrança demuda de valor - se transforma, se compõe, em uma espécie de decorrido formoso. Consegui o pensar direito: penso como um rio tanto anda: que as árvores das beiradas mal vejo... Quem me entende? O que eu queira. Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furível? Não. Esse obedece igual - e é o que é. Isto, já aprendi. A bobéia? Pois, de mim, isto o que é, o senhor saiba - é lavar

ouro¹⁴. Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade?» (GSV, ~321)

A transformação da lembrança equivale a transformar os acontecimentos passados em passos da "renovatio". Daí eles se tornarem "decorrido, formoso". "O pensar direito", fruto do processo de reordenação cósmica, transforma, re-significa fatos corriqueiros, que se repetiram ao longo da vida de Riobaldo (as paisagens de árvores e rios). Repete-se aqui a imagem simbólica da travessia do rio: a terceira margem é o resultado desse percurso; as árvores revivem o estado de imanência.

Na fala de Riobaldo, o tempo é relativizado justamente pela noção de palingenesia. Passado, presente e futuro são igualmente objetos de domínio e de controle. Isto é resultado do processo de renovação universal: o ouro que o narrador pretende ensinar ao interlocutor, a "lâmpada de Deus", o conhecimento divino e iluminador.

4.3. Tamanduá-Tão: O Final Espelhado nas Travessias

A batalha dos jagunços no Tamanduá-Tão é a finalização operativa do processo simbólico de "renovatio". Ele está no término da narração, conforme mesmo apregoa o narrador:

«Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.

«Aqui a estória se acabou.

«Aqui, a estória acabada.

«Aqui a estória acaba.» (GSV, 561)

Este comentário é feito logo que termina a narração da batalha. O fato de que está escrito estória e não história, remete para a discussão de Guimarães Rosa, em que história corresponderia ao fato documental, (referindo-se, portanto, ao tempo profano) e estória, ao fato narrativo (referindo-se ao tempo fora da imanência). Chamar a narrativa de sua vida de estória, e colocá-la no âmbito da metáfora, da anáfora, é enriquecê-la através das possibilidades analógicas da simbologia, é uma pista importante para a decodificação do narrado, dada tanto ao interlocutor, quanto ao leitor.

Por outro lado, Tamanduá-Tão é também o final da biografia jagunça de Riobaldo, é o resultado para o qual se encaminhou, desde a travessia do São Francisco, até o combate final com as forças de Hermógenes. Quando vai narrar o episódio de criança, o narrador alerta para a correspondência que se estabelece entre o que se narra e o que se vai ainda narrar, entre o ato de atravessar o rio e o resultado final de sua trajetória:

«Vou lhe falar. Lhe falo do sertão.

.....

«Foi um fato que se deu, um dia, se abriu.

O primeiro. Depois que o senhor verá por quê, me de-

volvendo minha razão.» (GSV, 93)

Na sequência, ele passa a narrar o episódio do "Chico". A imagem simbólica do sertão, signo da existência e arquétipo do cosmos, é equiparada analogicamente a este fato "primeiro".

A batalha final vai ser ligada de outras maneiras a várias outras travessias de Riobaldo. Isso mostra como a palin-genesia funciona. Ela faz com que o resultado de toda a trajetória de "renovatio" (o Tamanduá-Tão) seja repetida, total ou parcialmente, em várias passagens de outros percursos.

A Cruz

A encruzilhada onde se realiza o pacto remete à mesma figura de cruz formada pelo cenário onde se dá a batalha final. A simbologia dessa imagem cruciforme é, a um só tempo, os quatro estados da manifestação (sal, mercúrio, enxofre e ouro) e a operação de superá-los iniciaticamente (o centro da cruz correspondendo à quintessência alquímica). A cruz remete à simbologia dos passos da operação e a seu resultado. O pacto é parte importante nesta operação, pela liberação e domínio das forças maligno-sulfúreas. O local de sua realização, então, reproduz aquilo que será obtido no final (Tamanduá-Tão): a transcendência a partir do "axis mundi", o centro da encruzilhada e da cruz.

A disposição cardinal do Tamandua-Tão (alinhada na direção Norte-Sul) repete o mesmo que ocorre com relação à disposição geográfica da vida jagunça de Riobaldo. O rio São Francisco, que dividiu sua vida em duas partes, também se dispõe nessa direção. Suas águas correm do Sul para o Norte, trajeto que equivale à travessia simbólica da manifestação à transcendência iniciática¹⁵. O jagunço Riobaldo inicia sua carreira com Zé Bebelô, próximo a rio Jequitai, localizado mais ao Sul; ele mesmo vai terminar seus dias às margens do Urucuaia, no Norte da região por onde peregrinou, agora como barranqueiro contador de histórias. O homem que agora está no Norte possui o poder das palavras, é o narrador que reconta e re-cria o mundo a partir de seu ato narratório. É o mesmo homem que re-ordenou o sertão, através das imagens do sacrifício de Diadorim e da morte comungada de Hermógenes.

Isto tudo também equivale ao percurso do pacto, onde se parte das potências ctônicas e se chega à restauração cósmica. Aqui, o Sul é evidenciado pelo Cruzeiro, que parece ser a única constelação importante a permanecer na esfera celeste, indicando o processo que se desenvolve no pacto (a liberação e o domínio das forças ctônicas, até então só encerradas em Hermógenes). O Norte é evidenciado simbolicamente no momento do dia em que termina o pacto e Riobaldo volta ao acompanhamento dos jagunços. É manhãzinha, signo da re-criação, do renascimento, da regeneração cósmica. Riobaldo evidencia esta imagem quando compara o momento final do pacto à figura materna:

«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? Despre-
senciei. Aquilo foi um buracão de tempo.» (GSV, 395)

O Norte é o resultado, o final do percurso. Ele é aproximado ao ato de recriação universal, daí a presença da imagética materna. Assim como no final do pacto, simbolizado pela madrugada que termina e pelo corpo que quer parir, o final de todo trajeto iniciático também reproduz a imagem da mãe universal, que torna possível a recriação do universo.

Hermógenes e Mulato

No Tamanduá-Tão, a imagem do mal é personificada em Hermógenes. Sua figura é a depuração máxima a que chegou esta força simbólica. A imagem do mal, entendida desta maneira, também se repete em outras travessias, respeitadas as diferenças de grau entre elas todas.

Hermógenes é análogo ao mulato, na travessia do São Francisco. Ambos se ligam à simbologia das forças ctônicas-sulfúreas, que devem ser despertadas e instrumentalizadas no percurso iniciático. A diferença entre os dois episódios e entre os dois personagens destacados é de grau. O Tamanduá-Tão é finalização do processo, portanto os embates em que os personagens se envolvem são mais radicais e profundos. Assim podemos entender a morte de Hermógenes e Diadorim, um pela mão do outro¹⁶. Já a travessia do São Francisco é mais uma antecipação imagética. A luta entre Diadorim e o mulato, embora realizada

com a mesma arma - faca -, não tem a morte como resultado. Trata-se apenas de criar a imagem do mesmo embate que será realizado na batalha final, antecipando mais disfarçadamente os resultados.

Hermógenes e Paisagem

Na travessia do Sucruíú, o mal é figurado pela paisagem, pelos elementos telúricos, tornou-se uma conjunção entre os seres humanos e a paisagem, pois aqueles estão reduzidos a uma apatia, uma inatividade muito grande. A descrição é feita por Riobaldo:

«Aos homens e mulheres, apartados tão estranhos, caladamente (...) Nem davam fé de nossa vinda, de seus lugares não saíam, não saudavam.» (GSV, 366/7)

Do mesmo modo que no Tamanduá-Tão, o mal deve ser despertado, provocado e dominado. Lá, essa operação é feita através de Hermógenes; aqui, no Sucruíú, ela é o próprio povoado que deve ser transpassado, realizando antecipadamente a imagem da morte de Hermógenes. A operação de controle das forças telúricas no Sucruíú não chega à interiorização e à transformação profunda (através da figura do rodacoinho) como no Tamanduá-Tão. A passagem pelo povoado, contacto com as potências materiais, é uma primeira prova. Ela deve antecipar e preparar o que viria depois, na imagem do pacto¹⁷ e, depois ainda, na ba-

talha final.

Antes, nos Tucanos, o mal era figurado apenas por homens (os jagunços de Hermógenes e os soldados do governo). A paisagem descrita não se amoldava aos arquétipos do mal, como ocorreu na travessia do povoado. Isto indica que as forças ctônico-telúricas ainda estavam interiorizadas; elas devem ser instrumentalizadas e despertadas aos poucos. Por isso, apareceram dentro dos seres humanos, na fazenda; espalharam-se para a paisagem, -no povoado; transformaram e impregnaram todo o cosmos, no Tamanduá-Tão, através de Hermógenes.

Hermógenes e Demo

O pacto é o estágio da malignidade que fica intermediário entre o Sucruíú e a batalha. Aqui, não apenas os seres humanos (Riobaldo) e a paisagem (as Veredas-Mortas) assumem a imagética do arquétipo ctônico. Ele, além disso, também aparece na forma de uma existência autônoma, o que não ocorria antes. A nomeação que Riobaldo faz do demo, em várias ocasiões durante o pacto indica, além do ritual de domínio via nomeação, que este passa a ter também uma existência independente e exterior ao homem e à paisagem (em resumo, individualizada em relação ao Cosmos). Depois do mal nos homens (Tucanos), vamos para o mal nos homens e na paisagem (Sucruíú), atingimos o mal individualizado abrangendo homem e paisagem (pacto) e, finalmente, chegamos ao mal como força cósmica e participante da "renovatio"

(Tamanduá-Tão). Esta gradação mostra duas características da mentalidade esotérica: uma é a palingenesia, quando uma mesma força aparece em várias ocasiões, prefigurando uma operação do mesmo nível (o despertar e o controle do mal); por outro lado, a construção do texto leva esta força a diversos níveis, sem que se perca a correspondência analógica entre eles.

O fogo

A batalha do Tamanduá-Tão envolve a simbologia do fogo, seja pelo episódio de guerra, em si, seja pela referência ao personagem de Hermógenes, que temos associado ao enxofre alquímico. Essa simbologia aparece também nas duas travessias do Liso do Suçuarão.

Há algumas ligações entre Medeiro Vaz, chefe jagunço na primeira tentativa de atravessar o Liso, e a figura simbólica do fogo. Em sua origem, a imagem deste elemento aparece relacionada à idéia de purificação, quando Riobaldo conta que o chefe havia queimado sua casa, antes de sair para a vida de jagunço. Logo depois de narrar a epopéia da travessia falhada, o narrador afirma ao interlocutor que:

«Tornava a ter fé na clareza de Medeiro Vaz, não desfazia mais nele, digo. Confiança - o senhor sabe - não se tira das coisas feitas ou perfeitas: ela rodeia é o quente da pessoa.(...)

Fui fogo, depois de ser cinza.» (GSV, 52)

A confiança em Medeiro Vaz não vem de seu êxito na travessia, o que não ocorreu. Origina-se no respeito que Riobaldo lhe presta por ter tentado o caminho correto, o mesmo que mais tarde será empreendido com sucesso pelo "Urutu-Branco". Este caminho pode ser simbolicamente apreendido da última frase transcrita: das cinzas (imanência) da primeira travessia do Liso, Riobaldo partiu para a operação que lhe traria o fogo" da "renovatio" no Tamanduá-Tão, através de uma bem-sucedida travessia do mesmo Liso do Suçuarão. A simbologia do fogo também está presente na paisagem. Aparece como uma força sufocante, que impede a progressão dos homens de Medeiro Vaz, ou um elemento que torna bem sucedida a travessia, conferindo a Riobaldo a possibilidade de enfrentar Hermógenes.

«O sol vertia no chão, com sal, esfaiscava. De longe vez, capins mortos; e uns tufos de seca planta - feito cabeleira sem cabeça. As-rexalastrava a distância, adiante, um amarelo vapor. E fogo¹⁸ começou a entrar, com o ar, nos pobres peitos da gente.»
(GSV, 44/5)

Fogo aqui se liga a sol, ambos compartilhando o mesmo campo simbólico. O que foi perdição para Medeiro Vaz, foi redenção para Riobaldo: a força simbólica do fogo associada ao Liso do Suçuarão e à batalha do Tamanduá-Tão. O narrador reafirma em várias oportunidades a ligação desta batalha com a imagética do fogo cósmico restaurador:

«Mas o calor vinha subindo era pernas acima, no meu corpo: o que os meus pés, de tão quentes, suavam. E eu não enxergava o chão; mas o cheiro do

lugar ali era de barro amarelo massal.»¹⁸ (GSV, 515)

«O dia estava por dado, Sol rachava os barros.» (GSV, 523).

«Foi fogo posto. Arrasar que vem de para onde não se olha: feito forte sol; e vem como sol nascendo!» (GSV, 542)

«... que se diz que o fogo somente é que vige das duas bandas da morte: da de lá, e da de cá...» (GSV, 544)

O fogo é a força que instrumentaliza a mudança de uma a outra "banda da morte", operando as mudanças finais do "Opus". Diadorim é um dos dois personagens que propiciam mais diretamente esta operação. Ele e Hermógenes figuram o resultado final da "renovatio". Quando Riobaldo quer se aproximar do cadáver do amigo, sua impressão é a de que tocava em fogo:

«Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável...» (GSV, 560)

A necessária morte de Diadorim serviu para trazer ao sertão-cosmos o fogo renovador, índice da última fase da "renovatio", correspondendo à rubedo alquímica. O corpo de Diadorim, sem vida, não é passivo. A associação de seus restos mortais ao fogo indica a conjunção entre ele e Hermógenes, resultando na renovação cósmica através de Riobaldo.

4.4. O Labirinto

No Tamanduá-Tão

O Todo aparece figurado de modos diferentes ao longo da narração. A figura do labirinto é uma delas, estando ligada à frase dos argonautas: "Navegar é preciso, viver não é preciso..." O ato de viver realmente, adentrando as camadas profundas do existir através da compreensão da totalidade universal, já é implícito no navegar. O percurso é, em si mesmo, a partida e a chegada. Parodiando, poderíamos dizer que a travessia é necessária, viver não o é. Teríamos travessia como operação de entendimento operativo (iniciático) do universo, enquanto viver estaria ligado à simples imanência, sem consciência do Todo.

Neste sentido, a figura do labirinto serve à medida para que o narrador forme a imagem da "renovatio". O labirinto é importante devido ao próprio ato de percorrê-lo; chegar a seu final não é meramente a transposição da barreira final. Sair do labirinto é percorrê-lo, chegando ao entendimento do Todo orgânico e universal. Isto implica também a idéia de ritmo. Sua forma aproximadamente circular e o ato de percorrê-lo repetidamente em busca da saída, são duas referências ao cosmos ritmi-

co, imagem da harmonia universal que se busca restaurar. Esta simbologia aparece não só em GSV, mas em outras obras de Guimarães Rosa. No conto Cara-de-Bronze, por exemplo, há um trecho em que o vaqueiro Grivo, mensageiro de seu chefe Cara-de-Bronze, fala:

«Ele, o Velho, me perguntou: - 'Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?' - perguntou, com muita condura, eu disse: - 'Nhor vi'. Ai, ele quis: - 'Como é a rede de moça - que moça noiva recebe, quando se casa?' E eu disse: - 'É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...'» (UP, 135)

No caso específico do romance, a figura do labirinto, tomado numa perspectiva operativa, iniciática, aparece de várias maneiras, mais e menos explicitamente. Há, por exemplo, referências a jornadas ou percursos, cuja meta está em sua realização e não na chegada física, é o que indica Riobaldo quando fala que:

«Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coieas - e no meio da travessia não vejo! - só estava era entretido na idéia dos lugares de saída de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mais vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do que em primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?» (GSV, 33)

O perigo da existência está justamente em não compreendê-la como uma travessia iniciática, a partir de um conhecimento profundo (leia-se analógico) da realidade universal.

Quando se está preso à imanência, em que a materialidade domina, e obscurece a compreensão profunda e completa do homem e do universo, só se consegue perceber a superfície. No caso da travessia da vida, a superfície é meramente a saída e a chegada, esquecendo-se¹⁹ que o próprio percurso e o ato de percorrê-lo é o importante, uma vez revestido pelo conhecimento iniciático. O narrador se dirige especificamente ao interlocutor, reforçando esta visão. No momento em que ele desfoca a narrativa, para voltar-se explicitamente para o narratário, é o ato de narrar que é colocado em destaque. Não mais está importando o narrado, mas sim o ato de narrar em si. Analogamente, a visão do percurso vital, como fim em si mesmo, como sua chegada e saída, está privilegiando não suas conseqüências, mas ela própria. O que vale é o percurso da vida, o navegar, e não o ponto de chegada. Esta é a compreensão analógica da existência, quando o viver deixa de ser perigoso.

Esta idéia é reforçada pelo comentário de Riobaldo:

«Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.» (GSV, 60)

A compreensão do real se coloca dentro do próprio percurso, que se transforma em iniciação. O "Opus" como um todo está presente em todas as fases da trajetória; cada uma implica e espelha as demais, perfazendo o ciclo do labirinto:

«A fantasia, minha agora, nesta conversa - o senhor me atalhe²⁰. Se não, o senhor me diga: preto é preto? branco é branco? Ou: quando é que a velhice começa, surgindo de dentro da mocidade.» (GSV, 230)

A velhice que surge de dentro da mocidade pode ser aproximada à figura da batalha final, em que a mocidade (na figura de Guirigó) cede lugar à maturação do cosmos renovado (velhice como índice de fim de processo, e não de esgotamento - o velho cego que vê o sertão -). O momento em que isso ocorre é indefinido: a idéia do percurso como um todo, em que as partes se espelham e espelham também a totalidade, implica que este momento se espalha por todo o processos. A maturação cósmica do Tamanduá-Tão é a explicitação final de um resultado que começou a ser tramado nas primeiras linhas da narração. As várias fases do processo se confundem no tempo profano, deixam de estar em sequência cronológica. A realização do percurso total presentifica-as num só tempo, o tempo primordial restabelecido.

A figura de Guirigó, síntese da velhice (maturação) que surge da renovação do universo (mocidade), é colocada pelo narrador durante a narração da batalha do Tamanduá-Tão:

«Atrás, o menino Guirigó, se envelhecendo,
sobre outro cavalo.» (GSV, 522)

Nas travessias

As demais travessias reproduzem também as características e o ciclo do labirinto. Os meninos que atravessam o rio São Francisco estão em busca de algo mais que a outra margem. O ponto de chegada é bem menos importante que os instrumentos utilizados para atravessar o rio. O término da jornada não é,

ao menos simbolicamente, o retorno ao Rio-de-Janeiro e suas margens conhecidas e seguras. O resultado desta travessia, do ponto de vista de Riobaldo, pode ser desdobrado em dois: o conhecimento do duplo, através do contacto com Diadorim e o despertar da coragem. A viagem de volta da outra margem do São Francisco é narrada rapidamente, comparando com a viagem de ida²¹. A coragem que Riobaldo adquiriu parece ter-lhe facilitado a empreitada. O domínio do Cosmos, analogicamente, compreende a coragem de operar sua transformação. Daí vem a insistência de Diadorim em afirmar que é necessário ter muita coragem. O verdadeiro resultado desta jornada não está, enfim na sua efetivação física, na sua chegada. O grande rio porta-se como labirinto. A única saída possível dele é através da coragem de proceder à "renovatio". As águas vermelhas do rio, só percebidas nesse momento final, trazem para o episódio a simbologia cromática da rubedo. O resultado da jornada não se dispôs no final, fisicamente falando, mas sua realização já foi sua conclusão. Esta é a lição do labirinto, seguida na transposição do São Francisco.

O mesmo raciocínio pode ser aplicado em relação a Riobaldo, na travessia do Liso do Suçuarão, sob o comando de Medeiro Vaz. Para o chefe jagunço, a travessia foi praticamente sinônimo de final, de destruição, de morte. Para o jagunço Riobaldo, ela teve um significado importante: esse fracasso abriu-lhe as possibilidades de ser chefe, ao mesmo tempo que serviu como preparação ascética para sua própria jornada. A aproximação desta travessia com o labirinto é mais fácil, pois nela a chegada não ocorre. Para Medeiro Vaz, podemos pensar que ele

não conseguiu transpor os caminhos enganosos e se perdeu entre a imanência e a transcendência. Sua morte no Rio Soninho simboliza a perdição dos que não chegaram a concluir a "renovatio", embora a tenham iniciado, à semelhança de um rei Arthur, encerrado na Ilha de Avilion. Para Riobaldo, a travessia tem conclusão, justamente porque não teve para o chefe e porque, através dela, ele consegue a preparação ascética necessária para seu sucesso. A saída do labirinto para Riobaldo é justamente o perder-se de Medeiro Vaz dentro dele; é o sofrimento a que ele se expõe ao longo de todo o trajeto, e não apenas no final, como recompensa pela chegada (que, reafirme-se, não chegou a ocorrer).

Em relação ao pacto, há a mesma analogia. O local em que este episódio finaliza - as Veredas-Mortas - tem uma existência física duvidável. Quando Riobaldo tenciona retornar, após a morte de Diadorim, ele não consegue encontrá-las.

«Aonde ia, eu retinha bem, mesmo na doidagem. A um lugar só: às Veredas-Mortas... De volta, de volta.» (GSV, 561)

«E um sitiante, no Lambe-Mel, explicou - que o trecho, dos marimbus, aonde íamos, se chamava mais certo não era Veredas-Mortas, mas Veredas-Altas...» (GSV, 562)

O fato é que Riobaldo não consegue mais encontrar o local onde se realizou o pacto. Seu "desaparecimento" faz com que este evento assuma também as características do labirinto. A evolução de Riobaldo, desde a travessia do Sucruíú até a ida às Veredas-Mortas, não se realiza somente no momento em que

chama o demo. Este processo se desenvolve em todo o trajeto e não apenas quando teria havido o pacto. A própria disposição de Riobaldo em realizá-lo, o fato de que ele perfaz esta "jornada", já é a própria realização do processo. O lugar onde se dá o evento terminal desaparece. Isto confere ao pacto como um todo a disposição de um percurso labiríntico, visto que a chegada deixa de ter existência física, e o percurso tem sentido como um todo, não somente em seu final.

À travessia do povoado do Sucruí e o combate da Fazenda dos Tucanos também apresentam sua correspondência com a simbologia do labirinto. Nestes episódios, os jagunços de Zé Rebelo estão perdidos (primeiro caso) ou sem rumo certo (segundo). Em ambos eles passam por uma imagem claustrofóbica: a casa da fazenda sob cerco, o povoado fechado pelos catumanos. São duas jornadas que se realizam sem um destino. A chegada "se dispõe ao longo da travessia". O importante aqui não é chegar ao final da jornada, mas realizá-la. Atingir a Virgem-Mãe (ponto de chegada pretendido quando saem dos Tucanos) não é preciso, preciso é navegar pelos mares do sertão-cosmos, em busca de sua redenção. A própria jornada já é a redenção buscada.

A imagem da clausura, que ambas as travessias carregam consigo, além de remeter à atempor, também remete à circularidade - imagem do Todo. Circularidade associada a um percurso, eis novamente a figura do labirinto. Sua imagem fechada indica a impossibilidade física de que seja transposto, mas sua ligação imagética e simbólica com o Todo mostra-a como resultado uma superação da imanência. Escapar dela é realizar em si a "renovatio": através do ponto central da imagem circular está-

se em contacto com o "axis mundi", que possibilita a passagem para os pequenos e os grandes mistérios do esoterismo. Na mitologia clássica, isto aparece na imagem bifacial de Jano: cada uma delas é uma passagem da imanência para os pequenos e os grandes mistérios (obra a Branco e Obra a Vermelho, respectivamente, dentro da Alquimia).

4.5. A Música e o Cosmos

A atribuição de um ritmo ao Todo universal é uma imagem constante em várias linhas tradicionais:

«Les Pythagoriciens également considéraient la musique comme une harmonie des nombres et du cosmos, lui-même réductible à des nombres sonores.

«Le rythme ternaire est nommé perfection, tandis que le binaire est toujours considéré comme imparfait. La symbolique du nombre 7 est reprise sur le plan musical, nombre musical (...) Boèce distingue trois types symboliques de musique; la musique du monde, qui correspond à l'harmonie des astres issue de leur mouvement (...) Le second type est la musique de l'homme: elle régit l'homme et c'est en lui-même

qu'il la saisit (...). Enfin, la musique instrumentale règle l'usage des instruments.» (DS, 655)

A imagem do caos primordial - a circunferência - está ligada ao ritmo, por lembrar as trajetórias dos astros, que desenvolvem movimentos aproximadamente circulares e em períodos repetidos. Utilizando outra imagem para a totalidade, Hipólito fala que:

«As trevas são uma água terrível... Potência inteira da agitação violenta, semelhante à água sempre em movimento...» (TH, 46)

Trevas aqui é usado no sentido de Caos primordial, o estado que une o indiferenciado ao individuado, o "en to pan" (Um, o Todo) da Crisopéia de Cleópatra. As águas que estão em eterno movimento lembram o fluxo e o refluxo das marés, signo do ritmo cósmico manifestado na terreneidade.

Dentro do romance, esta figura aparece nas constantes referências ao rodacoinho. Ele congrega, ao mesmo tempo, tanto a imagem da circularidade, quanto a simbologia do ritmo e do movimento. O "redemunho" de Riobaldo é a manifestação imagética do final do "Opus": a harmonização rítmica das forças cósmicas; a volta ao estado primordial de perfeição e de justeza, em que os contrários se conjugavam dentro da ordem universal; a imagem do andrógino, "a coincidentia oppositorum" citada por Eliade (MR). A comunhão de Hermógenes e Diadorim, sob a regência de Riobaldo, reproduz esta imagem. Como resultado, temos o que a Tabula Smaradigna chama de Telesma, ou seja, o Todo, a harmonização das forças contrárias, dentro do ritmo cósmico.

Este resultado rítmico da "renovatio" aparece em várias ocasiões da narração, quando Riobaldo encaixa letras de música ou poemas nos episódios. É possível assim fazer uma associação entre a linguagem poética dos versos (construídos à base de analogia, metafórica ou anafórica) e o instante da narração em que eles aparecem. Desse modo, cada evento particular fica marcado não apenas pela narratividade aparente construída por Riobaldo, mas também ganha os contornos do ritmo e da harmonia, estabelecendo uma equiparação analógica entre o registro da estória e o universo poético dos versos. Os acontecimentos ganham um comentário poético: a simbologia das ações é reforçada pela linguagem essencialmente simbólica da poesia. Os versos apresentam a mesma estrutura imagética e não-racional que se verifica em vários trechos da narrativa em prosa.

Há 14 textos em versos dentro da narrativa de GSV. A análise numerológica desta quantidade indica ser ele decomposto nos primos 2 e 7. Podemos tomar o 2 como símbolo da duplicidade, qualidade que caracteriza a perfeição do andrógino primordial. Ele é a manifestação numérica dos pólos "yin" e "yang" do esoterismo oriental. O duplo é o primeiro estado de perfeição que se segue ao desdobramento do Caos, figurando as possibilidades de um retorno iniciático a este estado de harmonia cósmica. O 7 é a soma do 3 com o 4. Alquimicamente, aquele representa os três princípios formadores do universo, derivados diretamente do duplo que se seguiu ao caos; este figura os quatro estados da manifestação, os quatro elementos (fogo, ar, água e terra).

Podemos pensar mais diretamente no simbolismo musical levantado por Chevalier & Gheerbrant (DS, 655). Nesse caso, o 2 está simbolizando a imperfeição (enquanto o 3 simboliza justamente a perfeição). O 7 sempre está ligado ao arquétipo da perfeição de onde originou a matéria. A passagem do 2 ao 7 representa o caminho de "renovatio" que queremos atribuir a Riobaldo, expresso numericamente pela quantidade de inserções de poemas na narrativa.

Esta ligação entre versos e eventos narrativos não é única em Guimarães Rosa. No conto Cara-de-Bronze, há um violeiro que reproduz com seus versos a mesma estória que é contada pelos demais personagens. Igualmente a GSV, esta aproximação traz para a narrativa a linguagem simbólica da poesia, ao mesmo tempo em que esclarece os motivos reais da missão do vaqueiro Grivo, ponto central do enredo.

A seguir, transcreveremos os versos que aparecem em GSV e sua ligação com enredo:

1. «Buriti, minha, palmeira,
lá na vereda de lá:
casinha da banda esquerda,
olhos de onda do mar...» (GSV, 48)

Nesse momento da narrativa, Riobaldo está contando a travessia do Liso do Suçuarão, sob o comando de Medeiros Vaz. Ele realça o sofrimento dos homens, postos numa empreita cujo poderio é maior que o deles.

A referência à "banda esquerda" está ligada ao mundo ctônico. Lembremos que a canhota é o mão do diabo; canhoto é um

dos nomes dados a ele. A casinha assume a imagética da estabilidade, da fixidez, como signo do mundo material. É uma materialidade contaminada pelas forças ctônicas, visto ser a casinha da "banda esquerda". Narrativamente, essas forças manifestadas na materialidade aparecem sob a forma de Ana Luzuza. O contacto dos jagunços com ela se dá justamente na casinha da velha.

Os "olhos de onda do mar" ligam-se aos olhos verdes de Diadorim (cf. GSV, 48). O verde é a cor que se associa à albedo, como signo de regeneração; o mar é símbolo do Todo, da sabedoria. Através de Diadorim, Riobaldo está recebendo as imagens simbólicas do processo de redenção, que se desencadeia por seu intermédio.

2. «Olererê, baiana
 eu ia e não vou mais:
 eu faço
 que vou
 lá dentro, oh baiana!
 e volto do meio pra trás...?» (GSV, 62)

Esta música será repetida em outras passagens da narrativa. Neste momento, ela é enunciada por Riobaldo, logo após a fracassada travessia do Liso. Riobaldo ainda está sob a chefia de Medeiro Vaz, prestes a ir para a margem direita do São Francisco, em busca de reforços.

A referência à baiana pode ser entendida como alusão ao objeto da travessia: a captura da mulher de Hermógenes, em terras da Bahia. Se a Bahia fica no norte da região onde o nar-

nador desenvolve suas peripécias, a palavra "baiana" passa a comungar da simbologia do Norte, com sua carga de transcendência, de superação da imanência, de iniciação.

Há um ponto de interrogação no final dos versos. Eles são repetidos mais três vezes ao longo do romance, e esta é a única em que aparece a interrogação no final. Uma explicação para este pormenor é o fato de que a empreitada de Medeiro Vaz falha. A interrogação nos versos é a imagem da dúvida, da indefinição. Essa insegurança acarreta falha no projeto de Medeiro Vaz, consubstanciada na linguagem, através dessa interrogação. Os versos, encarregados de recriarem a narrativa (e seu espaço) dentro do universo poético, mantêm-se fiéis aos eventos que o narrador está contando. O eu-lírico dos versos fala em voltar do meio para trás, o que é a trajetória feita pelos jagunços. Pressionados pelo calor e pela natureza hostil, eles se vêem na contingência de retornar na metade do caminho, retomando a viagem de volta.

3. «Meu boi preto mocangueiro,
 árvore para te apresilhar?
 Palmeira que não debruça:
 buriti - sem entortar ...» (GSV, 74)

Estes versos são colocados logo após a morte de Medeiro Vaz, quando Riobaldo retorna da região do Araguaí, passando da margem direita, para a margem esquerda do São Francisco.

Há algum signos de morte, de fim de período, na estrofe. O boi preto repete a figura de Apis, o touro de Osiris²²

ou ainda o touro de Mitra, cujo sangue é sacrificialmente vertido na terra²³. A cor preta liga-se à "Morte Filosofal". Na narrativa de Riobaldo, Medeiro Vaz agoniza e morre sobre uma pelo de bode. Esse animal está também ligado à simbologia do touro²³. Ambos evocam o reino dos mortos, as forças ctônicas; a relação entre o demônio e o bode é bastante difundida em nosso folclore.

Se os dois versos iniciais têm a imagem figurada da morte, fato que ocorre com o chefe Medeiro Vaz, os dois últimos podem indicar o resultado possível, mas não atingido, de sua trajetória.

Tanto a "palmeira que não debruça", quanto o "buriti sem entortar" remetem à imagem simbólica do eixo vertical, signo da mudança, da transcendência, do "axis mundi". Mas se o eixo vertical pode indicar a trajetória do imanente ao espiritual, também pode indicar o sentido oposto, do espiritual ao imanente. São dois sentidos que se complementam. No caso do rei dos Gerais, o ponto de partida foi o homem, - Medeiro Vaz ele mesmo - elemento intermediário entre céu e terra²⁴. O ser humano aparece disfarçadamente no primeiro verso. O pronome possessivo "meu", que o inicia, indica a existência de um possuidor do animal; ele verbaliza sua posse através dos versos. Este possuidor só pode ser um homem, que é colocado justamente no início da estrofe, simbolizando o ponto de partida acima citado para a jornada de Medeiro Vaz. Neste episódio a direção da jornada desenvolveu-se do lado errado, tendendo ao material, não chegando ao celeste. Os obstáculos não são vencidos e eles retornam derrotados. É como se o "boi mocangueiro" tentasse esca-

par do laço e ficasse ainda mais preso à árvore, ao solo.

4. «Urubu é vila alta,
mais idosa do sertão:
padroeira, minha vida -
vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não?...»

Corro os dias nesses verdes,
meu boi mocho baetão:
buruti - água azulada,
carnaúba - sal do chão...

Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou p'ra dar batalha,
convido meu coração...» (GSV, 111)

Esta é a música de Siruiz, insistentemente lembrada por Riobaldo ao longo de toda sua narração. Essa insistência pode estar significando que ela reúne em si todas as qualidades operativas da música, dos outros versos citados pelo narrador. Se cada pequeno poema enunciado por Riobaldo desempenha um papel simbólico na narrativa, a música de Siruiz parece reunir em si todas as características dos demais.

O nome Siruiz chama a atenção pelo inusitado e, em Guimarães Rosa, nomes são sempre carregados de significação²⁵. Siruiz pode ser entendido como um anagrama aproximado de Sirius. Esta estrela, a mais brilhante do céu noturno, está na

constelação do Cão. A simbologia das estrelas ressalta a possibilidade da "renovatio" o que está bem expresso no DS:

«étroitement liée au ciel dont elle dépend, l'étoile évoque aussi les mystères du sommeil et de la nuit; pour briller de son éclat personnel, l'homme doit se situer dans les grands rythmes cosmiques et s'harmoniser avec eux.

«Cet arcane, avec sa flore et ses eaux, ses deux cruches qui se déversent, ses étoiles à sept et à huit branches, symbolise la création, non point achevée et parfaite, mais en voie de se réaliser; elle indique un mouvement de formation du monde...» (DS, 421)

A música de Siruiz marca o primeiro encontro de Riobaldo com os jagunços em casa de Selorico Mendes. A importância que Siruiz-Sirius adquire é grande. Ele assume o papel simbólico da estrela, mostra um caminho possível para se entender a simbologia associada ao jagunço Riobaldo: a harmonização com os grandes ritmos cósmicos, recriação em vias de se realizar.

Há três estrofes na música, o que torna possível associarmos a cada estrofe uma das fases do "opus" alquímico. A primeira estrofe inicia por "urubu". A nigredo constantemente é designada pela expressão "caput corvi"²⁶. Tanto os animais (urubu e corvo), quanto suas cores características são semelhantes. Esta primeira fase está ligada ao esgotamento e à decadência. Isto é reforçado pelas características atribuídas à "vila alta": "mais idosa do sertão" (decadente e esgotada, necessitando da renovação). Este estado de imanência decadente é

o ponto de partida da iniciação, para o qual não se retorna mais ("Vim de lá, volto mais não").

O verde presente na segunda estrofe se liga a imagens de geração, de fertilidade e é constantemente associada à albedo alquímica. Nesta fase, o "Mercurius" é purificado de suas fraquezas, o que é simbolizado em vários textos pela expressão "lavar as águas mercuriais". A água azulada dos versos pode estar ligada a esta simbologia da água renovada. Por último, o "sal do chão" é associável ao mesmo "Mercurius" purificado²⁷, o que está presente na segunda fase, na obra a Branco.

A terceira estrofe traz três elementos importantes na acepção simbólica: rio, batalha, coração. O remanso do rio largo tanto pode estar ligado à idéia da terceira margem, quanto significar o rodacoinho formado na contracorrente. Neste último caso, temos a simbologia do Todo, o último estágio do "Opus". Os instrumentos para se atingir este estágio, no caso de GSV, são associados à batalha do Tamanduá-Tão. Da batalha, renasce o Cosmos, gerado a partir da força solar despertada no coração de Riobaldo e no centro do universo. É o próprio ato de convidar o coração para a batalha, conforme aparece nos dois últimos versos.

5. «Seu pai fosse rico,
 Tivesse negócio,
 eu casava contigo
 e o prazer era nosso...» (GSV, 117)

Estes versos colocam o prazer como via para se chegar à posse da riqueza. Isto é análogo à operação de transcendência

a partir da via sexual. Narrativamente, Riobaldo está contando justamente suas primeiras incursões sexuais com Rosa'uarda. O modo como ele a descreve, antes de enunciar os versos, já insinua esta linha de compreensão:

«... eu pegava a pensar livre e solto na Rosa'uarda, lindas pernas as lindas grossas, ela no vestido de nanzuque...» (GSV, 117)

Nanzuque, além de tecido de algodão, traz outra significação. A palavra vem do sânscrito "nayana sukh", que significa deleite da vista, o que justamente se aplica à Rosa'uarda²⁸ e ao caminho de transcendência sexual que sua sensualidade indica. A vista é deleitada, pois ela se abre para a significação profunda do mundo; não mais a visão material, mas a compreensão da totalidade, obtida pela terceira visão. Atribuindo esta significação sexual ao trecho, podemos ver uma poesia deslumbrante nas palavras de Riobaldo, colocadas logo a seguir da estrofe transcrita, ritmo que vem das fontes primordiais do Cosmos::

«... as coisas importantes, todas, em cada curto de acaso foi que se conseguiram - pelo pulo fino de sem ver se dar - a sorte momenteira, por cabelo por um fio, um clin de clina de cavalo.» (GSV, 117)

O senso do detalhe, a delicadeza do instante, a fragilidade e a precariedade da existência e dos prazeres é associável à via sexual, que adquire aqui a possibilidade tanto da transcendência quanto do mero prazer.

6. «Pra gaudêr, Gaudêncio...
E aqui pra o Fulorêncio?...» (GSV, 149)

Estes versos são cantados, a modo de escárnio e adivinha, pelo jagunço Fulorêncio, querendo provocar Diadorim. Este reage e, ladeado por Riobaldo, enfrenta o jagunço e seu amigo Fancho-Bode. É o momento da narrativa em que Riobaldo está conhecendo mais de perto tanto Diadorim quanto os demais homens de Joca Ramiro, comandados diretamente por Hermógenes.

Os versos de Fulorêncio são enunciados à maneira de adivinhação. Fica para o interlocutor (ou leitor curioso) buscar a resposta para a indagação do jagunço. Usando a aproximação vocabular que está no primeiro verso, (Gaudêncio - Gauder), obtemos Fulorêncio-Fulor ou flor. Pode ser uma referência irônica a Diadorim. Mas observemos que a regeneração cósmica tem na flor uma imagem simbólica bastante frequente. A figura da lótus, na Índia, indica a transcendência da matéria, que renasce pela iniciação.

No caso específico de GSV, este trajeto de "renovatio" se dá através de uma batalha (Tamanduá-Tão), imagem do rodamoinho cósmico, pela junção das forças sulfúreas (Hermógenes) e mercuriais (Diadorim). O Cosmos, que no final renasce da batalha do Tamanduá-Tão, já está antecipado neste embate entre Diadorim e Riobaldo, de um lado, e Fulorêncio e Fancho-Bode²⁹ de outro. Na verdade, a luta entre estes jagunços não chega a ocorrer. Os dois últimos recuam à última hora, evitando um confronto que seria fatal. Esta batalha, adiada³⁰ no momento, será retomada no Tamanduá-Tão, com os resultados já discutidos.

7. «Olererêêê, bai-
 ana...
 Eu ia e
 não vou mais:
 Eu fa-
 ço que vou lá dentro, oh baiana,
 e volto
 do meio
 p'ra trás...» (GSV, 165)

Na página 165, é repetida a música dos jagunços, aparecida na página 62. Há algumas pequenas diferenças que merecem comentário, pois constituem a adaptação dos versos a esta situação particular da narrativa, diferente da que ocorria na página 62.

Neste momento da narrativa, Riobaldo continua conhecendo os jagunços de Joca Ramiro, demonstrando-se cada vez mais incomodado por estar sob o comando de Hermógenes. Este, aliás, parece ser a principal preocupação do jagunço, em seus pensamentos e conversas com Diadorim.

Ao contrário dos versos da página 62 (agrupados em 6) estes apresentam-se em nove. Isto denuncia um ritmo mais rápido, mais célere que da vez anterior. A rapidez está ligada a problemas na consecução do "Opus", uma vez que o próprio Riobaldo adverte para a necessária paciência em seu trajeto. Neste momento, a narrativa de Riobaldo privilegia a figura de Hermógenes e, mesmo que indiretamente, há uma ligação entre a rapi-

dez prejudicial e a figura do traidor de Joca Ramiro. Ele simboliza o "Opus" não finalizado, uma vez que não foi além do pacto. Fica preso apenas às forças ctônicas, sem tornar efetivo um trajeto de domínio total do cosmos.

Nos versos acima transcritos há uma particularidade que reforça a ligação da estrofe com a figura de Hermógenes e sua incompletude cósmica. A divisão de duas palavras em versos diferentes faz surgirem segmentos, mas apenas um deles conserva um sentido próprio - ana -. Voltando atrás, aos personagens que já apareceram na narrativa, Ana é o nome da mãe de Nhorinhá, personagens que aparecem na travessia do Liso do Suçuarão, com Medeiro Vaz. Esta travessia também não chegou ao final. Ela carrega em si também a marca da "incompletude", qualidade que estamos vendo em Hermógenes e na rapidez dos versos mais numerosos desta estrofe.

Há outra diferença entre as duas estrofes. A da página 62 termina com um ponto de interrogação; a da página 165 termina com um sinal de reticências. Estas atenuam a postura duvidosa que era explicitada na primeira ocasião. Ambas as estrofes estão se referindo a trajetórias iniciáticas falhadas, mas ajudam uma outra trajetória a se realizar totalmente: a narração de Riobaldo. À medida que esta avança, ela vai-se tornando mais próxima à "renovatio". Se de início há dúvidas de que Riobaldo possa cumprir o "Opus" através das palavras, o desenrolar da conversa com o interlocutor faz com que o ato narrativo se amolde cada vez mais à simbologia da redenção cósmica. A dúvida explícita do início(?) é substituída por uma dúvida menos forte (...).

8.

Antes do combate da Fazenda dos Tucanos, Riobaldo faz alguns versos, tentando imitar Siruiz e a cantiga que ficou em sua memória:

«Trouxe tanto este dinheiro
o quanto, no meu surrão³¹,
p'ra comprar o fim do mundo
no meio do Chapadão.

Urucuia - rio bravo
cantando à minha feição:
é o dizer das claras águas
que turvam na perdição.

Vida é sorte perigosa
passada na obrigação:
toda noite é rio-abaixo,
todo dia é escuridão...» (GSV, 297)

A Fazenda dos Tucanos é o local fechado (o atamor alquímico) onde se reuniu o mal imanente (as tropas governamentais) e o mal espiritual (Hermógenes e sus homens). As estas duas formas do mal foram instrumentalizadas. A primeira estrofe faz menção a dinheiro guardado dentro de um surrão, é um valor encerrado dentro de um recipiente fechado. A aproximação com o atamor-Fazenda dos Tucanos começa a ser construída

com essas palavras. Surrão, além do sentido mais-comum de bolsa, também apresena o sentido de "indivíduo muito sujo", ou "roupa suja e gasta"³²: imagens próximas da simbologia das operações iniciais de renovação. O ouro que deve ser descoberto - como imagem do todo universal presente no microcosmo - está encerrado dentro de nós. Extraí-lo é realizar o "Opus" partindo de dentro de si mesmo. O homem não iniciado, o universo não renovado, o sertão não norteado⁶ podem ser resumidos pela imagem simbólica da sujeira, da terreneidade. O ouro do caos primordial, que deve ser despertado, está encerrado na sujeira e na decadência da manifestação: é o dinheiro dentro do surrão. "Comprar o fim do mundo" é fazer com que o ouro cósmico renove o mundo imperfeito, destruindo-o e criando outro.

Esta operação é repetida nas estrofes seguintes. As "claras águas que turvam na perdição" simbolizam a sabedoria primordial que fica oculta pela sujeira das águas turvas. Limpá-las corresponde ao trabalho de retirar o ouro da mina, ou como se diz na última estrofe, descobrir a claridade (a luz) na escuridão que está presente em todo dia. Não se trata, é claro, da escuridão física, mas do distanciamento dos sete raios de luz da tradição oriental.

A Fazenda dos Tucanos encerra em si, neste episódio, o mal (Hermógenes e os soldados do governo) e o bem (Riobaldo e Diadorim). A harmonização dos contrários, dentro deste atamor narrativo, está ligada à imagem da "coincidentia oppositorum". Entre ambos se desenvolve a narratividade do episódio. Isto se liga à idéia de ritmo, o que é confirmado pelo trecho que antecipa o citado episódio: são versos, mostrando que esta harmoni-

zação se ajusta aos ritmos universais, construindo antecipadamente a imagem do universo renovado.

Finalmente, as três estrofes repetem a trindade, tão frequentes nas operações iniciáticas. Todo processo desse tipo pressupõe as três fases. Já dissemos que a travessia compreende preparação, realização e resultados. Na Alquimia, são as três fases da Obra: a Negro, a Branco e a Vermelho. A primeira evoca a imagem do fim do mundo, a escatologia. A segunda estrofe fala de claras águas, o que simbolicamente remete à espiritualização que nasce da harmonia dos contrários. A Obra a Branco, segunda fase do "Opus" alquímico, é chamada de "produção do corpo de prata", referindo-se justamente à cor branca espiritual que é "tirada" da terra, da matéria-prima, da imanência "turva". a terceira estrofe traz imagens cuja simbologia se liga a transformações. O "rio-abaixo", como resumo do ato de descer o rio, refere-se ao que, em muitas tradições, denomina-se "atingir a terceira margem". Da escuridão da matéria, no final do processo de renovação cósmica, deve nascer o dia, regido pelo Sol, pelo ouro, pela porção do Caos (Todo) que agora é manifesto e, em sua pujança, faz a materialidade renovada transcender.

9. «Olererê, Baiana,
 eu ia e não vou mais...
 Eu faço
 que vou
 lá dentro, oh Baiana,
 e volto do meio p'ra trás...» (GSV, 421)

Salvo pequenas modificações, é a mesma estrofe já aparecida antes, nas páginas 165 e 62. Formalmente, pela disposição dos versos, ela aproxima-se desta última. Há o mesmo número de versos e quase que a mesma pontuação.

As diferenças significativas ficam por conta da palavra "Baiana", aqui grafada com letra maiúscula e pela ausência do sinal de interrogação no fim da estrofe, repetindo as reticências que já haviam aparecido na página 165.

Os jagunços estão atravessando o Liso do Suçuarão, agora sob o comando de Riobaldo. Narrativamente, há uma particularidade que merece ser ressaltada: Riobaldo não canta esta música, apenas os demais jagunços o fazem. Não há indicações se Diadorim teria feito o mesmo, mas a figura séria, fechada, que Riobaldo constrói do amigo, em nenhum momento deixa entrever alguém dado a cantorias.

Se os jagunços cantam a música e Riobaldo não, isso mostra que o chefe não está inserido no contexto daqueles que iniciam o trajeto e depois não o cumprem. Os jagunços representam a condição essencial para a transcendência, que é a base imanente, mas não vão além dela. O mesmo não ocorre com Riobaldo, daí ele não enunciar um ato que não lhe corresponde; ele faz que vai "lá dentro" e realmente termina sua jornada.

A "baiana" grafada com letra maiúscula, nomeia a meta dessa travessia, que leva Riobaldo e seus jagunços ao Norte, em busca de uma mulher. A regência feminina é própria da albedo; nesse caso, a busca do Norte feminino (a baiana) remete à "produção do "corpo de prata", sob o controle da Lua³³.

Assim como na página 165, no final aparecem as reticências, indicando que o trajeto está avançando (daí a ausência da interrogação explícita - ? -), mas não chegou ainda ao final (razão por que não aparece um sinal afirmativo - ! -).

10. «Hei-de as armas, fechei trato
nas Veredas com o Cão,
Hei-de amor em seus destinos
conforme o sim pelo não.

Em tempo de vaquejada
todo gado é barbatão:
deu doideira na boiada
soltaram o Rei do Sertão...

Travessia dos Gerais
tudo com armas na mão...

O Sertão é a sombra minha.

e o rei dele é Capitão!...» (GSV, 433)

Estes versos são da lavra do próprio Riobaldo, enunciados durante a travessia do Suçuarão. Novamente vemos repetida a estrutura trinária das estrofes. Tomando o poema como um todo, sua função é nomear simbolicamente o sertão³⁴, aproximando-o do Cosmos, dentro da trajetória de re-ordenação: a dominação do cosmos pressupondo o conhecimento de seu nome verdadeiro.

A primeira estrofe, ligada à nigredo, refere-se, através dos dois primeiros versos, à última etapa da "morte filosófica": o pacto. Além disso, há duas peculiaridades nesta es-

trofe que merecem uma análise mais detida. As expressões "Hei-de" estabelecem correspondência entre as palavras que se seguem: armas e amor. Nessa construção poética da *Obra a Negro*, o poema antecipa a imagem das estratégias que levarão ao resultado final: os vários tipos de amor de Riobaldo (Nhorinhá³⁵ Otacília e Diadorim) unidos pelo destino das armas no Tamanduá-lão. Isto é a palingenesia: o final está entranhado e faz parte de todo o processo, desde o início. Há outra correspondência a ser destacada: "o sim pelo não". A negação e a afirmação são equiparadas, colocadas no mesmo verso, postas em conformidade. As equiparações sim-não e armas-amor ajudam a construir a simbologia do andrógino. O poema assume uma estrutura palingenésica, trazendo para o início forças e operações que serão desencadeadas na metade ou no final do processo.

A albedo fica formulada através da segunda estrofe. Há algumas imagens poéticas que se ajustam à imagética da *Obra a Branco*. Os dois últimos versos constroem imagens de liberação e rompimento de laços: "deu doideira" e "soltaram". A *Obra a Branco* corresponde ao processo de tornar espirituais as forças da imanência, que serão utilizadas na "renovatio" libertando-as da matéria. Isto corresponde ao processo alquímico de "tornar sutil o que é fixo", primeira operação da fórmula "solve et coagula". É um processo que se verifica no interior da imanência, para depois ser multiplicado e atingir a totalidade do Cosmos. Se os versos se referem a bois ("Vaquejada", "gado", "boiada"), eles podem ser associados aos homens. Isto não constitui nada excepcional em Guimarães Rosa: nos contos Cará-de-Bronze (realizado depois de GSV) e Conversa de Bois (antes de

SSV) o mesmo recurso é empregado. Finalmente, a figura do Rei do Sertão parece corresponder ao resultado da albedo: novo estado, preconizado por uma realeza que domine o sertão. Alquimicamente é a produção do corpo de prata, também simbolizada pela imagem do "filius philosophorum", "filius solis et lunae", ou filho real, encarregado de proceder ao incesto alquímico.

A 3ª estrofe constrói imagens que se interpenetram e se enriquecem mutuamente, referindo-se tanto à Obra a Vermelho, em geral, quanto à Batalha do Tamanduá-Ião, em particular. Há, no texto, vários indicativos do resultado do "Opus": "Travessia", batalha ("armas"), "sertão", "rei". A reordenação cósmica é figurada na imagem de uma batalha, operação final de toda a travessia de Riobaldo através dos Gerais. A transformação do sertão em Sertão é o resultado explicitado na grafia do vocábulo. Rei se liga ao simbolismo solar, ao "aurum philophorum"³⁶, objetivo máximo da rubedo.

Há uma aproximação vocabular interessante que vale a pena destacar: "capitão" parece-se foneticamente com capetão³⁷. O aumentativo no nome do demônio mostra sua potencialização máxima, no mesmo momento em que ele é instrumentalizado no embate com Diadorim. O rodadoinho formado por ambos indica que eles se neutralizam e passam a constituir uma nova realidade. O Sertão (signo do universo recriado) vem da sombra (a impureza da imanenência), através da associação entre o andrógino (signo da perfeição, da realeza obtida na espiritualização da albedo) e do demônio.

11. «Sombra, só de gameleira,

na beira do riachão...» (GSV, 476)

Estes dois versos são antecidos por uma observação de Riobaldo:

«... simaruba, o anis, canela-do-brejo, pau-amarante, o pombo; e gameleira. A gameleira branca!» (GSV, 476)

A imagem da gameleira é fundamental para o entendimento simbólico destes versos. Ela é construída a partir da escuridão da sombra, posta a seus pés e, saindo dela, a brancura (que Riobaldo destaca). Aqui estão as duas primeiras fases da "renovatio". Em relação à segunda, há correspondência com a figura de Riobaldo, que nesse momento já assumiu o apelido de "Urutu-Branco" e está em plena travessia do Liso. O resultado aparece na imagem do riachão. Esta palavra só pode designar o São Francisco, se pensamos que, para Riobaldo, tirando este, os demais são veredas. O riachão torna-se o São Francisco, e a finalização do trajeto está, como visto antes, na "terceira margem" do "Chico".

Há uma certa insistência nos versos todos (estes inclusive) em repetir à exaustão as imagens das três fases da "renovatio". Isto é coerente com a organização analógica do texto. Se os versos estão denotando ritmo, nada mais correto que serem formados por imagens repetitivas, visto que o ritmo é a repetição ordenada da sonoridade. A linguagem de GSV é amoldada perfeitamente à visão global e orgânica do universo: o ritmo cósmico, que estabelece correspondência entre todos os níveis da realidade, aparece em todos os níveis (poemas) do texto. Eles denotam a visão do todo que está presente em cada

uma das partes. Temos aí a própria palingenesia: a poeticidade, que constrói o ritmo via repetição de imagens, estabelece uma correspondência entre as várias fases do processo todo, fazendo uma surgir em meio da outra.

12. «Ulererê
Baiana!...
Eu ia
e não vou mais...
Eu faço
que vou
lá dentro, ó Baiana!
e volto
p'ra trás!» (GSV, 509)

Estes versos (a música dos jagunços já aparecida anteriormente) estão colocados logo antes da Batalha do Tamanduá-lão. Eles agora são agrupados em número de dez, o que evidencia um aumento no ritmo, conforme discutido na página 186 deste trabalho. Se o ritmo intenso, célere, constitui obstáculo à realização do "Opus", pois é o oposto da elogiada paciência, por que o narrador insiste em colocá-lo no texto, tão próximo do evento que será a culminância da "renovatio"? Novamente Riobaldo participa de modo diferente da cantoria:

«Assim, aquela outra - que o senhor disse: canção de Siruiz - só eu mesmo, meu silêncio, cantava.» (GSV, 509)

Há algo que mostra a separação progresivamente maior entre Riobaldo³⁸ e a materialidade não renovada. É o fato de que ele e os jagunços cantam músicas diferentes. O jagunço-chefe, nesse momento, está cantando, através de seu silêncio, a música de Siruiz. Acima já foi comentado que ela figura a imagem do Todo e da operação necessária à sua renovação. Este canto em silêncio acontece pois, como diz o Tao, chega-se a um ponto em que as palavras não conseguem mais exprimir o conhecimento da realidade.

O ponto de exclamação no final indica o final da operação de "renovatio". Ele não havia aparecido antes e só o faz as portas da batalha do Tamanduá-Tão. Abandonada a postura de insegurança que marca o começo (figurada pela interrogação ao final desses versos, na página 62), o processo se desencadeia facilmente para seu desenlace. Neste caso específico, a pressa já não é mais indicativa de obstáculos à realização, uma vez que os instrumentos e as forças necessárias já foram postas em ação. A pressa, que no início poria ser tomada como defeito, agora pode surgir como contingência de que já estamos na parte final da operação. A celeridade deixa de ser atributo da iminência e passa também a designar as ações finais. Para confirmar isso, basta lembrar que os alquimistas dizem ser brincadeira de crianças e mulheres a realização das etapas posteriores à nigredo.

13. «Macambira das estrelas,
 quem te deu tantos espinhos?

Macambira das estrelas,

xiquexique resolveu:

- Quixabeira, bem me queira,

quem te ama, Bem, sou eu...» (GSV, 522)

Estes versos são de autoria do cego Borromeu. A simbologia do espinho é bastante reveladora acerca do momento em que isso enunciado: em plena Batalha do Tamanduá-Tão, após a morte de Ricardão, antes de enfrentarem Hermógenes. Há estas indicações acerca do espinho no IS:

«... le nom d'épine est souvent donné aux pierres levées, qui comportent un symbolisme axial e solaire. Guénon a noté à ce sujet que la couronne d'épines du Christ (épines d'acacia, dit-on) peut n'être pas sans rapport avec la couronne à rayons...» (IS, 409)

Os espinhos, que trazem implicitamente a idéia de sofrimento e obstáculos, esotéricamente assumem o papel da transcendência através da imagem do "axis mundi". No Tamanduá-Tão, sofrimento e transcendência se somam na narrativa de Riobaldo. As dores da batalha são as dores do parto do novo sertão, que renasce das cinzas do rodacoinho formado por Diadorim e Hermógenes e é instrumentalizado por Riobaldo.

Na música de Borromeu, os espinhos³⁹ são associados as estrelas. Por se localizarem no mundo supra-lunar (segundo a Cabala), estas indicam a possibilidade da transcendência. Os espinhos são imagens da iniciação axial, em que da imanência se atinge o mundo espiritual. A imagem bíblica da escada de Jacó⁴⁰ reproduz à sua maneira esta figura simbólica. No Tarot, cujas

imagens são associáveis aos passos do "Opus" alquímico, a estrela é o 17º arcano, que mostra a finalização da albedo e o início da Obra a Vermelho. Assim, a cantiga improvisada por Borrromeu indica os resultados da trajetória de Riobaldo. O cego, cuja visão para a imanência está fechada, demonstra possuir a visão interior, que lhe dá condições de intuir o ritmo cósmico, antecipando os acontecimentos futuros⁴¹.

14. «Remanso de rio largo...

Deus ou o demo, no sertão...» (GSV, 524)

Este "canto de cantiga", como o define o narrador, é entoado pouco antes dos jagunços de Riobaldo enfrentarem os de Hermógenes. Seu autor é o próprio Riobaldo.

Remanso de rio tem pelo menos dois sentidos que nos interessam. Pode significar contracorrente junto às margens de um rio, causada por pontas de terra, fins de praias, enseadas, onde o ângulo morto produz uma espécie de refluxo fluvial", ou "trecho em que o rio se alarga, diminuindo o ímpeto da correnteza"⁴². O "remanso de rio largo" pode assumir a imagem do rio cujas águas perderam velocidade, em função de um alargamento. Geograficamente, isto é mais comum de acontecer nos deltas, estuários ou deságuas, quando os rios chegam ao término de seu percurso. Se a batalha do Tamanduá-Tão é o fim do percurso para o Sertão-Cosmos, a vida do jagunço, metaforizada em rio, chegará ao estágio de quase parada, de nova estabilidade. Na rubedo alquímica, temos o retorno do iniciado à imanência. Embora modificado, ele volta a assumir um estado de fixação, de estabilidade. O sertão de Riobaldo não se modifica exteriormente. Não

há alterações causais: a lógica cartesiana não funciona nos meandros da analogia. A modificação do Sertão-Cosmos se dá no nível espiritual, quer dizer, na totalidade, de que o sertão é uma pequena manifestação análoga. Segundo o narrador:

«Sertão, Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar.» (GSV, 24)

O pensamento, a intuição valem mais que a percepção sensitiva da realidade. Se não há modificações visuais, todo o Cosmos foi alterado e o sertão, como seu correspondente, não escapa. As alterações em um levam a alterações no outro, implicando também alterações no próprio homem por meio de quem se faz a "renovatio" (Riobaldo). O narrador passa esse conhecimento, de modo disfarçado, ao interlocutor:

«Jagunço é o sertão. O senhor pergunte: quem foi que foi o jagunço Riobaldo?» (GSV, 291)

A resposta à pergunta já é dada na frase anterior. O jagunço Riobaldo é o próprio sertão, dentro da visão orgânica, correspondente, analógica da realidade.

O último verso realiza poeticamente a imagem da totalidade colocada em ação através de suas forças. "Deus ou o demônio" figuram os dois princípios básicos, que podemos associar a "yin" e "yang". Eles dois são necessários à "renovatio". Um dá sentido ao outro e fornecem os materiais e as forças básicas para as operações. O bem e o mal aqui assumem dimensões maiores que a mentalidade católico-escolástico-renascentista tentou manter sob controle.

NOTAS

1. Analogicamente, o todo e a parte se relacionam e se espelham mutuamente; falar de um é falar do outro.
2. Outro signo da tripartição do "Opus", entendido aqui como amor. Vide GSV, 131.
3. Grifo nosso.
4. "Ensina sem palavras; obra sem agir." (TTK, 21)
 "Ensina o douto a não agir.
 E quando a prática da não-ação se realiza
 Todos encontram a paz em sua vida." (TTK, 23)
5. E aí se confirma a questão da virtude discutida anteriormente.
6. Grifo nosso.
7. Isto lembra o vocabulário litúrgico empregado por alguns simbolistas como Baudelaire e Cruz e Sousa. A despeito dessa utilização, para criar o devido clima subjetivo, não havia neles uma mentalidade religiosa.
8. Grifo nosso.
9. Entrevista de Guimarães Rosa a Günther Lorenz. Citado por Leonardo Arroyo, em CPGSV.
10. Lembremos que a leitura alegórica que ora se pretende em nenhum momento quer ser redutora. Não tenho falado da "óbvia filiação de Guimarães Rosa aos princípios da Alquimia" porque

seria uma grande bobagem: não há nenhuma declaração sua nesse sentido, e, mesmo havendo, ela deveria ser encarada com todas as reservas. A estrutura palingenésica do romance o aproxima da mentalidade hermético-alquímica; a leitura que fazemos cuida de costurar os pontos de aproximação. Este é o objetivo da presente discussão.

11. Semelhante à morte de Cristo, que se repete em cada missa.
12. Significando inserido no contexto temporal profano.
13. Duro dos filósofos.
14. Grifo nosso.
15. No simbolismo tradicional, este papel é representado pelo Norte. Mas, segundo Guénon, isto é válido para o hemisfério norte (SCS). No hemisfério sul, a simbologia cardeal deve ser invertida. Por isso, aqui o Sul assume a imagética da região ctônica.
16. Mais correto não é falar em morte, mas sim em conjunção (que Jung estudou em MC).
17. Num estágio mais avançado, já se colocam em ação as forças ctônicas, indo além das potências telúricas do Sucruíú.
18. Grifo nosso.
19. No sentido platônico.
20. Grifo nosso.
21. A estratégia da narração amolda-se à simbologia que se associa ao episódio.
22. Divindade funérea.
23. DS, 929.
24. No esoterismo chinês, o ideograma reproduz visualmente a terra, o homem e o céu, de baixo para cima.

25. Vide RN e NPGR.
26. Cabeça de corvo.
27. MC, capítulo III.
28. Seria apenas coincidência que uma das esposas do magista Aleister Crowley se chamasse Rose e ganhasse do marido o apelido de Guarda?
29. Fancho também pode significar garfo. A luta de Riobaldo e Diadorim é contra alguém que carregará consigo a imagem do garfo de bode, muito próxima à figura popular do demônio.
30. Riobaldo fala que "um dia um de nós dois agora tem de comer o outro..." (GSV, 150).
31. Jung, em MC, faz alusão a essa simbologia, envolvendo justamente a questão do "tesouro escondido".
32. cf. Novo Dicionário da Língua Portuguesa, de Aurélio Buarque de Hollanda.
33. Prata e Lua também são nomes femininos.
34. Daí esta palavra ser escrita no oitavo verso em maiúscula.
35. Coloca-se no mesmo tipo de relação amorosa que há com Rosa-guarda, ou as prostitutas do Verde-Alecrim.
36. Ouro dos filósofos.
37. Além de designar o aspecto guerreiro que acompanha a trajetória narrativa de GSV.
38. Seria mais exato falar no processo que se desenvolve via Riobaldo.
39. Além da referência direta, as plantas citadas possuem espinhos.
40. Repetida no IfH.

41. Para o verdadeiro iniciado, o que ocorre é a determinação, e não a previsão do futuro (cf. TH).

42. cf. Novo Dicionário da Língua Portuguesa.

5. AS PARTES DO TODO

5.1. A Obra a Negro

É possível uma leitura alegórica, em que o enredo de GSV seja visto como a sucessão direta das operações alquímicas. As travessias todas que temos discutido encaixam-se em três grupos, a que temos associado a nigredo, a albedo e a rubedo.

A Obra a Negro é a operação em que o ser individuado, a matéria, é levado à putrefação, à morte, à separação de seus componentes. Estes componentes separados são potencializados para a utilização nas operações seguintes. Esta morte não é a física, mas a "morte filosófica", operação anterior e necessária à iniciação, é ela que libera as forças essenciais à redenção micro e macro-cósmica.

As duas primeiras travessias da biografia jagunça de Riobaldo - a do São Francisco e a do Liso do Suçuarão, com Me-deiro Vaz - encaixam-se numa imagem alegórica da nigredo. As

ações que envolvem Riobaldo, de seu primeiro contacto com Diadorim-menino até o retorno de Zé Bebelo de Goiás (após a morte de Joca Ramiro), fazem parte dessa operação de separação, dissolução e purificação das forças que farão a "renovatio".

A travessia do São Francisco realiza a simbologia da travessia toda, antecipando o processo global a partir de seu início, exatamente como na relação entre a nigredo e o "Opus" completo.

A travessia do Liso do Suçuarão, com Medeiro Vaz é a própria imagem do inferno, como já discutido antes. Além disso, ela é também uma operação de ascese, de sofrimento imposto aos jagunços. O Liso, no início do trajeto de Riobaldo, associa as imagens da descida aos infernos, da morte e do sofrimento. Estas são características marcantes da nigredo, em que os componentes do ser individuado são libertados e purificados para as operações que vêm a seguir.

A morte alquímica é a superação do estado imperfeito da imanência. No caso do ser humano individuado, corresponde à destruição do estado material e animalizado. Quando os jagunços, na viagem de volta, matam e devoram José dos Alves, realizam esta operação. O homem, confundido com macaco, reproduz a imagem da animalidade e da imperfeição da matéria que devem ser superadas e destruídas. Só assim se abre caminho para a conservação do "Opus". Na Bíblia, no mito de Noé, aparecem imagens semelhantes. O corvo que é libertado da arca, para encontrar terra firme, e não o consegue, corresponde à materialidade, ao estado imperfeito da imanência que sofrerá a "putrefactio". A pomba, libertada depois, retorna com um ramo de oliveira, cor-

respondendo à realização da espiritualidade, da Obra a Branco. Do mesmo modo, a morte do "bugio" José dos Alves reconstrói a imagem do corvo (do "caputi corvi" alquímico) e abre caminho para que Riobaldo se torne o "Urutu-Branco", figurando a imagem da Obra a Branco. O Alves (José) abre caminho para o albedo.

Após a morte de Medeiro Vaz, Zé Bebelo retorna de seu "exílio" em Goiás. Ele perfaz uma trajetória que inclui o combate contra as forças de Joca Ramiro, sua prisão, o julgamento, a condenação, a ida para Goiás e o retorno para vingar a morte do chefe a quem combatera. No retorno, Bebelo afirma ter mudado de nome, buscando homenagear dois chefes já mortos: de José Rebelo Adro Antunes para Zé Bebelo Vaz Ramiro (Cf. GSV, 292). Sua trajetória assemelha-se a uma operação de purificação. O julgamento e o exílio em terras distantes, associados ao retorno em que há uma mudança de condição (explicitada na alteração do nome, na sua adesão aos jagunços, na sua mudança de comportamento), mostram que a figura simbólica de Bebelo sofreu modificações. Embora continue vinculada à imagética do "mercurius", ele agora simboliza um "mercurius" mais purificado, aproximando-se ao que os alquimistas chamam de "mercúrio dos sábios"¹. Na passagem de Adro Antunes para Vaz Ramiro, Bebelo parece querer incorporar a si o grau maior de espiritualidade que é associável aos dois mortos. Na Alquimia, a passagem de um tipo a outro de mercúrio também indica a transposição da água (instintos, intuição, sensibilidade) para o ar (espírito)². Bebelo, como força importante na "renovatio", é separado do sertão e purificado, para retornar em condições de intervir favoravelmente. O próprio narrador fala da necessidade que tinha da presença de

Zé Rebelo. O arquétipo que ele evoca (associável a volatilidade, ao lado intuitivo, enriquecido agora por uma dose maior de espiritualidade) é fundamental e deve ser despertado, purificado e usado controladamente no "Opus".

Hermógenes é associável ao "sulphur" alquímico, também ele passa pelo mesmo processo de separação e purificação. Quando ele mata seu chefe, o elemento mais ligado à espiritualidade - o próprio Joca Ramiro -, separa-se da imanência. A nigredo aqui atinge seu nível mais profundo, em que o "eu individual", a porção do Todo presente no manifesto, a parte solar do ser humano, a alma³, enfim, é separada da matéria posta à putrefação. Essa separação torna o componente sulfúreo (a atividade ígnea e solar, o princípio masculino e ativo, a virtude⁴ do fogo) pronto para ser usado. A descrição de Hermógenes, principalmente no período em que ele comanda Riobaldo contra Rebelo, associa essas imagens de atividade ao futuro traidor. Ele comanda os ataques, ordena as retiradas, atribui funções, julga prisioneiros. O primeiro contacto mais profundo de Riobaldo com ele se dá justamente sob o fogo de uma batalha contra as forças de Zé Rebelo.

A morte de Joca Ramiro é realizada diretamente por Hermógenes. Isto é coerente com o fato de que o sacrifício do chefe simboliza a separação e a potencialização das potências sulfúreas e ígneas. O elemento enxofre fica pronto para ser instrumentalizado.

O papel da Diadorim, nesta parte da narrativa, fica como uma prefiguração da operação final da "renovatio": a "coniunctio" entre os dois princípios "sulphur" e "mercurius". Sua

figura andrógina, imagem do duplo primordial, equivale ao que já é realizado pelo binômio Rebelo-Hermógenes, mas deve ser multiplicado para chegar à rubedo⁵. Segundo Platão, o ser perfeito seria circular e andrógino. Com esta imagem ele constrói a figura do Cosmos (o círculo) e da perfeição primordial, dada pela ambivalência do andrógino. Diadorim equivale a esta imagética. Ele carrega consigo a potência da renovação que está nas forças instrumentalizadas de Zé Rebelo e Hermógenes.

Obra a Negro: as forças do bem e do mal

A nigredo é a operação responsável pela liberação das forças envolvidas na renovatio⁶, separando-as de sua "prisão" material. Todas elas são igualmente importantes: do instável "mercúrius" ao ígneo "sulphur", passando pelo arquétipo da duplicidade (presente tanto em um quanto em outro elemento alquímico). A nigredo vai liberar tanto forças ctônicas quanto celestes, que se equivalem em importância dentro do "Opus". De modo disfarçado, esta noção aparece em algumas passagens bíblicas, herança da tradição primordial que deu origem a esses textos e não chegou a ser totalmente mascarada pela religiosidade superficial que tomou conta da tradição judaico-cristã. Em Gênesis 3,5, aparece um comentário acerca da árvore do conhecimento, a que daria aos homens a igualdade perante Deus:

«Porque Deus sabe que no dia em que dele
comerdes se vos abrirão os olhos e, como Deus, sereis

conhededores do bem e do mal.»

Há duas consequências importantes deste versículo. A primeira é a que dá aos homens a possibilidade de tornarem-se idênticos aos deuses. Na alquimia, o fruto de seu "Opus", em muitos autores, é citado como o despertar da divindade no ser humano, de modo que ele também se torne Deus. Por outro lado, ser Deus significa conhecer igualmente o bem e o mal. Ambos aparecem como componentes identicamente importantes do conhecimento. Em uma passagem de Paulo (II Cor, 12, 7), a figura do mal é colocada como tendo a importante missão de auxiliar o estabelecimento do bem:

«E para que não me ensobrecesse com a grandeza das revelações, foi-me posto um espinho na carne, mensageiro de Satanás, para me esbofetear, a fim de que não me exalte.»

Paulo fala em revelação e não em conhecimento, o que é bastante apropriado à sua teologia, privilegiando mais a passividade da fé que a operatividade das realizações⁶. Mas assim mesmo ele fala do mal, associado à figura de Satanás, de modo a que bem e mal sejam reunidos no mesmo processo de conhecimento (ou revelação, como ele prefere).

Esta relatividade dos valores de bem e de mal também é citada pelo narrador de GSV:

«O mal ou o bem, estão é em quem faz; não é no efeito que dão.» (GSV, 91)

O resultado de qualquer operação, segundo as palavras de Riobaldo, não carrega consigo as marcas da dicotomia moralista bem-mal. O resultado pode ser entendido com a junção

("coniunctio") dos dois, forças já pré-existentes no operador.

Em outra passagem, o narrador não fala tão explicitamente, mas utiliza a eloquência dos símbolos:

«-"Ara, que assim ouvi, fatarana: o nome que ele vai se chamar é mesmo Barzabu?" - algum caçou ou de me perguntar.

«-"A não, meu compadre torto! Sossega a velha... Nome que dou a ele, d'ora em diante, conferido, é este - quem que aprender, aprende! - que é: o cavalo Siruiz...» (GSV, 402/3)

O mesmo animal recebeu duas nomeações diferentes: uma ligada às forças ctônicas ("Barzabu") e outra ligada à esfera celeste (Siruiz⁷). Ainda que Riobaldo tenha alterado a nomeação, o mesmo elemento recebeu os dois nomes, o que estabelece uma equivalência implícita entre ambos.

No episódio da morte de Treciziano, sua figura durante a luta é associada à do demônio. Depois de ser morto por Riobaldo, há um comentário de que este desfecho foi propício à evolução dos acontecimentos:

«Conforme tinha sido, Ah-oh! Aoh, mas ninguém não vê o demônio morto... O defunto, que estava ali, era mesmo o do Treciziano!

«A morte dele deu certo.» (GSV, 479)

Superficialmente, associamos a figura do bem à justiça, que os jagunços de Riobaldo querem restaurar através da vingança contra Hermógenes. O papel demoníaco de Treciziano auxilia na instalação deste objetivo. Não se trata simplesmente de um ritual em que é morto ou afastado o demo. O próprio nar-

nador fala que ninguém consegue ver o demônio morto; ele não é destrutível (e nem poderia ser). A sua presença, fazendo acontecer um ritual de controle e dominação (é o modo como entendemos a morte de Treciziano), mostra a importância do mal, em sua associação com o bem.

Em outra passagem, a linguagem propositalmente dúbia do narrador, colocada entre as incertezas da afirmação e da negação, da imagem de deus e do diabo, da interrogação, da exclamação, e das vírgulas, constrói na própria narração a junção do bem e do mal.

«Mas, enquanto isso, saiba o senhor o que foi que fiz! Que fiz o sinal-da-cruz, em respeito. E isso era de pactário? Era de filho do demo? Tanto que não; renego! E mesmo me alembro do que se deu, por mim: que eu estava crente, forte, que, do demo, do Cão sem açamo, quem era era ele - O Hermógenes! Mas com o arrojo de Deus eu queria estar; eu não estava?!» (GSV, 516)

O arquétipo de Deus, neste texto, associa-se à visão cósmica do Todo, englobando tanto bem quanto mal. A pontuação final do parágrafo - ?! - serve para construir na linguagem a figura da junção dos opostos (a "coincidentia oppositorum") que é a imagem primordial do cosmos. A afirmação(!) e a dúvida(?) repetem duas imagens anteriores: o bem e o mal, travestidos na figura dada pelas palavras Deus e diabo.

Obra a negro: imagem da morte filosófica

A nigredo, vista como a "morte filosofal", aparece em várias referências do narrador. A travessia do Liso do Suçuarão, com Medeiro Vaz, é aproximada a essa operação, em que a imagem da morte (vista como uma forma de manifestação da putrefactio) é construída através do cenário do Liso e da travessia dos jagunços:

«Diadorim queria o fim. Para isso a gente estava indo.» (GSV, 28)

Diadorim parece controlar várias das ações de Riobaldo e dos demais jagunços. Ao induzir Medeiro Vaz a realizar a travessia do Liso, ele busca realizar uma operação que conduza à vingança de seu pai. Quando se diz que Diadorim queria o fim, a rima ajuda a evocar a imagem da "putrefactio", da separação, da morte filosofal, associadas à liberação de Hermógenes do controle de Joca Ramiro.

A travessia do Liso, por representar uma operação ascética (envolvendo sofrimento e purgação de fraquezas) e também participar das imagens associáveis à nigredo, tem muito em comum com as descrições corriqueiras do inferno. Quelemém dá a Riobaldo uma descrição das profundezas infernais:

«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. Senhor quer crer? Que lá o prazer tri-

vial de cada um é judiar dos outros, bom atormentar; e o calor e o frio mais perseguem; e, para digerir o que se come, é preciso de esforçar no meio, com fortes dores; e até respirar custa dor; e nenhum sossego não se tem.» (GSV, 45)

A afirmação de que todos vêm do inferno não condiz com as idéias cristãs ou cardécistas (religião de Quelemém). Esta frase de Riobaldo não pode ser inserida no contexto superficial das religiões. Se a aproximamos da mentalidade hermético-alquímica, obtemos mais coerência. A descida aos infernos é uma operação necessária no início de qualquer trajeto iniciático. Ela equivale à expulsão de Adão do éden, simbolizando justamente o processo de individualização, a materialização num ser humano específico da porção do Todo Universal. O que a nigredo faz é repetir analogicamente este processo com intenções de proceder à "renovatio". Inferno aqui não está ligado a uma imagem das forças sulfúreas⁸, mas evoca a imperfeição e a corrupção da imanência, base necessária do "Opus."

A fase que se segue à nigredo - Obra a Branco - corresponde a um nível maior de espiritualidade. Na descrição de Quelemém, isto é figurado por Cristo e a qualificação que recebe ("alumiável")⁹. Como ela deve ser uma fase passageira (o ideal é que se atinja a rubedo), a imagem de Cristo nos infernos é descrita como transitória ("... só conseguiu aprofundar por um relance a graça de sua substância...").

O mal aqui são as ações gratuitas, que não levam ao estabelecimento de um percurso de renovação do cosmos: "... o prazer trivial de cada um é judiar dos outros..." Não há nessas

ações a preocupação de dar uma operacionalidade ao que fazem: elas não tem qualquer fim e querem bastar-se a si mesmas. Isso configura a face verdadeira do mal.

A semelhança entre a travessia do Liso e o inferno está nas próprias palavras do narrador:

«Mas mor o infernal a gente também media.»

(GSV, 46)

«A calamidade de quente. E o esbraseado, o estufo, a dor do calor em todos os corpos que a gente tem.» (GSV, 47)

«E fogo começou a entrar, com o ar, nos pobres peitos da gente.» (GSV, 45)

Há um pequeno detalhe que diferencia esta descrição, do inferno de Quelemém: neste há calor e frio, enquanto que naquela, somente calor. Isso aproxima a jornada dos jagunços da imagética do sol, da potência sulfúrea, resultado final do "Opus". O inferno de Riobaldo, sem deixar de se ligar às imagens costumeiras, também evoca o resultado de seu percurso.

Lembremos que, para GSV, estamos atribuindo o processo da nigredo aos eventos que vão da travessia do São Francisco até o retorno de Zé Bebelo, após a morte de Joca Ramiro e de Medeiro Vaz. No período em que está sob o comando desse último, Riobaldo passa para a margem direita do São Francisco, buscando contacto com outros chefes jagunços. Não encontrando ninguém, ele e Sesfrêdo vão para a mineração no Córrego Cansação, perto do Araçuaí. A descida à terra, prefigurada pela imagem da mineração, equivale à "putrefactio" da nigredo, da descida aos infernos. Além disso, na alquimia é constante aparecer a minera-

ção como operação análoga do "Opus", construída aqui textualmente em seu estágio inicial. O nome do córrego - Cansanção - reforça a simbologia da Obra a Negro. Esta é uma designação dada a plantas urticantes, cuja forma se aproxima às de cenários infernais; a aproximação com o adjetivo cansado pode ser ligado ao estado da matéria decadente, condição inicial e "sine qua non" do trajeto de iniciação.¹⁰

A morte filosófica é o início e também a parte mais difícil do processo. A separação do "eu-individual" de sua base material traz apreensões e perigos de toda espécie. É talvez devido a isso que podemos entender as seguintes palavras de Riobaldo, enunciadas quando ele entra em combate contra Zé Bebel:

«Purguei a passagem do medo: grande vão eu atravessava.» (GSV, 143)

«... que eu já parava fundo no falso, dormia com a traição.» (GSV, 160/1)

A referência ao fundo, à falsidade e à traição ligam-se ao processo que estamos discutindo: a separação da matéria e de suas forças, afastada das potências celestes. Esta sensação aparece mais forte para Riobaldo no momento em que ele fica submetido ao comando de Hermógenes:

«Onde era que estavam as estrelas dianteiras, e os macios pássaros da noite?...

"Mas digo ao senhor, eu não olhei para o céu.» (GSV, 193)

Os resultados da nigredo (separação e potencialização) são enunciadas mais ou menos claramente pelo narrador¹¹.

Após o julgamento de Zé Bebelo, em que se completa a separação das forças ligadas a "mercurius", o próprio Bebelo enuncia a frase que resume o estado do micro e do macrocosmo, após a nigredo: "... que agora era "o mundo à revelia..." (GSV, 264/5). Para Riobaldo, isto é dito em outras palavras: "O mundo estava vazio". (GSV, 268). É o Caos, despertado pela fase inicial deste "Opus".

A necessidade da Nigredo

A "putrefactio", como passo inicial necessário da renovação cósmica, transparece em vários comentários do narrador. Quando Riobaldo fala sobre sua origem, o início de sua existência, ele a associa a imagens de escuridão, de ocultamento:

«Por mim, o que pensei, foi: que eu não tive pai; quer dizer isso, pois nem eu nunca soube autorizado o nome dele. Não me envergonho por ser de escuro nascimento¹²» (GSV, 39)

O "escuro nascimento" figura a nigredo, que encerra ao mesmo tempo os potenciais de morte e de geração; ela é o "solve" que abre caminho para o "coagula".

Em outro trecho, utilizando novamente a figura do rio como percurso de iniciação, o narrador justapõe a ele as características da nigredo: a dissolução, a putrefação, a decadência final da matéria manifestada. É um momento em que se desenvolve a plenitude a guerra contra Bebelo:

«Mas eu não meditava para trás, não esbarrava. Aquilo era a tristonha travessia, pois então era preciso. Água de rio que arrasta.» (GSU, 217)

A necessidade da travessia aqui está implicando a tristeza (pode-se ler dificuldade) de realizá-la, assim como também sua inevitabilidade. As águas arrastadas, índice de passividade e de decadência do mundo manifestado, devem ser levadas ao auge de sua impureza terrena, como forma de se chegar ao "solve" da fórmula latina. Para que estas impurezas sejam aguçadas pelo processo de separação, é necessário que a porção do Todo (presente no ser individuado) seja afastado da imanência. Esta operação se completa com a morte de Joca Ramiro, ligado ao arquétipo do pai¹³ (lembramos que Riobaldo em nenhum momento considera Selorico Mendes digno de receber a aura da paternidade). Em várias tradições primitivas, há um ancestral mítico que é sacrificado, morto, para possibilitar o desenvolvimento terreno de seus descendentes¹⁴.

A necessidade da morte de Ramiro fica evidente no episódio em que Riobaldo transmite a Diadorim suas desconfianças em relação a Hermógenes. Diadorim convence-o do contrário, ressaltando que achava Hermógenes leal. Isso não concorda com a aura de violência que o cerca e que é constantemente evocada pelos demais jagunços. Parece haver, veladamente por parte do narrador, uma indicação de que esta morte não pode e nem deve ser evitada, para que se cumpra todo percurso:

«... Diadorim foi me desinflando. Ao que eu ainda não tinha prazo para entender o uso, que eu desconfiava de minha boca e da água e do copo, e que

não sei em que mundo-de-lua eu entrava minhas idéias. O Hermógenes tinha seus defeitos, mas puxava por Joca Ramiro, fiel - punia e terçava.» (GSU, 168)

As forças liberadas

As forças que atuam na separação prendem-se principalmente ao amor (em suas variadas formas) e à ascese. O amor é figurado através de Nhorinhá (sexo), Otacília (amor espiritual) e Diadorim (amor cósmico). Esta divisão já foi discutida antes e agora pretendo tão-somente associá-la à nigredo. Há palavras do narrador que permitem esta ligação:

«Otacília, estilo dela, era toda exata, criatura de belezas. Depois lhe conto; tudo tem o tempo. Mas o mal de mim, doendo e vindo, é que tive de compesar, numa mão e noutra, amor com amor. Se pode? Vem horas, digo: se um aquele amor veio de Deus, como veio, então - o outro? ... Todo tormento. Comigo as coisas não têm hoje e ant'ontem amanhã: é sempre. (...) Digo: afora esses dois - e aquela mocinha Nhorinhá, da Aroeirinha, filha de Ana Duzuza - eu nunca supri outro amor, nenhum.» (GSU, 131)

As três formas de amor aqui faladas são ligadas ao "Todo tormento", ou tormento associável ao lodo. Este processo de "putrefactio" é realizado através das mesmas forças ligadas à geração: o amor enquanto sexo (Nhorinhá)¹⁵, o amor enquanto

espiritualidade (Otacília)¹⁶ e o amor enquanto gênese cósmica (o duplo Diadorim).

O contacto com estas forças, em particular a via sexual, já é antecipada pelo narrador, quando fala da época anterior à sua entrada na vida jagunça.

«Assim mesmo afirmo que a Rosa'uarda gostou de mim, me ensinou as primeiras bandalheiras, e as completas, que juntos fizemos, no fundo do quintal, num esconso, fiz com muito anseio e deleite.» (GSV, 107)

A nigredo leva à duplicidade

Ao instalar a operação de separação, a nigredo leva à libertação do "mercurius" (Zé Rebelo, principalmente), do "Sulphur" (Hermógenes e demônio), bem como à potencialidade da comunhão dos dois ("coincidentia oppositorum"), que está figurada em Diadorim.

Quando narra o comando de Medeiro Vaz, o narrador reúne esses elementos:

«Treva toda do sertão, sempre me faz mal. Diadorim, não, ele não largava o fogo de gelo daquela idéia...» (GSV, 30)

As trevas do sertão associam-se à sombra, à escuridão, ao lado escuro da imanência, expondo a decadência da manifestação. Das trevas do sertão, Diadorim retira o "fogo" e o

"gelo", postos em conjunção (através da preposição "de"). O fogo se liga ao elemento sulfúreo, ativo, masculino, que associamos a Hermógenes e ao demo; o gelo corresponde ao elemento água posta em absoluta imobilidade, correspondendo a seu estado mais degradado (que pode ser atribuído a Zé Bebelo, antes do processo de purificação que é o julgamento). Diadorim antecipa esta reunião que acontecerá no Tamanduá-Tão, unindo em si o macho e a fêmea. Ele é a própria palingenesia da "coniunctio" final.

A utilidade de Zé Bebelo é evidente e já foi comentada antes. Na batalha em que é aprisionado, é o próprio Riobaldo quem evita que seja morto pelos homens de Joca Ramiro, sendo levado para julgamento (artifício que Riobaldo inventa e depois, mesmo arrependido, não consegue desmanchar). Parece haver uma força que mantém Bebelo vivo, enviando-o para um período de purificação em Goiás, retornando para auxiliar na evolução da "renovatio".

«Digo ao senhor: eu gostava de Zé Bebelo.

(...) Como era possível, assim, com minha ajuda, a morte dele? Um homem daquela qualidade, o corpo dele, a idéia dele, tudo que eu sabia e conhecia, (...) Aquela culpa eu carregava? Arresto gritei: - "Joca Ramiro quer esse homem vivo! Joca Ramiro faz questão!..." A que nem não sei como tive o repente de isso dizer - falso, verdadeiro, inventado...» (GSV, 235)

A frase de Riobaldo é falsa e verdadeira ao mesmo tempo. Bebelo é necessário e isso faz com que ele seja mantido

vivo, implicando por outro lado que Joca Ramiro morra. Indiretamente, é Riobaldo quem deflagra o processo de manter a atuação "mercurial" de Rebello, implicando o sacrifício necessário de Joca Ramiro.

A Utilidade (poderíamos dizer utilização, separação instrumentalização) de Hermógenes são decorrentes da morte do chefe maior - Joca Ramiro. Isolado da autoridade mais alta, ele pode exercer livremente toda sua força ctônica e sulfúrea. A raiva que Riobaldo diz sentir dele está ligada ao perigo que o elemento igneo representa dentro do "Opus". Por outro lado, este elemento é essencial e deve ser purificado dentro da renovação cósmica, para se chegar à comunhão com as forças mercuriais também purificadas:

«Nem olhei nunca nos olhos dele. Nojo, pelos eternos - razão de mais distâncias. Aquele homem, para mim, não estava definitivo¹⁷.» (GSU, 175)

5.2. A Obra a Branco

Introdução

A albedo, em GSV, reúne as travessias da Fazenda dos Tucanos, do povoado do Sucruíú, do Pacto e do Liso do Suçuarão sob o comando de Riobaldo. Este processo se dá a partir de quando Riobaldo recebe a nomeação de Urutu-Branco, incorporando a imagem do "corpo de prata" alquímico, realizando a ascensão espiritual que marca esta parte do "Opus".

Na Obra a Branco, temos a ação do "mercurius" purificado, lavado pelo fogo também purificado (o enxofre). O resultado final da conjunção a branco é a produção de um corpo não físico. No Corpus Hermeticum aparece a frase: "... mas o que sou não podes compreender olhando-me com os olhos do corpo e pela visão sensível, não são com estes olhos que posso ser visto agora..." (CH, 68). O pacto parece dar esta dimensão espiritual, não corpórea, a Riobaldo. O apelido dado por Rebelo atribuiu-lhe a alvura.

A ação do "sulphur", fixando as potências mercuriais, é expressa por Évola:

«Trata-se da ação "fixadora" que, quase com a sua presença apenas, o Ouro renascido exerce sobre a potência evocada¹⁸ (...) "O verdadeiro Mercúrio - diz-nos um texto - não opera só por si mesmo, devendo, para isso, ser fixado com o Arsénico", quer dizer, com o Varão ou Macho¹⁹.» (TH, 163)

A imagem do ouro renascido liga Hermógenes e Joca Ramiro, como discutimos anteriormente. A morte deste levou à liberação daquele, como se o chefe transferisse sua força (que estava latente) para o jagunço que o matou. A morte de Joca Ramiro torna em ato (Hermógenes), o que nele era potência.

A atuação direta de Zé Bebelo se dá em três das travessias que compõem isto que estamos chamando de Obra a Branco de BSV: a Fazenda dos Tucanos, o Sucruiú e o Facto. Este Bebelo purificado pelo julgamento e pelo exílio é essencial para a evolução do "Opus", tanto quanto o outro pólo (Hermógenes), que lhe dá motivação e o torna ativo, que o faz peregrinar pelo sertão, tornando possível a redenção cósmica. Os dois (Hermógenes e Bebelo) respondem por boa parte das ações narradas nessas travessias.

Na Alquimia, a albedo é realizada na regência da Lua, sendo que o "mercurius" apresenta um componente feminino bastante acentuado. O fato de que os jagunços atravessam o Liso (última travessia desta Obra a Branco romanesca) para capturar uma mulher (a esposa de Hermógenes) figura narrativamente a produção alquímica da mulher, a geração do ente feminino purificado, a cor verde da recriação. Seria mera coincidência o fato de que a prisioneira, ao voltar para Minas Gerais com os jagunços de Riobaldo, usasse um xale verde?

Antes disso ocorrer, temos várias situações em que Zé Bebelo-Mercurius é posto em ação por Hermógenes-sulphur, ou por outro elemento que figure o mesmo tipo de força. No cerco dos Tucanos, ocorre diretamente o embate entre os dois elementos. Zé Bebelo é levado a agir para escapar ao cerco: é obrigado a escrever uma carta às autoridades governamentais para conseguir fugir à derrota. A mortandade dos cavalos de seus jagunços, pelos homens de Hermógenes, força-os a caminharem a pé, desempenhando o papel que seria dos animais.

No Sucruíú, as forças telúricas²⁰ são figuradas pelos catrumanos e pela doença. Bebelo é oposto a eles e levado a tomar atitudes, ordenar ações, decidir-se pelo que acha melhor. Os dois obstáculos o levam à atividade. Por não ter um caminho melhor e por estar perdido, ignora a interdição dos catrumanos e ultrapassa o ponto em que eles se postavam de guarda. "Pode não!" é a fala deles. A resposta de Bebelo é enfrentar a jornada, com todos os perigos que ela representa. A doença pode ser fatal; a bexiga toma conta do povoado e ameaça quem o atravessa. Bebelo supera seu medo e faz a travessia do Sucruíú no comando de seus homens.

Ao tornar-se ativo, devido aos oponentes que lhe surgem pela frente, Bebelo torna também ativos alguns elementos simbólicos importantes no contexto da "renovatio". É por atravessar o Sucruíú, enfrentando os catrumanos, que Zé Bebelo traz para a jornada de Riobaldo o menino Guirigó e o cego Borrromeu. Eles são importantes na figuração simbólica da última fase: a batalha do Tamanduá-Tão.

O pacto é a parte da albedo que envolve mais diretamente Riobaldo. Quando Bebelo é de novo dominado pela sua passividade ("Zé Bebelo pegou a principiar medo!" - GSV, 373 -), ele se encarrega de instalar a atividade, enfrentando diretamente a figura demoníaca, nas Veredas Mortas. O despertar e o controle destas forças sulfúreas vem se contrapor à passividade do chefe Zé Bebelo, formando o duplo, a conjunção tão buscada e repetida ao longo do "Opus".

O resultado da Obra a Branco é a de alçar Riobaldo a chefe, dar-lhe o apelido ligado ao branco e levá-lo para o Nor-

te da região (Bahia). Geograficamente, a subida para a Bahia está figurando a ascensão espiritual que marca a albedo, associada a uma espiritualização do corpo e a uma corporificação do espírito: ambos se encontram num ponto médio, mas ainda assim próximo à região celeste e distante da imanência. O fato de Riobaldo ser chefe equivale a sua sagração como Rei. Sagnar (tornar sagrado) e realeza são duas palavras ligadas à simbologia da Obra a Branco, remetendo ao resultado final desta etapa do processo de "renovatio".

Obra a Branco: características e condições

O simbolismo geográfico da albedo aparece em várias ocasiões da fala do narrador. Quando fala pela primeira vez de seu encontro com Otacília, as palavras do narrador associam o local com a simbologia celeste:

«O que lembro, tenho. Venho vindo, de velhas alegrias. A Fazenda Santa Catarina era perto do céu - um céu azul no repintado, com as nuvens que não se movem.» (GSV, 176)

Em outra passagem, ele aproxima a sua trajetória de renovação à disposição especial de alguns rios:

«Mas somente prezar que eu era Riobaldo, com meus homens, trazendo glória e justiça em território dos Gerais de todos esses grandes rios que do poente para o nascente vão, desde que o mundo é mun-

do, enquanto Deus dura!» (GSV, 412)

A imagem do rio que vai do poente e se dirige para o nascente evoca a simbologia do "Opus". O sol morto é equivalente à nigredo; o despertar do sol renovado é o resultado da Obra a Vermelho. Entre elas, está a Obra a Branco, responsável pela conjunção das forças simbólicas envolvidas. A figura dos rios, em várias outras passagens, já foi aproximada ao percurso iniciático. Se lembramos da afirmação de Riobaldo de que rio grande é só o São Francisco, então esse "grandes rios" citados acima estão se referindo ao "Chico". Eles carregam toda a carga simbólica já dirigida a este, tornando-se também local geográfico tornado símbolo da "renovatio".

A disposição dos personagens, nas marchas pelo sertão, também pode ser entendida a partir de um simbolismo geográfico. Quando Riobaldo e seus homens partem para a travessia do Liso, ele faz questão de dispor de um modo especial o cego Borrromeu e o menino Guirigó:

«Pois, então, que viesse também o Borrromeu, viesse. Mandei que montassem o dito num cavalo manso, que da banda da minha mão direita devia sempre de se emparelhar.(...) "Guirigó, tu vem vestido, ou nu?" Como que não vinha? Aprontaram um cavalo para ele só, que devia de se emparelhar com o meu, da banda de minha mão esquerda.» (GSV, 417)

A simbologia do cego está bem discutida em Chevalier & Gheerbrant:

«... l'aveugle est celui qui ignore les apparences trompeuses du monde, grâce à quoi il a le

privilège de connaître sa réalité secrète, profonde, interdite au commun des mortels. Il participe du divin, c'est l'inspiré, le poète, le thaumaturge, *le Voyant*.» (DS, 88)

O cego, colocado do lado direito, é imagem benéfica da superação do mundo material, pela visão não-imanente. Como exemplo, podemos pensar na escatologia apocalíptica da Bíblia, onde Cristo julgará os homens, sentado à direita de Deus-pai. Embora desprovido da visão física, ele possui a terceira visão, aquela que lhe dá o privilégio de enxergar o que, segundo o Corpus Hermeticum citado acima, está fechado à visão material.

O menino Guirigó fica à esquerda, o que evoca a simbologia do canhoto, do errado, do torto (acepções presentes na própria palavra "esquerda"). Ele traz consigo a prefiguração das forças ctônicas. Em várias ocasiões, também Riobaldo chama Guirigó por nomes ligados ao demo: "dioguim" (GSV, 419), "capeta" (GSV, 439), "diabo" (GSV, 443), "dioguim" (GSV, 443/4), "não-sei-que-diga" (GSV, 444). A figura simbólica da criança está também ligada às imagens e aos processos da geração, da criação a partir da escatologia. Na alquimia é citada a figura do "filius philosophorum"²¹, como síntese dos princípios opostos que são conjugados. O que proporciona a renovação cósmica é justamente a re-associação dos elementos água, ar, fogo e terra. Os dois primeiros aparecem em Bebelo e Diadorim; o terceiro está presente em Hermógenes e no demônio do pacto; o quarto, nos catrumenos. Assim, as forças sulfúreo-ctônicas são também responsáveis pela geração de um novo estado cósmico.

Geograficamente, o resultado de todo este posicionamento construído por Riobaldo destina-se a uma colocação espacializada das forças em atuação no "Opus". O resultado da atuação dessas forças é proceder à renovação do mundo como um todo, partindo da posição simbólica - direita e esquerda - em que os elementos, criança e velho cego, são colocados. Logo adiante, na mesma página, o narrador afirma:

«Ah, a gente ia encher os espaços deste mundo adiante.» (GSV, 417)

Os espaços do mundo são preenchidos seguindo a maneira como Riobaldo encheu seus espaços como Borrromeu e Guirigó.

Por último, em termos de simbologia geográfica, a palavra Norte é empregada em algumas ocasiões como eixo axial, próximo mesmo à noção de "axis mundi", direção evolutiva rumo à posição superior (geográfica e espiritual) da albedo. Quando do julgamento de Zé Bebelo, ele é acusado de desnortear o sertão, segundo palavras de Joca Ramiro:

«O senhor veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos de seu costume velho de lei...» (GSV, 243)

A "putrefactio", a separação, é aqui figurada como um processo em que o mundo manifestado parece ter perdido seu eixo de orientação, sua ligação com a transcendência. O sertão desnorteadado é a própria imagem do cosmos decadente. Pouco depois de Riobaldo se tornar chefe, ele usa a palavra norte no sentido de meta a ser atingida (de novo, a direção espiritual superior da albedo), mas associando a isto as possibilidades simbólicas do ponto cardinal:

«O que eu carecia era de dar primeiras batalhas. Suspender a alta coragem, adiante de meus braços. Ou será que já estavam mas era se aplicando no vagavagar? - Cigano sou? - eu pensei, enraivecido. Tinha o norte, para a gente. Dei ordem.» (GSV, 455)

A meta - o norte - já está estabelecido: é o Tamanduaíão, a batalha em que ocorre a conjunção final da "renovação". Geograficamente, ela não acontece no Norte, fica mais próxima à região do rio Paracatu que à do Urucuaia. O norte que ela encarna não está na posição cardinal, mas nas possibilidades simbólicas que ela abre, a partir de um processo de redenção posto em prática através de pessoas e de ações.

O espírito animado

A feição espiritual da albedo de GSV fica por conta principalmente de dois personagens: Otacília e Diadorim. O que os une, e também os demais personagens que figuram essa espiritualidade, é o aspecto feminino, passivo, "yin" que eles assumem em vários momentos. Quem rege a albedo é a Lua. Ela desenvolve essa simbologia, espiritual sendo também a portadora da imagética das mudanças e da inconstância (devido a suas fases), do lado passivo e feminino (por receber e não gerar a luz solar).

Quando está por iniciar a travessia do Liso, Ribaldo se lembra de Otacília, mas a evocação é feita de um modo espe-

cial:

«Abrandei minha lembrança em Otacília, que sincera me aguardasse, em sua casa, em seu meigo estar. Agora eu ia indo às avessas de lá, da Santa Catarina, mas, de arribada, minha intenção de saudade vinha voltando. Tudo, nesta vida, é muito cantável.» (GSU, 455)

Se houvesse uma proximidade física entre Otacília e Riobaldo, o grau de espiritualidade seria nulo, o que não é uma imagem própria à albedo. O distanciamento físico coloca em questão o tipo de amor preconizado por Platão, em que o ideal da relação se dá justamente no distanciamento físico, implicando uma maior aproximação no plano das idéias. A relação espiritualizada entre ambos anima a travessia do Liso e fornece a imagem própria à "produção do corpo de prata", à regência do ente feminino e lunar da Alquimia.

Otacília é uma imagem não ativa. Ela é mais usada como arquétipo e menos como força simbólica. Há uma transferência deste potencial de espiritualismo dela para Diadorim num sentido mais activo. Numa passagem, pouco além dessa acima transcrita, Riobaldo fala nessa questão:

«Otacília estava guardada protegida, na ca-
sa alta²² da Fazenda Santa Catarina, junto com o pai e a mãe, com a família, lá naquele lugar para mim melhor, mais longe neste mundo. E eu, sem ser por motivo ou razão, cada dia tocava com a minha gente por contrárias bandas, para mais apartado de donde ela assistia. Ao cada dia mais distante, eu mais Diado-

rim, mire veja.» (GSV, 456)

A condição de duplo de Diadorim faz com que ele assumam também a simbologia do espiritual. Ele incorpora tanto as qualidades celestiais de Otacília e de Joca Ramiro, quanto as forças ctônicas de Hermógenes. O mundo distante (pode-se ler: distante da materialidade) de Otacília é trazido para o sertão através de Diadorim. A fazenda Santa Catarina é a potência da espiritualidade, enquanto que Diadorim a coloca em ato, fazendo-a agir em pleno Sertão-Cosmos.

Esta porção espiritual de Diadorim fica evidente na aproximação que o narrador faz entre ele e N.S. da Abadia:

«Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia!» (GSV, 462)

No final da travessia do Liso, Riobaldo interrompe a narrativa para digressões em que constrói algumas imagens. Nessas, ele associa Diadorim à espiritualidade da Nossa Senhora da Abadia, ao simbolismo dos pássaros (ligados à revelação²³), dos meninos (o mundo renascido) dos anjos, das mães e de Otacília:

«... o existir de Diadorim, a bizarrice daquele pássaro galante: o manuelzinho-da-crêa; a imagem de minha Nossa Senhora da Abadia, muito salvadora; os meninos pequenos, nuzinhos como os anjos não são, atrás das mulheres mães deles, que iam apanhar água na praia do Rio de São Francisco, com bilhas na rodilha, na cabeça, sem tempo para grandes tristezas; e a minha Otacília.» (GSV, 483)

Mais tarde, o narrador aproxima o nome de Diadorim ao do demo, num momento em que ele associa imagens da espiritualidade à figura do amigo. É a estrutura simbólica do duplo, do andrógino, em toda a sua pujança e operatividade.

As prostitutas do Verde-Alecrim, à sua maneira, estão ligadas a este caráter ao mesmo tempo feminino, passivo e espiritual da albedo. Na Grécia antiga e na Babilônia, havia ritos sagrados envolvendo a dádiva sexual. Tanto Hortência Ageala quanto Maria-da-Luz carregam em si estas marcas. Elas são já bastante ricas, exercendo o meretrício pelo próprio ato de exercer. Isto confere a ele uma dimensão não mais imanente, mas propícia a receber a carga simbólica do ato sexual. Elas são colocadas na narrativa no final da travessia do Liso, pouco antes do início da batalha do Tamanduá-Tão. Servem para evidenciar o resultado da albedo: o estágio dos anjos e a força da luz, através da via amorosa, evidenciada na prática sexual das duas mulheres.

Suas transformações

A transposição da situação corporal para o "status" espiritual aparece construída através de vários símbolos, em certos momentos da narração.

«Você tem saudade de seu tempo de menino, Riobaldo?» - ele me perguntou, quando eu estava explicando o que era o meu sentir. Nem não. Tinha sau-

dade nenhuma. O que eu queria era ser menino, mas agora, naquela hora, se eu pudesse possível.» (GSV, 228)

O ato de voltar a ser menino aparece numa fala de Cristo a Nicodemos (João 3, 1 a 11). Ele coloca em questão a necessidade de um novo nascimento, diverso do primeiro, que é físico, enquanto que este deve ser um renascimento espiritual. Isto é falado pouco antes de ser narrado o encontro de Riobaldo com Joca Ramiro. A questão do renascimento aparece bem colocada, pois fica justaposta ao episódio que introduz o personagem que será morto. A morte de Joca Ramiro é que propicia a possibilidade de que o Sertão-Cosmos volte a renascer: como Fênix, das cinzas do Tamanduá-Tão; como menino, da imperfeição inicial.

Em outra passagem, pouco antes da travessia do Liso, o narrador conta um caso de um nascimento presenciado por ele:

«Eu tirei da algibeira uma cédula de dinheiro, e falei: - "Toma, filha de Cristo, senhora dona: compra um agasalho para esse que vai nascer defendido e são, e que deve de se chamar Riobaldo ..."
(...) Alto eu disse, no me despedir; - "Minha Senhora Dona: um menino nasceu - o mundo tornou a começar!..."
" - e sai para as luas²⁶.» (GSV, 437)

Aqui é repetido o tema evangélico de Nicodemos. A diferença em relação ao trecho anterior é que o narrador fala que o menino será "defendido e são":

Flamel, a respeito do filho que nasce na albedo, diz:

«... que el niño Pequeño sea Fuerte y robusto para combatir contra el agua y contra el fuego.» (LFJ, 69)

Na Tábua de Esmeralda, está escrito:

«O Sol é o pai, a Lua a mãe, o vento o embalou em seu ventre, a Terra é sua ama; o Telesma do mundo está aqui.» (CH, 127)

O Telesma é o "en to pan" dos gregos, o Todo universal, aqui colocado em potência, através da conjunção que deu origem ao "niño Pequeño".

Esta passagem de GSV aparece pouco antes das tentativas de Riobaldo de fazer maldades gratuitas contra pessoas que encontra pelo caminho. Como já falamos anteriormente, a prática de uma ação por ela mesma (no caso, causando mal a outros) não leva à continuidade da "renovatio" e demonstra falta de uma visão profunda da realidade orgânica. O fato de que suas "maldades" "não dão certo" indica que o nascimento do "niño Pequeño" segue seu curso normal. Riobaldo não consegue matar gratuitamente nem pessoas (Nhô Constâncio Alves, o homem da água e do canhorro, o leproso) nem animais (a água e o cachorrinho citados antes). Suas ações, devem ter uma ligação com o resultado - a rendença do Sertão-Cosmos - e com as potências envolvidas. Essas pessoas que atravessam seu caminho não parecem carregar nenhuma ligação evidente com "sulphur" ou com "mercurius", o que descarta sua instrumentalização no percurso de Riobaldo.

Outra construção simbólica da transposição corpo-espiritito aparece na pedra preciosa que Riobaldo traz do Araçuaí. Pouco antes de atravessarem o Sucruíú, ele tenta ofertá-la a

Diadorim. Este recusa, dizendo só poder recebê-la quando Joca Ramiro estiver vingado. Pelo término da narrativa, sabemos que a concretização da vingança vai impedi-lo de receber a pedra²⁴. O que chama a atenção é que Riobaldo agora chama a pedra de safira. Esta é uma pedra celeste, ligada portanto à espiritualidade. Na Alquimia, ela é usada contra as forças ctônicas²⁵. No texto, este é especificamente um momento em que Riobaldo e Diadorim estão às voltas com estas forças. Para manter o equilíbrio de forças, a safira evoca as influências celestes ligadas à distante (fisicamente) Otacília. Já que esta não está de corpo presente, a safira a substitui. A modificação do topázio para a safira mostra que o "Opus" caminha em direção da meta traçada (o elemento sol, simbolizado pelo topázio), através da albedo (a imagética celeste, evocada pela safira).

As cores na Albedo

"Nas quatro travessias que compõe a albedo da trajetória de Riobaldo (Tucanos, Sucruí, Facto e Liso) aparecem pequenos detalhes que estão ligados à cor branca e à verde (indicando renascimento). Embora colocados em minúcias, estas estão ligadas aos eventos mais importantes das travessias.

Antes de contar detalhadamente o pacto, o narrador resume em poucas palavras os dias passados na Coruja:

«Os ruins dias, o castigo do tempo todo ficado, em que falhamos na Coruja, conto malmente. A

qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória. E o senhor não esteve lá. O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugagem do canto da mãe-da-lua. O senhor não pode estabelecer em sua idéia a minha tristezaquinho. Até os pássaros, consoante os lugares, vão sendo muito diferentes. Ou são os tempos, travessia da gente?» (GSV, 375)

Esta travessia é cercada por imagens de sofrimento e de tristeza, ligados à dificuldade de controlar a potência sulfúrea despertada. O que domina o cenário e o transcorrer do pacto é o canto sinistro²⁹ da mãe-da-lua, nome dado ao urutau. A preferência do narrador por aquela denominação pode estar indicando a idéia dele em ressaltar a própria lua. Este pássaro "diferente", no dizer de Riobaldo, está também associado aos tempos diferentes, marcados pela "travessia da gente". No final da narração, Riobaldo fala da única certeza possível: que existe o homem humano em travessia. O tempo diferente (pode-se entender como o tempo sagrado da "renovatio", despertado no tempo profano da imanência) está diretamente ligado ao processo em curso, o despertar da espiritualidade dentro da Obra a Branco, controlado pelas forças lunares.

Antes de realizar a travessia do Liso, Riobaldo torna-se efetivamente o chefe dos jagunços. Zé Bebelo não quer ser comandado e decide retirar-se. O apelido que ele havia dado a Riobaldo na Fazenda dos Tucanos (Urutu-Branco) é agora revelado aos demais jagunços. A travessia do Liso é a primeira ação diretamente comandada por Riobaldo, com a nomeação do Urutu-Bran-

co. A revelação desse novo nome ao mundo mostra que Riobaldo passa agora a contar com a simbologia da alvura e, conseqüentemente, transmite-a ao Sertão-Cosmos. Este apelido é o índice da albedo nesta travessia; e é a própria culminação desse processo, pensando no todo de sua biografia iniciática. São imagens repetidas analogamente no episódio das prostitutas do Verde-Alecrim, associando agora o verde da renovação ao influxo feminino de Hortência Ageala e Maria-da-Luz.

O simbolismo cromático é usado em algumas ocasiões para indicar o desenvolvimento do processo de espiritualização. Mais comumente, aparecem referências do narrador em relação à transformação preto-branco.

«O senhor espere o meu contado. Não convém a gente levantar escândalo de começo, só aos poucos é que o escuro é claro.» (GSV, 179)

Além da alusão à passagem da nigredo para a albedo, o narrador aqui se refere mais diretamente ao interlocutor. O ato de guardar o ritmo da narração ("O senhor espere o meu contado".) é comparado ao processo de tirar o claro do escuro, é a mesma operação divina, nomeada no Gênesis pelo "Fiat Lux!". Do escuro do caos, nasce a luz, através da ação de um demiurgo. Analogamente, do escuro da "putrefactio", deve nascer a luminosidade da Obra a Branco, seja através da trajetória biográfica de Riobaldo, seja pelo seu ato narrativo.

O preto é qualidade ligada ao elemento terra, o branco é ligado ao ar. O que possibilita a passagem de um a outro é a separação e a instrumentalização dos elementos "sulphur" e "mercurius". Sem a condição do preto não haverá o despertar do

branco. É como se este carregasse consigo as marcas do estado anterior: os dois elementos separados e purificados. O narrador reconstrói essa imagem poeticamente ao falar de Hermógenes:

«Atravessaram por nós, sem a gente perceber, como a noite atravessa o dia, da manhã à tarde, seu pretume dela escondido no branco do dia, se presume.» (GSV, 282)

O mesmo aparece em um trecho da narração colocado logo depois:

«Não é só no escuro que a gente percebe a luzinha dividida? Eu quero ver essas águas, a lume da lua²⁷...» (GSV, 289)

Quase no final da albedo, pouco antes de se aventurar na travessia do Liso, Riobaldo passa pela fazenda de Ornelas. Lá o narrador constrói um cenário fechado, a sala da casa grande, onde os personagens presentes aparecem de maneira especular (Riobaldo-Ornelas e Diadorim-mocinha). O significado dessa especularidade é dado pelo anfitrião, logo adiante, quando conta uma história de confusão de identidades, terminando pela frase:

«Um outro pode ser a gente; mas a gente não pode ser um outro, nem convém...» (GSV, 429/30)

Trata-se de uma operação de domínio. O ato de uma pessoa ser a gente coloca-a na situação de estar possuída de alguma forma por nós. A possessão, por exemplo, ocorre quando a pessoa abandona sua própria identidade e adota a do demônio. Ornelas assume características de Riobaldo; a Mocinha, de Diadorim. Eles (Ornelas e mocinha) passam a atuar simbolicamente como Riobaldo e Diadorim. Estabele-se uma situação de analogia:

as funções destes estão colocadas equivalentemente às dos outros. Primeiramente Riobaldo passa de narrador a interlocutor, pois Ornelas é que conta uma história. O fazendeiro recebe do chefe jagunço a função narrativa, que é privilégio seu. Em segundo lugar, o papel de Diadorim pode ser associado à mocinha, quando ele transfere a atenção de Riobaldo para ela ("O olhar de Diadorim era que estava me indicando: que para aquela mocinha ia meu admirar" (GSV, 425/6). Assim como Riobaldo transfere seu papel para Ornelas, analogamente Diadorim faz o mesmo com relação à mocinha, chamando a atenção para ela. O modo como ela se veste traduz cromaticamente o "Opus", prenunciado na androginia simbólica de Diadorim:

«A mocinha essa de saia preta e blusinha branca, um lenço vermelho na cabeça - que para mim é a forma mais assentante de uma mulher se trajar.»²⁸
(GSV, 425)

O fato de Riobaldo achar este traje o "mais assentante" para uma mulher dá um relevo especial a ele. Na albedo, há um predomínio das forças femininas. O narrador utiliza uma imagem dessa espécie para construir a trajetória da "renovatio", de baixo para cima, da imanência para a transcendência: preto na saia, branco na blusa e vermelho na cabeça.

5.3. As partes do Todo: A Obra a Vermelho

évoia nomeia um dos capítulos de TH "A Obra a Vermelho. Retorno à Terra". É a operação que traz de volta à imanência o iniciado que sofreu o processo de "renovatio". No caso do sertão de Riobaldo, seria o restabelecimento da realidade material em plenitude de justiça (a morte de Hermógenes implica isso) e de domínio (o ato de contar, tornando-a narrável, sob seu controle).

A batalha do Tamanduá-Tão é o processo que desencadeia o final do "Opus". Esta "descida à terra" é feita à base de violência, sobre o sangue e sobre a luta. De todas as batalhas, é a descrita com mais detalhes e força³⁰. É como se houvesse uma ampliação dessa operação guerreira. Na Alquimia, há constantes referências sobre a necessidade de se proceder a uma multiplicação dos efeitos, para se chegar ao final da rubedo³¹.

A figura do rodãozinho, como já dito antes, está ligada à conjunção final entre Diadorim e Hermógenes, formando o que Basílio Valentim chama de "Florescência das duas pedras"³², depois da multiplicação, no fim da grande obra³³. A morte de ambos, um pela mão do outro, está ligada à simbologia da "nupcias reais entre Sol e Lua", entre "sulphur" e "mercurius"³⁴. É a própria imagem da perfeição cósmica primordial, recriada através dos dois personagens. Esta duplicidade já apareceu antes em escala menor na relação Bebelo-Hermógenes.

O papel de Hermógenes, em toda a narração, foi ligado ao simbolismo ctônico: a força viril, princípio masculino, po-

tência ignea e de difícil controle. Já o elemento "mercurius" foi atribuído a Zé Bebelo: pré-julgamento e exílio, aproximamo-lo do mercúrio em estado ainda imperfeito e necessitado de purificação; após o exílio, Bebelo recebeu a atribuição do mercúrio purificado, transformado pela ação do fogo alquímico³⁵. Em nenhum momento, Bebelo reuniu simultaneamente em si a dupla possibilidade "mercurius". Ele é encarnado por Diadorim. Agora na rubedo, é esta força que entra em ação, para se contrapor ao "sulphur". Este mercúrio reúne em si as qualidades primeiras do "mercurius" impuro e também as forças sulfúreas dadas pelo Sol. Na "coniunctio" final, ambos se conjugam para realizar a Grande Obra, figurada no rodameinho.

Os três da realização

Há três planos de realização na batalha do Tamanduá-tão. O primeiro é dado por Riobaldo, o chefe dos jagunços, que combatem, não faz o mesmo. Fica dentro da casa, numa posição fisicamente acima do campo de batalha, observando a cena. Não presencia o desfecho da batalha, pois desmaia e só volta a si quando é despertado por alguns de seus homens. O seu combate é realizado em outro nível. O desmaio é como se fosse o transporte de Riobaldo para o nível do sagrado; a batalha entre os homens seria inicialmente no nível do profano. O desmaio do chefe confere aos acontecimentos a simbologia da transformação. A realização de seu combate num nível não físico ou profano é

mostrada narrativamente pela sua perda de sentidos. Não há contacto de Riobaldo com seus sentidos materiais. Ele não atua activamente, mas age no nível do sagrado, transpõe o significado das ações dos outros homens para essa esfera. O seu desmaio faz reunir em si mesmo as possibilidades das ações dos demais jagunços. Desde o começo, afirmamos que a "renovatio" se realiza através de Riobaldo. Este desmaio a configura. Ele comanda as ações de um modo especial, reunindo-as em si como imagem especular do Cosmos-Sertão que está se renovando. O próprio narrador fala isso, mostrando que ele se coloca como soma de todos, na trajetória que realizou, dominando as forças sulfúreas do demo e forjando um sertão renovado:

«E ali era para se confirmar coragem contra coragem, à rasga de se destruir a toda munição. Dessa guisa enrolada: como que laurar uma guerra de dentro e outra de fora, cada um cercado e cercando. Recompôr aquilo, no final? Só com a vitória. Duvidei não. Nas-ci para ser. Esbarrando aquele momento, era eu, sobre vez, por todos, eu enorme, que era, o que mais alto se realçava. (...) Enchi minha história. Até que, nisso, alguém se riu de mim, como que escutei. O que era um riso escondido, tão exato em mim, como o meu mesmo, atabafado, donde desconfiei. Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita:... *Safanão! Sujo!*... e dele disse somente - *S... - Sertão... Sertão...*» (GSV, 552)

A guerra interna e a externa se referem a dois sentidos: a profana, realizada pelos homens, na superfície da narrativa; a sagrada, interiorizada em Riobaldo e extravasada para o Sertão-Cosmos. O grande esforço da operação alquímica, envolvendo maior dificuldade, é o controle dos "regimes do fogo", que equivale ao despertar e domínio do enxofre. Por isso o narrador insinua que o sertão renovado tem sua origem na figura de Satanás. Este está justamente ligado ao fogo, à porção do Todo presente no individuado e que será despertado para o estado da imanência. Este é o sentido da rubedo como "descida à terra".

O segundo nível de realização está na conjunção de Hermógenes e Diadorim, o "redemunho" cósmico, recriado no Tamanduá-Tão. Há um trecho de Jung (MC) em que essa imagem fica bem discutida:

«A alquimia expressa isso por meio da rubedo, na qual se realizam as núpcias do homem vermelho com a mulher branca, isto é, do Sol e da Lua... (...) Ainda que os opostos fujam um do outro, contudo eles tendem a equilibrar-se, pois o estado de conflito é por demais avesso à vida e por isso não pode conservar-se de modo duradouro. Os opostos se desgastam no atrito recíproco: um "devora" o outro, como os dois dragões ou ainda outros animais ferozes da simbólica alquímica.» (MC, 232)

A necessidade de que morram atende à simbologia do renascimento cósmico. Somente a conjunção total de ambos pode levar à recriação do novo estado de imanência, purificado no fogo do Tamanduá-Tão, gerado na "coniunctio" de Hermógenes-sol

e Diadorim-lua.

O terceiro plano de realização da batalha está nas três pessoas que acompanham Riobaldo em seu enclausuramento na casa grande. Na sequência da cosmogonia simbólica, há o "um", que se torna "dois", para se manifestar no "três". Riobaldo (um) através do desmaio torna efetiva a conjunção de Hermógenes e Diadorim (dois), para expressar-se na mulher, no cego e no menino (três) - personificações simbólicas que continuam vivas após o fim da batalha. Os três são o resultado, o que restou da luta. Assumem, portanto a simbologia do cosmos renovado, reunidos em Riobaldo.

Essa cosmogonia carrega consigo as marcas de sua evolução (decadência e escatologia para posterior recriação, e assim sucessivamente). O tempo sagrado é sempre presente; o que é futuro para a imanência, já está desde o começo presente no nível sagrado. A criança, a mulher madura e o velho figuram a o processo de decadência que tomará conta dessa nova manifestação, exigindo nova recriação. Do mesmo modo, se tomamos os personagens pela ordem inversa, eles assumem a figura da recriação, a partir do cosmos decadente. Além disso, cada um deles carrega suas marcas simbólicas particulares. A mulher traz a potencialidade da gênese, a força geradora que dá origem ao novo estado cósmico. A criança é o futuro dessa operação, sendo imagem do "filius philosophorum": a "rebis"³⁶ alquímica, fruto da conjunção das duas forças opostas. O cego indica a necessidade de que haja uma superação dos sentidos, do entendimento material (justamente o resultado do "Opus").

Obra a Vermelho: Características e condições

Examinemos mais minuciosamente o papel simbólico de Diadorim, Hermógenes e Otacília, buscando mesmo em outros episódios características que confirmem sua atuação na batalha final. Diadorim, como a figura do duplo primordial, possibilita a eclosão do cosmos renovado, desde que ativado pela força sulfúrea de Hermógenes. A imagem alquímica dessa renovação é chamada em vários textos de "cauda pavoninus"³⁷, pela seqüência de cores que simboliza as três fases. Vejamos como Riobaldo descreve a figura do amigo em certa passagem:

«Noite essa, astúcia que tive uma sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris.» (GSV, 47)

O sonho é astuto pois traz para a imanência o conhecimento ligado à totalidade. Se, como diz o narrador, "tudo quanto há, é aviso", o sonho é uma possibilidade de trazer à narração, antecipadamente, o processo de "renovatio" e seu resultado na imagem colorida que é associada a Diadorim.

O nome de guerra de Diadorim - Reinaldo - indica pertencer ele a uma classe de realeza, atribuível àqueles que possuem em si a potencialidade da renovação. As suas palavras carregam o peso da verdade, uma vez que ele traz em si a duplicidade - verdadeira essência do Todo:

«... conheci que, o Reinaldo, qualquer coisa que ele falasse, para mim virava sete vezes³⁸»

(GSV, 135)

No final de toda a operação, Diadorim é colocado em ação no rodado do Tamanduá-Tão, e como se ele fosse mostrado finalmente ao mundo imanente. Isso aparece quando Riobaldo revela seu verdadeiro nome aos jagunços, que julgavam que se chamava Reinaldo:

«Eu despropositava. - *Diadorim é doido...* - eu disse. Todo me surripiei, instanteante: tanto porque "Diadorim" era nome só de segredo, nosso, que nunca nenhum outro tinha ouvido. (...) Mas, aí, eu desmanchei o encoberto, dado dando o do passado, me desimportava; consoante expliquei: - "Diadorim" é o *Reinaldo...*» (GSV, 530)

A morte do amigo é explicada simbolicamente numa imagem magnífica pelo narrador:

«Ah, o senhor pensa que morte é choro e sofisma - terra funda e ossos quietos... O senhor havia de conceber alguém aurorear de todo amor e morrer como só para um.» (GSV, 554)

Diadorim é aquele que auxiliou na renovação do Cosmos, fornecendo a imagem de sua duplicidade primordial, incorporando a figura feminina do "mercurius", participando ativamente da rubedo, através de sua "coniunctio" com Hermógenes. Lembremos que Riobaldo não lhe permite matar Ricardão, o que significaria realizar com este a conjunção. Esta operação é reservada para aquele que encerra em si as potências ctônico-sulfúreas - Hermógenes. O ato de Diadorim - "morrer como só para um" - é compartilhado pelo "judas" Hermógenes, e a morte filo-

sofal, tomada não no sentido superficial. A Obra-Vermelha é a realização desse novo estado da individualização, modificado pelo "Opus", o que confere um "status" transcendente a esta nova forma da imanência.

Otacília aparece sempre indiretamente na batalha do Iamanduá-Itó. Riobaldo recebe notícias de que foi avistada próxima ao campo de Batalha uma moça com um acompanhante. No final, fica sabendo que não é ela. Otacília fica sempre a distância, sem se envolver pessoalmente na luta, sem intervir diretamente nesta rubedo. Como elemento ligado ao espiritual, ela conserva este "status" e fica na Fazenda Santa Catarina, aquela que é perto do céu. Na rubedo, as forças celestes descem à terra para formar o novo composto da manifestação. Diadorim, com sua duplicidade (lembramos que sua imagem é aproximada várias vezes à de N.S. da Abadia), encerra em si também o potencial da espiritualidade. Ele figura a espiritualidade que desce à imanência, para intervir operativamente³⁹.

No momento em que acha que Otacília está vindo para se encontrar com ele, Riobaldo faz nova menção à pedra do Araçuaí, chamando-a agora de ametista. Segundo o uso mágico-astro-lógico, esta pedra está ligada ao planeta mercúrio e ao deus Marte⁴⁰. O primeiro está se referindo ao resultado do "Opus": Hermes (segundo alguns, é o mesmo que o deus egípcio Toth) é a principal fonte do conhecimento hermético-alquímico. Marte, como deus da guerra, traz a imagem da batalha, operação que funciona como a rubedo em GSV.

Riobaldo mais tarde fica sabendo que a mulher que chegava não era Otacília, mas uma chamada Aesmeralda. Podemos

pensar nela como uma nova mutação da pedra do Anagui. Não veio a ametista, que Riobaldo enviara à noiva, mas chega a esmeralda. Esta é a pedra de Hermes e possui o poder regenerador⁴¹ que é despertado pelo "Opus" e concretizado na rubedo. O rodameinho de Diadorim e de Hermógenes é realizado através de uma nova simbologia: a pedra com que é feita a "Tabula Smaradigna" de Hermes.

Deus é Cosmos

A noção do cosmos renovado envolve a idéia de Deus. O todo, recuperado a partir da "coniunctio", é a figura do Deus, distante portanto das figuras antropomórficas da tradição cristã. Por ser o rodameinho que tudo circunda e faz vibrar o ritmo universal, fruto da conjunção Diadorim-Hermógenes, Deus também envolve as qualidades da duplicidade, desperta sentimentos complementares (bondade, maldade, amor, medo, confiabilidade-traição):

«Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar.»⁴² (GSV, 16)

«... mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro - dá gosto! A força dele, quando quer - moço! me dá o medo pavor!» (GSV, 22)

Essa equiparação de Deus ao cosmos⁴³ transparece quando o narrador fala da solução para a decadência do mundo

manifestado. Resolver essa decadência corresponde a fazer com que Deus se manifeste na totalidade cósmica, a partir da "renovatio".

«Como não ter Deus?! Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve.» (GSV, 56)

Se o sentido real e completo da existência é percebido no meio da travessia humana, é muito natural que o narrador coloque Deus nessa posição:

«Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dançar. Travessia, Deus no meio.» (GSV, 289)

Novamente temos aí a afirmação da não-existência do demo, em contraposição à existência de Deus. Esta afirmação é entendida, se voltamos à idéia de que o Todo (Deus) compreende a existência da parte (demo): este não existe independente daquele. A partir do "um" pode-se chegar ao Todo pela percepção analógica da realidade. Isto seria a própria contemplação de Deus, surpreendido em seu ato de existir por intermédio das partes manifestadas, cujo conjunto é Deus ele mesmo. Esta sua totalidade abrange tanto o bem quanto o mal, vulgarmente falando:

«E nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo. Que Deus existe sim, sim, devagarinho, depressa. Ele existe - mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O Grande-sertão é a forte arma. Deus é um ga-

tilho?» (GSV, 320)

Ver o sertão do mundo pode ser entendido como chegar à contemplação do cosmos (renovado) a partir da imanência (modificada pela "renovatio"). Esse Cosmos-Grande-Sertão é o instrumento ("arma") que propicia a Obra, o "gatilho" que deflagra a renovação do micro e, conseqüentemente, do próprio macrocosmo. Isto só pode ser conseguido se se faz com que ambos passem pelas fases do "Opus", começando pela "putrefactio":

«Sei que o cristão não se concentra⁴⁴ pela má vida levável, mas sim porém sucinto pela boa morte - ao que a morte é o sobrevir de Deus, entornadamente.» (GSV, 305)

O final: sua figura

A imagem final do resultado da "renovatio" aparece de várias formas nas palavras do narrador. Mesmo no início da narração, essas imagens estão presentes. Pouco antes de narrar a travessia do São Francisco, que corresponde ao início de todo o processo, o narrador faz referência ao Tamanduá-Tão como resultado de toda a trajetória simbólica:

«Aquele arraial tem um arruado só: é a rua da guerra... O demônio na rua, no meio do redemunho... O senhor não me pergunte nada. Coisas dessas não se perguntam bem.» (GSV, 91)

Essa trajetória de renovação só tem um caminho possível, daí a imagem do arraial com "um arruado só". Isto é equivalente ao dito bíblico, em que se afirma que muitos caminhos afastam o homem de Deus, mas só um leva até ele. Só a utilização completa e sob domínio das forças pode resultar na renovação. É necessário um conhecimento que vem da experimentação, um conhecimento analógico da realidade, que não pode ser dado racionalmente a alguém. Por isso, a inutilidade de qualquer pergunta do interlocutor. Não é possível explicar racionalmente o mito, para colocá-lo em funcionamento; é necessário vivê-lo, em sua realidade mais íntima e profunda, analógica.

Quando narra a batalha do Tamanduá-Tço, Riobaldo utiliza imagens mais simbólicas do resultado:

«... que, no fim, eu casava desposado com Otacília - sol dos rios... Casava, mas que nem um rei.» (GSV, 509)

O matrimônio de Otacília e Riobaldo é a imagem da união do céu com a terra, formando o homem verdadeiro e também o homem transcendente ("tchenn-jen" e "cheun-jen", no esoterismo chinês). O jagunço, microcosmicamente, é a figura do homem verdadeiro, pelo que se realizou nele; é o homem transcendente, pela união com o princípio espiritual, celeste, presente em Otacília, e trazida à terra renovada pelo "Opus"⁴⁵.

Esta produção do homem verdadeiro e transcendente aparece na Alquimia como a imagem do ouro purificado. No texto acima isto está na imagem do "sol dos rios": um percurso iniciático - o rio - levando a renovação cósmica - o sol, o ouro -. Este novo estado humano equivale ao "Rei do Mundo", aquele

que está harmonizado com a realidade mais profunda do universo⁴⁶.

O local onde se realiza essa operação final, O Tamandua-Tão, é figurado em forma de cruz. O narrador se porta como um mestre, conduzindo o interlocutor-neófito na trajetória do entendimento não-racional.

Para essa absorção analógica da realidade universal, não se pode cair na pedagogia esquemática da visão racional. Aqui, ensinar é fazer vivenciar. Por isso, o narrador faz o interlocutor realizar diretamente a imagem da cruz: a realização do símbolo cruciforme é o próprio ato de "renovatio", a obtenção da quintessência:

«A bem, como é que vou dar, letral, os dados do lugar, definir para o senhor? Só se a uso de papel, com grande debuxo⁴⁷. O senhor forme uma cruz, traceje. Que tenha os quatro braços, e a ponta de cada braço: cada uma é uma...» (GSV, 511)

Na impossibilidade do ensino racional ("como vou dar letral, os dados do lugar...?"), o recurso é a imagem simbólica, cujo aprendizado é mais profundo e mais global.

O Sertão, com maiúscula, é também usado como figura do Cosmos renovado, opondo-se a sertão, com minúscula. Numa outra passagem logo adiante, o narrador associa Sertão aos pássaros, símbolos do conhecimento iniciático:

«Que modo que senseei, do vazio do tempo em redor - e que eu entredisse: - "O Sertão vem?" Vinha. Trinquei os dentes. Mordi mão de sina. Porque era dia de antevéspera: mire e veja. Mas isso, tão em-pé, tão

perto, ainda nuveava, nos ocultos do futuro. Quem sabe o que essas pedras em redor estão aquecendo, e que em uma hora vão transformar, de dentro da dureza delas, como pássaro nascido? Só vejo segredos⁴⁸.» (GSV, 525)

A raiz da palavra arcano semanticamente está ligada a segredo. Conhecer o Grande Arcano⁴⁹ é realizar o "Opus". As pedras, signos da existência tão-somente material, são transformadas pelo calor, resultando na união operativa do micro e do macrocosmo.

O serão como todo

O processo iniciático traz várias implicações. Uma vez realizado, ele altera a situação da imanência, impondo uma nova ordem simbólica à realidade, restaurando a pureza primordial que foi perdida. Há um pouco da recordação platônica nesta questão, e o narrador a expõe do seguinte modo:

«... a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto. As pessoas, e as coisas, não são de verdade!» (GSV, 78)

O "Opus" é a busca desse conhecimento oculto, que está por trás da realidade material, escondendo a estrutura orgânica e analógica do Todo. Essa busca, feita pelas pessoas e pelas coisas que "não são de verdade", implica um constante aperfeiçoamento:

«... 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.» (GSV, 81)

O narrador usa o verbo estar e não o verbo ser, emprestando um sentido de actividade, reforçando a transitoriedade do estado humano, bem como a possibilidade implícita de sua transcendência. Bem antes dessa realização efetiva, no Tamanduaí-Tão, o narrador já passa ao interlocutor os efeitos de sua trajetória.

A "renovatio" instala um tempo que não tem mais relação com a cronologia profana. Como diz o narrador, numa perspectiva de quem já passou pelo processo iniciático:

«Comigo, as coisas não têm hoje e ant'ontem amanhã: é sempre.» (GSV, 131)

O eterno presente é a instalação definitiva da palin-genesia. O tempo profano não existe mais. Diz-se do iniciado que ele venceu o tempo⁵¹, é capaz de trazer para seu eterno presente sagrado (o tempo, tornado uno) todos os acontecimentos primordiais da cosmogonia e repeti-la para a renovação universal. Esta operação é passada ao interlocutor através da prática da narrativa. Pelas constantes analepses e prolepses, o narrador faz do tempo do narrado e do tempo da narração uma equivalência. Contar e acontecer estão subordinados à operatividade soberana do narrador, que se faz senhor do tempo, exatamente como ocorre com o iniciado da "Opus". A partir da obtenção do "aurum philosophorum", o iniciado tem acesso a esse estado extra-tempo. O fogo purificado é o que lhe permite tal condição:

«Só o gatilho de arma-de-fogo e os ponteiros do relógio.» (GSV, 536)

Este novo "status" temporal é o que mede o universo renascido, como Fênix, das cinzas do Tamanduá-Tão. As armas de guerra e de fogo são os arautos do novo Cosmos, do mundo modificado:

«... a minha jagunçada. Agora eles estavam arrumando o mundo de outra maneira. Tudo se media munição, e era fuzil e rifle se experimentando. A guerra era de todos.» (GSV, 535)

O afastamento e o desmaio de Riobaldo são os indicativos de que ele abandonou um mundo decadente que estava em processo de destruição. Ausentando-se fisicamente, ele realiza em si a operação que também se realiza no Sertão-Cosmos:

«Estarreci. Que, na prema da minha ausência, o muito mundo se acabava.» (GSV, 541)

Seu despertar é equiparado ao conhecimento global do Cosmos. Em várias tradições, esta sabedoria é simbolizada por raios que caem do céu⁵². O narrador utiliza a mesma imagem para figurar seu novo estado, harmonizado com o todo universal que o rodeia:

«Eu despertei de todo - como no instante em que o trovão não acabou de rolar até o fundo, e se sabe que caiu o raio...» (GSV, 557)

Esse raio cai sobre a terra, dando-lhe a condição do renascimento; ele cai sobre a imanência modificada pela sabedoria iniciática. É a sabedoria de Hermes, preconizada pela Tábua de Esmeralda. Isto concorda com o final da batalha, quando Rio-

Riobaldo desperto vê a vitória sobre as forças de Hermógenes e fica sabendo que a mulher que veio até o campo da batalha não era a tão-somente espiritual Otacília⁵³, mas a moça Aesmeralda, acompanhada de Adão Lemes, o homem primordial (Adão Kadmon), que a guia (é seu "leme") através da "renovatio". Nesse ponto, Riobaldo é o próprio Adão Kadmon, pois o renascimento cósmico foi realizado através dele:

«O homem se chamava só Adão Lemes, indo conduzindo a irmã dele, fazendeira, cujo nome é Aesmeralda... iam de volta para suas casas...» (GSV, 558)

Na rubedo, o ser individuado também retorna à terra, à sua casa, mas unido à totalidade universal. O Adão que Riobaldo jogou à terra quando matou Ricardão⁵⁴ retorna agora em sua glória de Rei do mundo e Senhor do tempo; ele realiza em si a divindade, pois se igualou ao demiurgo, dando origem a um Cosmos e a um homem primordial. A aproximação entre o nome de Riobaldo e a rubedo deixa de ser mera coincidência e torna-se expressão do que foi realizado através dele.

NOTAS

1. TH, 125.

2. cf. Julius Evola, TH. Há, além disso, a mudança dos sobrenomes (Adro terreno exterior à igreja, para Vaz, vaso ou cálice, e Ramiro, ramo).
3. Sigo a nomenclatura de Evola (TH) na distinção entre espírito e alma. Outros autores invertem as denominações.
4. Usado aqui na acepção de "virtu": força, energia.
5. TH, 178.
6. Esta, de alguma forma, está presente nos escritos de João. A mentalidade teleológica de Paulo foi desenvolvida pela Patrística e pelo Tomismo, enquanto que a visão religiosa de João não teve o mesmo desenvolvimento exotérico.
7. Vide as discussões sobre o papel da música e do ritmo cósmico associados à figura de Sifúiz (item 4.5.).
8. Se fosse assim, ao inferno seria associada apenas a imagem do fogo, do calor e não simultaneamente do calor e do frio, o que aparece no texto. É uma "junção de opostos" feita às avessas.
9. Associável a luz, clareza, brancura.
10. Da mineração, Riobaldo traz o topázio. A pedra preciosa, trazida do seio da terra é a imagem do "Opus" alquímico. O topázio de Riobaldo, evoca a pedra filosofal, pois carrega o processo de alteração ligado à "renovatio": de topázio ela se transforma em safira e depois em ametista, nas nomeações que recebe do narrador. No final da batalha do Tamanduá-Tão, indiretamente há uma referência a um quarto estado da pedra: esmeralda. A cada fase do "Opus" de Riobaldo, podemos associar uma das nomeações da mesma pedra. O topázio é ligada ao sol, simbolizando a totalidade do processo. Astrologicamente ligada ao sig-

no de gêmeos, isto indica a necessidade do arquétipo do duplo para se chegar ao final da operação. As características do topázio são semelhantes às da esmeralda, também ligada ao final da iniciação.

11. Há ainda um pormenor curioso, associado às três fases alquímicas, em GSV. Os alquimistas alertam para o aparecimento da sequência correta de cores (em muitos textos, preto, branco, verde, amarelo e vermelho). Qualquer alteração indica erro na realização. A morte do jagunço Garanço, em combate contra Beberlo (garanço significa vermelho-vivo), mostra que esta cor não deve aparecer durante a Obra a Negro.

12. Grifo nosso.

13. Também ligado à simbologia do Todo gerador, que dá descendência ao ser individuado.

14. cf. Eliade, THR, MR.

15. Associável ao elemento água.

16. Associável ao elemento ar.

17. Grifo nosso.

18. No caso, o próprio "mercurius".

19. Citação de Berthélot (La Chimie au Moyen-Age). Há equivalência operativa e simbólica entre o arsênico, o enxofre e o ouro renascido.

20. Estando próxima, portanto, da ctonicidade.

21. Filho dos filósofos.

22. Mais uma referência às suas qualidades celestes e espirituais. Normalmente fala-se em casa grande e não em casa alta.

23. Vide o Mantic Uttair de Farid Ud-Din Attar (LP).

34. Isso aparece implicitamente, quando Diadorim não quer falar do futuro dos dois, aconselhando Riobaldo a ofertar a pedra para Otacília (GSV, 351).
35. DS, 846.
36. Referência ao elemento regente da albedo.
37. Idem à anterior.
38. Grifo nosso.
39. Que é dado pelo substantivo "lugúgem", certamente derivado de lúgubre; mais o sufixo "gem".
30. A batalha contra Zé Bebelo é mais aprisionamento que luta.
31. TH, 182/3/4; Tfh, 48/9.
32. Que, na verdade, é uma só, mas simbolizada através dos dois componentes que a formavam, em "coniunctio".
33. DCF, 132.
34. Estudado por Jung, em MC.
35. Esse fogo pode ser entendido como as batalhas de que ele tomou parte.
36. Coisa dupla.
37. MC, 263.
38. O número da perfeição.
39. O que Otacília não faz.
40. MPP, 13/4.
41. DS, 400/1.
42. Assim como o mal está dentro do bem, é possível entendermos que o demônio esteja dentro de Deus-todo.
43. Ressalte-se que não se trata de uma concepção panteísta, mas hermética.

44. Esta palavra está ligada às idéias e imagens de ritmo, além de evocar também o "concerto" do Cosmos.
45. Observemos que Otacília também se modificou: ela não está mais na Fazenda Santa Catarina, aquela perto do Céu, mas foi trazida para perto do Urucuia, que seria o estado terreno renovado, identificado com Riobaldo.
46. Para mais informações, ver Le Roi du Monde, de René Guénon.
47. O uso dessa palavra, quase que um castelhanismo, traz consigo a imagem da renovação mágica, pela similitude fonética com "bruxo".
48. Grifo nosso.
49. Vide livro homônimo de Elyphas Lévy.
50. TH, 173.
51. Vide Zeus, na mitologia grega.
52. Otacília, simbolizando um estado de espiritualidade que vem à terra graças à rubedo, será a última operação da "renovatio", associando a Riobaldo o signo da imanência modificada.
53. «Digo que esta minha mão direita, quase por si, era que tinha atirado. Segundo sei, ela devolveu Adão à lama.» (GSV, 521).

CONCLUSÃO

A globalização do texto e da leitura

A leitura crítica simbólica coloca-se como experiência (leitura) que tem de ser passada a algum leitor (crítica). Como experiência mítica, o ato de leitura é um reencontro do leitor consigo mesmo, aí incluído o sujeito-crítico, colocado diante de si-mesmo como pessoa-objeto. A leitura deve ser encarada como uma indagação reflexiva e filosófica, mais uma atividade das dúvidas que das certezas; nesse sentido, mais um aprendizado que uma verificação do conhecido. Este é o sentido de nossa busca pelas imagens alquímicas, de sua associação a um todo que é textual e também esotérico, do ritmo das correspondências da leitura, em que buscamos a coerência crítica das operações e dos elementos alquímicos atribuídos a GSV. A leitura motivada pelo potencial imagético e simbólico dos elementos é aquela que consegue interiorizar o texto no leitor, e dessa associação entre ambos retira a sua coerência. As certezas, os elementos definidos (nunca definitivos), os instrumentos de crítica vão nascendo desta disposição à atividade lúdica e mítica que é a leitura aberta à intuição simbólica, mesmo quando

ela deva ser transformada num discurso mais racional. Há algumas diretrizes iniciais, que se encontram a nossa disposição: temos a simbologia alquímica, temos os dicionários de símbolos (e eles foram muito valiosos), temos as teorias sobre o discurso simbólico, mas tudo isso não tem validade se não buscamos aquela visada rápida e global, intuitiva, de que fala Pascal. A escolha de um elemento (as várias travessias) e não outro (as nomeações dos lugares, por exemplo) mostra que deve haver uma interação profunda entre o sujeito-crítico e o texto-objeto para que este ato particular que é minha leitura atinja a coerência da totalidade, essencial para a compreensão de meu discurso crítico.

Dessa maneira, podemos dizer que a leitura, como a criação artística, também é uma função maternal. Ao escolhermos determinado caminho de leitura, estamos nos descobrindo através dele, e também criando, na verdade, um novo texto. Qualquer texto passa a ter sentido somente se investido de um pelo leitor. A dádiva do sentido, a criação do conteúdo dos signos literários é a realização final do ato da leitura, é a própria função maternal do leitor, que interioriza um discurso em si e, preenche de imagens simbólicas, exterioriza uma leitura que é ele e é o texto, que vem de seu conteúdo mítico e do conteúdo semântico das palavras escritas.

Essa função pode ser associada à transformação do Caos no Cosmos. O leitor, como um demiurgo, apodera-se do caos disforme, carente de sentido simbólico, que são as palavras textuais e, depois de interiorizá-las numa leitura que tem muito de ritual, revela-as ao mundo exterior, através de um dis-

curso crítico. Podemos dizer que se aprende o Cosmos a partir do Caos. Este aprendizado se repete numa linha que vai do narratário ao leitor, do personagem Riobaldo ao crítico do romance. O texto, que é interiorizado e depois liberado como discurso crítico, passa a carregar consigo a totalidade simbólica do leitor e a sua. Por isso nos referimos a sua globalidade, no início desse comentário.

Essa globalidade (a coerência alquímica) que quisemos obter foi uma operação literária muito simples: tratou-se de chegar a uma analogia textual entre personagens, cenários, funções narrativas -narrador, narratário, leitor. Esta analogia se traduziu em equivalências e transformações feitas com elementos alquímicos e textuais. As forças alquímicas passaram a ser protagonistas de um discurso literário, assumiram a função de actantes do romance. Ao mesmo tempo, por força dessa globalidade assumida, os elementos textuais ganharam a força de uma simbologia que estava adormecida no intuitivo do leitor.

A função alquímica dos elementos textuais

Na Poética do Espaço, Bachelard postulou várias imagens que seriam coerentes com a função poética. Através da imagem da casa e de suas partes, ele quis circunscrever um espaço de manifestação do fenômeno imagético da poesia. Algo semelhante pode ser derivado desta nossa aproximação entre literatura e Alquimia. Também podemos postular funções literárias derivadas

da tradição hermética. Na nossa discussão de GSV fizemos uso de forças mercuriais, sulfúreas, áureas, ctônicas, saturnais, para encontrar analogias com personagens, trechos, locais e funções narrativas. Houve a preocupação de tornar essas aproximações um tanto fixas. Por exemplo, Zé Bebelo foi aproximado de forças mercuriais, ligadas à simbologia da água, o que foi mantido ao longo de nossa discussão crítica. Num primeiro momento, pensando no leitor deste texto, isso foi necessário. Entretanto, nada impede que, na sequência das discussões, o personagem em questão seja aproximado de outros "moldes" alquímicos. Entendida a função alquímica essencial do personagem, ele pode ser aproximada a outras, que vão aparecendo ao longo do texto. Surge assim uma analogia entre as funções tradicionais da análise literária e as funções (elementos e operações) alquímicas.

Há uma função atamor no texto narrativo, ligado a tudo o que cumpre o papel de circunscrever outros elementos. A partir dela, do fato de que nos fechamos, nos concentramos em algum nível textual, surge a leitura. O nível poético da linguagem, em qualquer texto, cumpre essa função, configurando o espaço bachelardiano e o universo valéryano. Ele circunscreve um outro nível imagético e semântico, não mais evidente, através de algumas palavras-chave, cuja descoberta é o início do envolvimento com a leitura. Há romances em que essa função atamor funciona pelo nível léxico-frasal, como o vocabulário e as expressões burocráticas em O Processo, de Kafka. A recursividade teleológica e teológica dos Evangelhos é um outro exemplo. Neles, a narratividade coloca os conceitos religiosos em ação, e a ação envolve o desenvolvimento e a própria existência dos

conceitos. Sua leitura pode ser feita dentro desse intervalo fechado. Em Dalton Trevisan, os espaços vazios fazem a diagramação dos diálogos e dos personagens. A repetitividade dos esquemas narrativos é circunscrita pelo vazio das falas e do Ser que não se fala e não fala em nenhum personagem. O atamor curitibano do contista é a eterna repetição de um tempo que, por ter-se esquecido da palingenesia, assumiu a tragédia como único espaço disponível para a trajetória sempre fechada dos personagens. Walnice Nogueira Galvão, sem nomear diretamente, intui essa questão ao propor "a coisa dentro da outra" como chave (uma delas) para a apreensão de GSV, em FF. Essa função atamor é cumprida pelos vários locais que fecham a ação, até claustrofobicamente, como já indicamos (a casa da Fazenda dos Tucanos e o povoado do Sucruíá). A circunscrição do ato narrativo é um atamor textual, delimitando o espaço onde se desenrola o ato narrativo e o receptivo. O agrupamento de personagens, na medida em que configura um isolamento também pode ser associado a essa função. No caso de GSV, esse isolamento é maior e definido geograficamente por um Sertão que "carece de fechos", mas de que os personagens, as ações, o próprio ato narrativo não escapam. Esta circunscrição é feita para propiciar transformações naquilo que é isolado. Os elementos alquímicos são encerrados hermeticamente para se chegar à Pedra Filosofal, partindo do Chumbo impuro. Da mesma maneira, os elementos textuais que são circunscritos ganham um novo relevo dentro da narrativa: ao serem surpreendidos nessa circunscrição, eles passam a ser uma possível chave para a decodificação crítica do texto.

Vejam os actantes podem ser associados aos elementos alquímicos: fogo (ouro), ar (enxofre ou arsénico), água (mercúrio) e terra (chumbo ou sal). Tomando algumas colocações de Propp, podemos pensar no texto narrativo como uma série de pequenos entrecchos narrativos. Neles, o objetivo pode ser atingido ou não. O actante destacado no final pode ter realizado ou não a meta que foi proposta explicita ou implicitamente. Joca Ramiro, por exemplo, participa pouco das ações de GSV. Ele se envolveu mais diretamente com o julgamento de Zé Rebelo. Ao final dele, o chefe é morto pelos traidores, o que dá início ao que os jagunços chamam de "a grande guerra". Como já comentei anteriormente, sua morte pareceu necessária para colocar Riobaldo na vereda que o tornaria pactário, chefe e contador das histórias. Há uma função áurea (igneia) que pode ser associada a Joca Ramiro. Ele cumpre seu papel, faz a ação avançar. Depois disso, afasta-se para um local narrativamente distante, no caso, a morte. Sua morte, no entanto, é diferente da de Medeiro Vaz, por exemplo. Não há narração direta dela. A aura de superioridade espiritual que o circunda, já desde sua primeira aparição textual, é reafirmada por seu afastamento da "região narrativa", indo para um estado de "suspensão narrativa" (à feição de um D. Sebastião ou de um Rei Arthur), de onde ele parece ter saído no início do texto. Estas operações são análogas ao papel do ouro alquímico no "Opus": ele é levado a interceder no processo e depois volta à posição superior inicial. Esse esquema áureo, do actante que avança a narrativa e depois se retira (ou faz com que ela termine), é encontrado em vários textos: a palavra "Almotásin", no conto de Borges ("A

Procura de Almotásin"); o criminoso em O Assassinato de Roger Acroyd de Agatha Cristhie.

Há uma função terrena (imaneente), ligada aos entrechhos onde o actante envolvido faz a narrativa retornar à situação de saída, sem avançar para a meta proposta. Nesse caso, é comum que haja uma maior dificuldade posterior para se chegar a essa meta. O caso do Liso do Suçuarão é típico. Na segunda jornada, com Riobaldo comandando, ele se aproxima da função ignea. Mas, na primeira vez, sob o comando de Medeiro Vaz, ele atua como esse actante que faz a situação reverter ao início, contribuindo para um nível maior de dificuldade no desenvolvimento narrativo. As falas de Riobaldo ao interlocutor também podem cumprir essas duas funções. Quando elas revelam alguma chave para a decifração intuitiva do narrado, estão cumprindo a função ignea. É o caso de seus comentários metalingüísticos. Quando elas velam algum entrecho narrativo, querendo insinuar que há uma cifra por trás do narrado, elas se aproximam da função terrena. Há um ludismo evidente por trás disso tudo. Essas idas e vindas reconstituem a própria leitura crítica e rítmica a que me propus.

Há romances que se organizam em cima dessa função. A linguagem imponente e arruinada (economicamente) de Felix Krull de Thomas Mann é um exemplo disso, assim como a ingenuidade burocrática de Policarpo Quaresma, em Lima Barreto.

A função mercurial está ligada à duplicidade. Ela pode tanto ser sinal de instabilidade quanto de estabilização (no sentido de uma oposição ou harmonização dos contrários). Narrativamente, há trechos em que se opõem a atividade e a passi-

vidade, o avanço e o recuo, a paisagem inumana e o personagem humanizado (ou a paisagem humanizada e o personagem desumanizado), o narrador e o narratário, o jagunço espiritualizado e o sertão-espaco de sofrimento, o jagunço demonizado e o Sertão (com maiúscula) tornado cósmico. Há uma função mercurial em Bebel, no sentido em que ele se opõe ao jagunço Riobaldo (pela sua rapidez comercial e praticidade), ao narrador Riobaldo (pela sua visão cartesiana dos sertão e seus problemas), ao sertão de Joca Ramiro e Medeiro Vaz (pela sua ligação com a política regional), tornando instável a situação dos personagens e o desenvolvimento da narrativa (ele detém o poder mas fica relutante em utilizá-lo). Já em Diadorim, essa duplicidade resulta em harmonização, e sua atuação direta leva ao desenvolvimento dos personagens (em certo sentido, há um aprendizado que vai dele para Riobaldo) e da narrativa (o final vem de sua atuação na batalha do Tamanduá-Tão).

Em Os Lusíadas, temos a conjunção do velho (a forma épica) com o novo (o expansionismo mercantilista tomado como matéria épica), resolvendo-se pela invenção de uma nova expressividade para o idioma português. A narratividade do poema é fruto dessa harmonização dos contrários (temporalmente falando). Em O Tambor de Gunther Grass, a violência e a loucura se harmonizam na figura do tambor, alegoria da infância. Sua construção narrativa se faz em cima de várias imagens dessa dualidade, que se resolve pela eterna incorporação do menino ao adulto. Há inclusive romances que tomam por base uma estrutura "mercurial", como Esau e Jacó de Machado de Assis.

A função sulfúrea (aérea) está ligada às transformações, pela atuação direta do actante. Ele se modifica enquanto modifica outro actante. Não há aquele distanciamento que se observa na atuação ígnea. Temos aqui uma conjunção narrativa entre o modificador e o modificado, aquele assumindo a postura da desestabilização perigosa mas necessária. O papel de Hermógenes se aproxima dessa função, uma vez que ele encarna o perigo demoníaco que deve ser despertado e utilizado, para se chegar ao final do processo de vingança (em que ele próprio também está envolvido). Os conselhos de Quelemém também despertam essa função: estão profundamente envolvidos na narrativa de Riobaldo, ao mesmo tempo em que lançam sementes de reflexão. Para o jagunço, eles são possibilidades inquietantes de penetração num universo especulativo e reflexivo. Ao mesmo tempo, as palavras de Quelemém parecem tornar-se permanente motivo de inquietação especulativa também para ele:

«Bem, mas o senhor dirá, deve de: e no começo - para pecados e artes, as pessoas - como por que foi que tanto emendado se começou? Ei, ei, ai todos esbarram. Com padre meu Quelemém, também.» (GSV, 13)

«De Deus, do demo? Por duas, por uma, isto que eu vivo pergunta de saber, nem o compadre meu Quelemém não me ensina.» (GSV, 102)

Para o leitor, fica sugerido que essas falas devem ser compreendidas no ato narrativo, e são a pista principal para decodificar o narrado de Riobaldo. Mas, se assumimos que elas desempenham essa missão sulfúrea, temos que inquirir como elas são modificadas pelo ato narrativo em si, como eles são

introduzidas ao longo da narração (e há momentos específicos em que não são), e como elas são potencialmente perigosas (indicando uma linha de leitura, a espiritualista-espírita, que não é o que encontramos).

A doença em A Peste de Camus cumpre esse papel "sulfúreo". Ela vai se transformando, ao mesmo tempo em que vai intervindo diretamente na narrativa, como elemento central das ações. Em O Deserto dos Tártaros de Dino Buzzatti, a espera tem essa atuação, pois ela vai entranhando pessoas e objetos, ao mesmo tempo em que vai perdendo sua aura inicial de heroicidade (ao contrário do Godot de Becket, mais próximo a uma atuação aurea). O chinês em O Amante de Marguerite Duras também assume esse mesmo papel.

As cinco funções alquímicas descritas acima não esgotam todo o seu potencial de analogia com as funções literárias. Há um caminho que se coloca à frente e que merece ser explorado. Entretanto, para que isso se realize, é necessário basear uma nova epistemologia para a crítica literária. As nossas discussões sobre filosofia buscam esse intuito. A abordagem simbólica implicou a adoção de um pensamento não-aristotélico (não-cartesiano). Isso inclui toda a questão moral e religiosa discutida por Nietzsche, também colocada em nossas especulações alquímicas acerca de GSV. O descarte da separação sujeito-objeto implica a rejeição de toda a "moralia" cristã, vinda através de Paulo, Agostinho, Tomás de Aquino, e que se baseia justamente nessa separação. Buscar essa aproximação intuitiva, à base da experiência, que foi a nossa leitura alquímica de um romance, significou abrir mão dos postulados teóricos que têm nor-

têdo a exegese literária tradicional. Ai incluímos a visada rápida e intuitiva pascalina (que nos permitiu a entrada na simbologia alquímica, adormecida no romance e no leitor), e a visão de uma nova ordem da ética (em que o "super-homem", o Serão, a leitura como superação e aprendizado se envolvem e se iluminam mutuamente). Como decorrência, fica a intuição desse caminho de leitura crítica feita através das imagens alquímicas.

Não há atividade intelectual que possa descartar essa especulação filosófica. Se não o faz, torna-se capenga, faltam-lhe bases e certezas. O texto literário deve ser pretexto para a filosofia, instaurando um exercício essencial que é a contemplação do estar-no-mundo. Só assim veremos sentido na nossa leitura alquímica, e ela se torna mais que uma mera exercício pitoresco. Com essa discussão de epistemologia, queremos indicar o caminho especulativo que esta leitura de GSV sugere. Tomar consciência dela é deixar frutificar em si essa inquietude filosófica que vem da Alquimia e vem de GSV, que vem de Rosa e da rosa, flor-símbolo da transcendência, introjetada no nome do nosso autor.

BIBLIOGRAFIA

Textos críticos sobre Guimarães Rosa

1. ALBERGARIA, Consuelo - Bruxo da Linguagem no Grande Sertão. Ed. Tempo Brasileiro. RJ, 1977.
2. ALBERGARIA, Consuelo et alii - Guimarães Rosa - coleção Fortuna Crítica, sel. de textos de Eduardo Coutinho. Ed. Civilização Brasileira. RJ, 1983.
3. ARROYO, Leonardo - A Cultura Popular em Grande Sertão: Verdades. Ed. José Olympio. RJ, 1984.
4. BIZZARRI, Edoardo e ROSA, Guimarães - João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. T. A. Queiroz editores. SP, 1980.
5. CAMPOS, Vera M. de - Borges & Guimarães. Ed. Perspectiva. Sp, 1988.
6. COVIZZI, Lenira M. - O Insólito em Guimarães Rosa e Borges. Ed. Atica. SP, 1978.
7. GALVÃO, Walnice N. - As Formas do Falso. Ed. Perspectiva. SP, 1972.

Mitológica Rosiana. Ed. Ática. SP,

1978.

8. GARBUGLIO, José Carlos - O Mundo Movente de Guimarães Rosa. Ed. Ática. SP, 1972.
9. HARLAND, Michael - "Plotino e Jung na Obra de Guimarães Rosa", in Colóquio Letras, nº 49, Lisboa, maio de 1979
10. LOBO, Luíza - "Humor da Palavra e Sentido do Lugar em Guimarães Rosa", in Revista Brasileira de Língua e Literatura, nº4, p. 10 a 16, 1982.
11. MACHADO, Ana Maria - Recado do Nome. Ed. Imago. RJ, 1976.
12. MIKETEN, Antonio - Travessia de Grande Sertão: Veredas. Ed. Thesaurus. Brasília, 1982.
13. NUNES, Benedito - O Borso do Tigre. 2ª ed. Ed. Perspectiva. SP, 1976.
14. SANTOS, Júlia Conceição F. - Nomes de Personagens em Guimarães Rosa. INL. RJ, 1971.
15. SANTOS, Wendel - A Construção do Romance em Guimarães Rosa. Ed. Ática. SP, 1978.
16. SPERBER, Suzi F. - Caos e Cosmos. Ed. Duas Cidades. SP, 1976.
Signo e Sentimento. Ed. Ática. SP, 1982.
17. UTEZA, Francis - "Grande Sertão: Veredas: De l'Irrationnel au Sacré", in Quadrant. Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise, 1985.
"Grande Sertão: La Voie du Tao", in Quadrant. Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise, 1986.

"Grande Sertão: Veredas et l'Apocalypse de João, in Quadrant, Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise, 1987.

Textos sobre esoterismo e demonologia

1. ANNES, -Gonçalo - Profecias do Bandarra. Ed. Vega. Lisboa, 1984.
2. ATTAR, Farid Ud-Din - A Linguagem dos Pássaros. trad. Álvaro Sousa Machado. Attar Editorial, SP, 1987.
3. BAZIN, Germain et alii - Satan. Les Etudes Carmélitaines. Desclée de Brouwer. Paris, 1948.
4. BEL-ADAR - Guia Prático de Astrologia. Circulo do Livro. SP, 1985.
5. BORRELLI, P. - Alquimia, Satanismo, Cagliostro. trad. Torrieri Guimarães. Ed. Hemus. SP, s/d.
6. BUDGE, E. A. Wallis - O Livro Egípcio dos Mortos. trad. Octávio Mendes Cajado. Ed. Pensamento. SP, 1985.
7. CAPRA, Fritjof - O Tao da Física. trad. José Fernandes Dias. 7ª ed. Ed. Cultrix. SP, 1988.
8. CROW, W. B. - Uso Mágico das Pedras Preciosas. trad. Lindenbergh C. de Oliveira. Ed. Hemus. SP, 1983.
9. EVOLA, Julius - A Tradição Hermética. trad. Maria Tereza Simões. Edições 70. Lisboa, 1979.
10. FLAMEL, Nicolás - El Libro de las Figuras Jeroglificas. Trad. G.P. Ed. Obelisco. Barcelona, 1982.

11. FRATER ALBERTUS - Guia Prático de Alquimia, trad. Mário M. Ferreira. Ed. Pensamento. SP, s/d.
12. FOUNT, J. Garcia - Mania Divina y Posesion Diabolica. Plaza y Janes, s.a. Barcelona, 1978.
13. FULCANELI - As Mansões Filosofais, trad. António Last. Edições 70, Lisboa, s/d.
14. GORDO, Carlo - O Tarô de Marselha. Ed. Pensamento, SP, 1986.
15. GOLDFARB, Ana M. Alfonso - Da Alquimia à Química. Edusp. SP, -1987.
16. GUZNON, René - A Grande Triade, trad. Daniel Camarinha da Silva. Ed. Pensamento, SP, s/d.
Os Símbolos da Ciência Sagrada, trad. J. C. K. Riemma. Ed. Pensamento, SP, 1984.
17. HERMES TRISMEGISTOS - Corpus Hermeticum, trad. Marcio Pugliesi. Ed. Hemus. SP, 1983.
18. IRINEU FILALETO - Entrada Aberta ao Palácio Fechado do Rei, trad. Marcio Pugliesi. Ed. Global, SP, 1985.
19. LAO TSE - Tao Te King, trad. Norberto de Paula Lima. Ed. Hemus. SP, s/d.
20. LEVI, Eliphas - História da Magia, trad. Rosabis Camaysar. Ed. Pensamento, SP, s/d.
Os Mistérios da Cabala, trad. David Jardim Jr. Ed. Tecnoprint, RJ, 1985.
21. LUBICZ, R. A. Schwaller de - Esoterismo y Simbolismo, trad. Maria Pilar Fenés. Ed. Obelisco, Barcelona, 1981.
22. PARACELSO - A Chave da Alquimia, trad. Antonio Carlos Braga. Ed. Três, SP, 1983.

23. PARRAVICINI, Laura - Sortilégios, Magia Negra e Sexo. trad. David Jardim Jr. Ed. Tecnoprint, RJ, s/d.
24. PAPUS - O Ocultismo. trad. António Last, Edições 70, Lisboa, 1976.
Tratado Elemental de Magia Prática. trad. E. P. Ed. Pensamento, SP, s/d.
25. PEACH, Emily - The Tarot Workbook. The Aquarian Press, 1986.
26. PIOREB, Pierre-Vicent - Formulário de Alta Magia. trad. Louisa Ibanez. 2ª ed. Ed. Francisco Alves, RJ, 1986.
27. SAOUL, Jacques - O Tesouro dos Alquimistas. trad. Rachel de Andrade. Ed. Hemus, SP, s/d.
28. SAINT-DIDIER, Limojon de - O Triunfo Hermético. trad. Attilio Cancian. Ed. L. Oren, SP, 1976.
29. SOUZA, Laura de Mello - O Diabo e a Terra de Santa Cruz. Companhia das Letras, SP, 1987.
A Feiticeira na Europa Moderna. Ed. Atica, SP, 1987.
30. TEIXEIRA DE ARAGÃO - Diabruras, Santidades e Prophecias. Ed. Vega, Lisboa.
31. TUCCI, Giuseppe - Teoria e Prática da Mandala. trad. Mário M. Ferreira. Ed. Pensamento, SP, 1984.
32. VALENTIN, Basilio - As Doze Chaves da Filosofia. trad. Attilio Cancian. Ed. L. Oren, SP, 1976.
33. VARLEY, Desmond - Sete, o Número da Criação. trad. Ana Maria Braga. Edições 70, Lisboa, 1988.
34. WILSON, Colin - O Oculto. trad. Aldo Bocchini Neto, vols. 1 e 2. Ed. Francisco Alves, RJ, 1981.

35. YATES, Frances - Giordano Bruno e a Tradição Hermética. trad. Yolanda S. Toledo. Ed. Cultrix. SP, 1987.
36. ZERASCHI, Anthon - A Clavicula de Salomão. Ed. Tecnoprint. RJ.
O Verdadeiro Livro de São Cipriano. Ed. Tecnoprint. RJ, 1985.
37. I Ching. trad. Richard Wilhelm. trad. para o Português de Alayde Mutzenbecher e Gustavo A. Correa Pinto. Ed. Pensamento. SP, 1987.
38. Livro do Touro Negro. trad. Sirih Bakkatuyu. Ed. Tec oprint. RJ, s/d.

Dicionários

1. BULFINCH, Thomas - O Livro de Ouro da Mitologia. trad. David Jardim Jr. Ed. Tecnoprint. RJ, 1967.
2. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain - Dictionnaire des Symboles. Ed. Robert Lafont. Paris, 1982.
3. CIRLOT, Juan-Eduardo - Dicionário de Símbolos. trad. Rubem E. F. Frias. Ed. Moraes. SP, s/d.
4. HARVEY, Paul - Dicionário Oxford de Literatura Clássica. trad. Mário da Gama Cury. Ed. Zahar. RJ, 1987.
5. New Larousse Encyclopedia of Mythology. trad. Richard Aldington. Ed. Larousse. 2ª ed. Londres, 1985.

Textos sobre Literatura e Alquimia

1. BRANDÃO, Fiana Hasse Paes - "Os Lusíadas e a Cabala Judaica", in O Labirinto Camoniano e outros Labirintos, p. 55 a 119. Ed. Teorema, Lisboa, 1985.
2. DAL FARRA, Maria Lúcia - A Alquimia da Linguagem. Imprensa Nacional, Lisboa, 1986.
3. DURAND, Gilbert - Figures Mythiques et Visages de l'Œuvre. Berg International, Paris, 1979.
4. EIGELDINGER, Marc - Poésie et Métamorphoses. Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1973.
5. EVOLA, Julius - O Mistério do Graal, trad. Maria Luisa R. Freitas. Ed. Vega, Lisboa, 1978.
6. GUENON, René - O Esoterismo de Dante, trad. António Carlos Carvalho. Ed. Vega, Lisboa, 1978.
7. HATHERLY, Ana - A Experiência do Prodígio. Imprensa Nacional, Lisboa, 1983.
8. PEIGNOT, Jérôme - Les Jeux de l'Amour et du Langage. Union Générale d'Éditions, Paris, 1974.
9. ROUGEMONT, Denis de - O Amor e o Ocidente, trad. Ana Hatherly. Moraes Ed. Lisboa, 1968.
10. SAURAT, Denis - La Littérature et l'Occultisme. Paris, 1929.

11. SCHIMONT, Albert-Marie et alii - Les Cahiers d'Hermès, n.º1.
Editions du Vieux Colombier, Paris, 1947.
12. VALLI, Luigi - Il Linguaggio Segreto di Dante e dei "Fedeli d'Amore". "L'Universale" Tipografia Poliglota, Roma, 1928.

Textos sobre Psicologia, Filosofia e símbolo

1. ALLEAU, René - A Ciência dos Símbolos, trad. Isabel Braga, Edições 70, Lisboa, 1982.
2. BARTHES, Roland - Mitologias, trad. Rita Buongermino, Difel, SP, 1987.
3. CASSIRER, Ernst - Linguagem e Mito, trad. Jacó Ginsburg, Ed. Perspectiva, SP, 1985.
4. DUMEZIL, Georges - Do Mythe au Roman, Presses Universitaires de France, Paris, 1983.
5. DURAND, Gilbert - A Imaginação Simbólica, trad. Liliâne Fittipaldi, Ed. Cultrix, SP, 1988.
6. ELIADE, Mircea - Ferreiros e Alquimistas, trad. Roberto C. de Lacerda, Ed. Zahar, RJ, 1979.
Méphistophélès et l'Androgyne, Ed. Gallimard, Paris, 1981.
Mito e Realidade, trad. Fola Civelli, Ed. Perspectiva, SP, 1972.
Tratado de História das Religiões, trad. Natália Nunes, Ed. Cosmos, Lisboa, 1977.

7. FALBEL, Nachman - Heresias Medievais. Ed. Perspectiva. SP, 1976.
8. FREUD, Sigmund - Totem y Tabú. trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Santiago Rueda Ed. Buenos Aires.
Una Teoria Sexual y Otros Ensayos. trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Santiago Rueda Ed. Buenos Aires.
9. GINSBURG, Carlo - O Queijo e os Vermes. trad. Maria Betânia Amoroso. Companhia das Letras. SP, 1987.
10. GUSDORF, Georges - Mito e Metafísica. trad. Hugo di Primio Paz. Ed. Convívio. SP, 1979.
11. JUNG, Carl-Gustav - Ab-Reação, Análise dos Sonhos, Transferência. trad. Maria Luíza Appy. Ed. Vozes. Petrópolis, 1987.
Mysterium Coniunctionis. trad. Valdemar do Amaral. Ed. Vozes. Petrópolis, 1985.
O Símbolo da Transformação na Missa. trad. Mateus Rocha. Ed. Vozes. Petrópolis, 1985.
Símbolos da Transformação. trad. Eva Stern. Ed. Vozes. Petrópolis, 1986.
12. NELLI, René - Les Cathares. Ed. Marabout. Paris, 1972.

ERRATAS

1. No índice, onde está "4.4. O labirinto.....p.128", leia-se "p. 138".
2. Nas siglas utilizadas, ficaram faltando duas:
CS - A Ciência dos Símbolos de René Allieu.
UP - No Urubuguaçu, no Riohã de Guimarães Rosa.
3. Página 19: a expressão "também compreensível como travessia" deve ser eliminada; a numeração das notas de fim de capítulo deve ser alterada de 7 e 8 para 5 e 6.
4. Página 65. o parágrafo "Pensando na dualidade ... lua escondida" (GSV, 391). deve ser eliminado.
5. Página 69: o trecho "Riobaldo passa a gostar das movimentações, das viagens, reproduzindo a simbologia da movimentação", deve ser alterado para "Riobaldo passa a gostar dessas movimentações, reproduzindo sua simbologia".
6. Página 72: a expressão "como já observado antes" deve ser eliminada.
7. Página 163: em vez de "à última etapa da 'morte filosófica'", deve-se ler "ao processo que indica a efetivação da 'morte filosófica'".

8. Página 173: na nota 15, deve-se ler 'aquele papel' e não 'este papel'; na nota 24, deve-se ler que "há um ideograma que reproduz", em vez de 'o ideograma reproduz'.
9. Página 177: a frase "Quando os jagunços... realizam esta operação" deve ser lida como 'Os jagunços ... realizando esta operação'.
10. Página 191: em lugar da expressão "Quando narra o comando", leia-se "Acerca do comando".
11. Página 226: a numeração 51 de nota de fim de capítulo deve ser eliminada.
12. Página 227: a numeração 52 de nota de fim de capítulo deve ser alterada para 51.
13. Página 228: as numerações 53 e 54 das notas devem ser alteradas para 52 e 53 respectivamente.
14. Página 229: o final da nota 2 deve ser '... exterior à igreja, para Vaz, vaso ou cálice, e Ramiro, ramo, símbolos usados na missa, dentro da igreja).'
15. Página 236: em lugar de "função atágor no texto narrativo", leia-se "função atágor no texto literário".
16. Página 242: em lugar de "moralia", leia-se "moralitas".
17. Página 250: em lugar de "Textos sobre Literatura e Alquimia", leia-se "Textos sobre Literatura e Esoterismo".
18. Na bibliografia, acrescente-se este último item:

Textos utilizados de Guimarães Rosa

1. ROSA, João Guimarães - Grande Sertão: Veredas. 16ª ed.
Editora Nova Fronteira. RJ, 1984.

Sagarana. 24ª ed. Editora José
Olympio. RJ, 1981.

No Urubusuaçu, no Pinhão. 7ª
ed. Editora Nova Fronteira. RJ, 1984.