

**O Romance da Obra:
Paradoxo e João Guimarães Rosa**

Diana Duarte Ferreira

**Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses
Especialidade em Estudos de Literatura**

Agosto, 2025

**O ROMANCE DA OBRA
PARADOXO E JOÃO GUIMARÃES ROSA**

DIANA DUARTE FERREIRA

Tese orientada por

Professora Doutora Clara Rowland

Doutoramento em Estudos Portugueses

Especialidade em Estudos de Literatura

Agosto, 2025

DECLARAÇÕES

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

Declaro ainda que tomei conhecimento do Código de Ética da Universidade NOVA de [disponível na intranet](#) e que foram respeitados os seus termos no decorrer do presente trabalho de investigação.

O candidato,

Lisboa, 12 de agosto de 2025

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

Declaro ainda que tomei conhecimento do Código de Ética da Universidade NOVA de Lisboa [disponível na intranet](#).

O(A) orientador(a),

Lisboa, de de

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica de Clara Rowland.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Riobaldo, tu achasses que, uma coisa mal principiada,
algum dia pode que terá bom final feliz? (*GSV* 366)

ÍNDICE

RESUMO	3
ABSTRACT	4
AGRADECIMENTOS	5
ABREVIATURAS.....	6
PREÂMBULO.....	7
I. PECULIAR ESPÉCIE DE NÃO-SENSO	15
1. PECULIAR ESPÉCIE DE PARÁLISE	17
2. CONTRAFIM	38
II. PONTO DE INFLEXÃO, METANOIA	80
3. PECULIAR ESPÉCIE DE NÃO-SENSO.....	81
4. FOLHA-DE-ROSTO	94
5. CARA-DE-PÁGINA.....	123
III. PARADOXO ABSOLUTO	174
6. UMA HIPÓTESE BURLESCA	176
7. PALMA DA MÃO—DENDROGRAFIA	199
BIBLIOGRAFIA.....	238
ÍNDICE REMISSIVO	251

RESUMO

Esta tese propõe uma leitura romanesca da obra de João Guimarães Rosa.

Como se justifica essa proposta? Alegando que obra e autoria são criações fabulosas e que há por isso interesse em estudar as tramitações da criação, suas aventuras e peripécias? Constatando que são noções correlativas, no sentido em que não há autoria sem obra e não há obra sem autoria? Sublinhando a universalidade segundo a qual autoria e obra transcendem a soma das partes que as formam?

Porquê ler um romance na obra de João Guimarães Rosa? Porque o exemplo é um caminho sólido para a abstração, porque a obra de Rosa é particularmente exemplar quanto à sua vocação universal e, acima de tudo, porque a ideia de obra permeia os artefactos que a compõem, mostrando que os livros se organizam, com a história que contam e a ideia de literatura que transmitem, de acordo com um projeto de conjunto que antecipa o próprio conjunto e faz da autoria mitografia.

Como ler na obra de João Guimarães Rosa um romance? Procurando no paradoxo um fio condutor para o estudo da sua construção e um instrumento de leitura, obtém-se uma *peculiar espécie de não-senso*, noção operativa que conjuga reflexividade e ironia enquanto marcas literárias da antinomia. O percurso da autoria será analisado à luz do paradoxo em que ora se aglomeram vida e obra, ora se cindem duas biografias, uma temporal e outra literária. Com a reconstituição da biografia literária, em torno de uma metanoia, levanta-se o problema da assinatura. Veremos como a chancela autoral acarreta uma certa ideia de legitimidade, a que corresponde, com o fito de construir uma obra orgânica, viva a ponto de assegurar a própria transmissão, a deliberação de um cânone.

PALAVRAS-CHAVE: obra, autoria, paradoxo, ironia, reflexividade

ABSTRACT

This thesis proposes a novelistic reading of João Guimarães Rosa's work.

How might this proposal be justified? By claiming work and authorship are fabulous creations and that there is therefore interest in studying the transactions of creation, its adventures and unfoldings? By noting these are correlative notions, in the sense that there is no authorship without work and no work without authorship? By emphasizing the universality according to which authorship and work transcend the sum of their constituent parts?

Why read a novel in the work of João Guimarães Rosa? Because the example provides a solid path to abstraction, because Rosa's work is particularly exemplary in its universal vocation, and above all because the idea of work permeates its artifacts, showing that books are organized, with the story they tell and the idea of literature they convey, according to an overarching project that anticipates the whole itself and renders authorship into mythography.

How to read a novel in the work of João Guimarães Rosa? By seeking in paradox a guiding thread for the study of its construction and an instrument of reading, one obtains a *peculiar kind of nonsense*, an operative notion that combines reflexivity and irony as literary marks of antinomy. The trajectory of authorship will be analyzed through the paradox in which life and work are simultaneously merged and split into two biographies, one temporal and the other literary. The reconstitution of the literary biography, structured around a metanoia, raises the problem of signature. We will see how the authorial seal carries a certain idea of legitimacy — one that, in its aim to construct an organic work, so alive as to ensure its own transmission, entails the deliberation of a canon.

KEYWORDS: work, authorship, paradox, irony, reflexivity

AGRADECIMENTOS

Já não sei em qual dos três primeiros álbuns de Fiona Apple se encontra uma dedicatória que nunca esqueci. Tomando-a para mim, agradeço aos familiares que são meus amigos e aos amigos que são meus familiares. Saúdo especialmente as pessoas que mais inspiraram e acompanharam este percurso de leitura e escrita: Abel Barros Baptista, Clara Rowland, Joana Meirim, Jô Pires, José Maria Ferreira, Judite Duarte, Mariana Branco, Sofia Bairrão, Vítor Marques.

De resto, foi possível realizar o que se segue graças à bolsa de doutoramento concedida pelo IELT e pela FCT. “Dinheiro — o que serve principalmente, mesmo ao sofrido amargurado.” (*TM 552*)

ABREVIATURAS

As citações da obra de João Guimarães Rosa são extraídas dos dois volumes da *Ficção completa* (Nova Aguilar, 1994), salvo exceções devidamente indicadas. O diálogo com Günter Lorenz (DGR) encontra-se no primeiro volume dessa edição. As abreviaturas para os livros de Rosa são listadas abaixo, seguidas do volume correspondente. No corpo do texto apresentam-se a sigla e página respectivas.

AVE: Ave, palavra (Volume II)

EE: Estas estórias (Volume II)

TM: Tutaméia — terceiras estórias (Volume II)

PE: Primeiras estórias (Volume II)

GSV: Grande sertão: veredas (Volume II)

CDB: Corpo de baile (Volume I)

SAG: Sagarana (Volume I)

PREÂMBULO

Fosse eu músico, poderia com facilidade compor uma melodia a duas vozes, uma melodia que se compusesse em duas linhas, em duas sequências de sons e notas musicais, que se correspondessem, se complementassem, se digladiassem, que mutuamente se condicionassem, mas que no entanto estivessem na mais íntima e viva interdependência e correlação. Qualquer pessoa que soubesse ler notas poderia entender a minha dupla melodia, veria e ouviria sempre para cada som o seu contra-som (...). É precisamente isto, este carácter a duas vozes, esta antítese em eterna progressão, esta linha dupla que eu pretendo traçar com o material de que disponho, as palavras. (Hesse 2003, 53)

O que há de novo?

Pergunta penosa, porém precisa. A fortuna crítica sobre a obra de João Guimarães Rosa é reconhecidamente extensa. Se por óbvias razões é bom que assim seja, há que reconhecer que a vastidão agudiza o desafio de uma investigação original. Vale que na obra de Rosa, como em todas as grandes obras literárias, o novo é inevitável.

O Romance da Obra procura contemplar a obra de João Guimarães Rosa na totalidade — como se fosse possível. É um projeto megalítico, decerto permeado pelo não-senso. Algo me terá levado a pensar que seria boa ideia estudar a obra de Rosa enquanto projeto de conjunto que se dá a ler como um romance e a procurar ler o romance à luz da figura que transparece a indagada ideia de totalidade: o paradoxo. Parti de um certo viés crítico, algo a que os cientistas gostam de chamar hipótese, e elaborei um método para o ajuizar. Se tal método configura um viés de confirmação, que o redima o ensaio. A experiência pressupunha, antes de mais, o conhecimento amplo e aprofundado das fontes primárias. Depois, entre tempos e prazos, impunha-se a necessidade de delimitação bibliográfica de acordo com critérios de relevância aplicados à obra, à crítica especializada e a um campo epistemológico mais vasto. Para que o paradoxo pudesse ser o crivo das devidas delimitações, havia também que delimitá-lo, transformando-o em método e instrumento de leitura. Só pude fazê-lo à medida que começava a ler a obra e a

identificar as respectivas linhas de força. Os veios da obra coincidem, assim, com os filões do paradoxo. Ambos desenvolvem o percurso de leitura ao longo do qual são também desenvolvidos: tanto quanto o paradoxo ajuda a pensar a obra de Rosa, a obra de Rosa ajuda a pensar o paradoxo.

A verdade é que a literatura rosiana se mostrou disponível para responder a questões que me acompanham. Como se constrói uma obra? Será a construção de uma obra literária algo que se possa ensinar? Será que apenas se pode aprender? O que conta como obra, afinal? Quem responde, se é que responde, não será tanto o autor quanto a assinatura: “— Limito-me a chancelar uma autoria.” E como se produz uma autoria? Responde a chancela: “— Com textos que possam ser assinados.” O que são textos que possam ser assinados? Respondem os textos assinados: “— São textos legítimos.” E o que são textos legítimos?... Nessa sucessão de perguntas e respostas funda-se, por entre o tautológico, o problema da obra enquanto construção em torno de ideias como autoria, assinatura, legitimidade e filiação. No caso da obra de Rosa, essas questões conjuram a imagem de um organismo vivo. Não sendo uma ideia nova, a minha leitura romanesca procura levá-la ao não-senso, demonstrando como a obra é organicamente arquitetada a partir de uma definição de vida e a ponto de pressupor a própria transmissão por meio da releitura.

A literatura depende da definição de uma autoria, como afirma Annabel Patterson (1991, 61), porque os textos só adquirem ressonância cultural quando subscritos por uma assinatura. Trata-se de um processo que se organiza, pelo menos desde Platão, em torno de uma metáfora de filiação exclusivamente paterna. No *Fedro*, Sócrates observa que o discurso escrito não sabe “a quem deve falar e a quem não deve. Além disso, maltratado e insultado injustamente, necessita sempre da ajuda do seu autor, uma vez que não é capaz de se socorrer a si mesmo” (Platão 2009, 122). Porém, logo após denunciar a insuficiência do discurso escrito enquanto simulacro, que se apresenta como ser vivo mas responde “com um silêncio cheio de gravidade” quando interrogado (*ibidem*), Sócrates propõe “examinar outro discurso, irmão legítimo daquele, para ver como nasce e quanto a sua natureza é melhor e mais capaz do que a do outro” (*ibidem*). O oral, ao contrário do escrito, “é capaz de se defender a si próprio e sabe ficar silencioso diante de quem convém” (*ibid*, 123). O discurso oral é definido como aquele que “se escreve na alma de quem aprende” (*ibidem*). O paradoxo é que a metáfora para o discurso oral, “vivo e animado” (*ibidem*), é a escrita, discurso que Sócrates descrevera enquanto desprovido

dessas qualidades. Mas o paradoxo contém a possibilidade de um quiasmo: poderia o discurso vivo e animado da maiêutica socrática ser metaforizado pela escrita se a escrita não pudesse, inversamente, figurar-se como discurso vivo e animado?

A obrigação do pai de fazer “sentar à mesma mesa” as “pessoas de uma só família”, nas palavras de Machado de Assis (1985, 252), descreve o efeito antológico da assinatura. Mas certas ideias de obra e de autoria procuram ir além da coleção ou da reunião por via de uma autoridade incontestável, demandando descrições mais intrincadas. Se o texto só se assina depois de ser escrito, como chegam a existir os entes que não se reúnem por acaso, mas por serem afins? A autoria rosiana encena uma capacidade de transmissão recíproca, procurando transcender a crise do pai, que é também a crise do filho, por um modo de dar à luz cada palavra, cada frase, cada ideia, cada forma.¹ Primeiro é preciso conceber, gestar, cuidar, etc. A metáfora paterna pressupõe a materna, sendo que ambas repousam na relação de amor entre escritor e palavra: “A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente.” (DGR 47)

Entre as várias causas do sortilégio rosiano, o de uma obra filiativa, distingue-se precisamente a tensão entre oralidade e escrita. Argumentarei que a literatura de João Guimarães Rosa procura, pelo simulacro de oralidade, a possibilidade de fazer da escrita um discurso vivo e animado, apto a gravar-se na alma do leitor, apto a entrar em diálogo e apto a garantir, por meio de um processo de filiação que promove a individuação da leitura, a própria continuidade. Aliando a metáfora da filiação à da construção, a clássica relação entre *natura et ars* emerge como via que a obra de Rosa percorre de novo, numa perspectiva híbrida e paradoxal, explorando a coincidência entre vida e obra ou, pelo menos, o seu simulacro. Tal como “[o] contrário da ideia-fixa não é a ideia solta” (TM 594), o contrário da natureza não é a arte. Pense-se, por exemplo, no modo como Shakespeare compõe em *Hamlet* uma ideia de natureza inteiramente consonante com o

¹ Relativamente à palavra, Rosa descreve no Diálogo com Günter Lorenz (1967) a sua abordagem maiêutica: “Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer (...)” (DGR 46). É uma passagem conhecida, em que o autor explicita o nível celular da construção da obra. O método maiêutico aplica-se a qualquer palavra, mas é sobretudo apropriado para descrever a abordagem do autor a palavras já existentes. Tendo em conta que Rosa era um grande criador de palavras, a metáfora maiêutica estende-se, naturalmente, a uma metáfora gestacional que também não se esgota nesse gesto de invenção celular, mas abrange todo o processo de escrita. “Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias.” (*ibid* 44) Numa entrevista a Fernando Camacho, Rosa declarava que a uma primeira fase “agradável”, de inspiração, se seguia uma segunda: “A segunda fase é a parte da procura, do trabalho, da luta, da *gestação* que tem de seguir os seus trâmites. É um processo demorado. (...)” (Camacho 1978, 43, *italico meu*).

ato de criação. É ao nível da ação — sendo que toda a ação se pode considerar criação em sentido lato — que o antónimo do que é natural se produz. Seria cómico se o fantasma do pai rogasse a Hamlet por vingança nestes termos: “Revenge his foul and most artificial murder.” O termo que o fantasma usa para repuxar a ponta do novelo trágico é, de facto, *unnatural*.² A obra de Rosa, lida enquanto romance, enteia um novelo cómico a partir do cordão em que as fibras da natureza e da arte se laçam.

São ideias começadas no primeiro capítulo e aprofundadas na terceira e última parte do trabalho. De certo modo, para chegar ao início, é preciso ler até ao fim: lá encontrarão o que me levou a querer estudar a obra de Rosa sob uma perspetiva romanesca. Os dois capítulos finais reengendram aqueles que chegaram a ser os primeiros, até serem considerados, depois de certa reflexão, “uma coisa mal começada” (*GSV* 366). Seria benéfico, lendo até ao fim, que é onde se encontra o início, reler o percurso. E por que não fazê-lo em sentido inverso, delineando a figura do bustrofédon que Clara Rowland (2011a, 267) emprega para descrever, a propósito de “Cara-de-Bronze”, a “orientação regressiva” da releitura? O último capítulo deste trabalho procura ler essa novela central de *Corpo de baile*, igualmente “central na obra de Rosa” (*ibid* 118), “parábase da parábase” (*ibid* 18), à luz do viés crítico de que parti, e que procuro testar ao longo de todo o percurso: o reconhecimento de uma construção romanesca deliberada, de uma autoria que narra a própria individuação através da criação de uma língua literária e da edificação de um corpus dotado de coerência interna e capacidade de transmissão. Não se trata, contudo, de uma transmissão direta. Clara Rowland mostra que a tensão entre a narração e a materialidade que lhe dá forma encontra paralelo “numa tensão entre os ouvintes e o narrador (...) que põe em causa a sua delimitação e bloqueia, no sentido em que retém, a sua plena *transmissão*.” (*ibid* 10-11) Como conciliar, então, o modo como “a ficção de Rosa acentua precisamente a resistência do suporte à transmissão” (*ibid* 11) e a propensão dessa mesma ficção para selecionar leitores aptos a lê-la de acordo com “uma força prescritiva” (*ibid* 193)? O paradoxo frisa tensões e evidencia o que os vincos têm de fraturante, mas também apresenta a possibilidade de conciliação através da ideia de simultaneidade que acima de tudo o caracteriza.

A minha proposta de leitura é, então, constituída por três partes que sucessivamente procuram sondar o movimento de construção da autoria e da obra através

² Cf. *Hamlet*, Acto 1, cena 5, vv. 31-34.

de um percurso de individuação que segue de perto *Love and Its Place in Nature* de Jonathan Lear. Consoante a benevolência do leitor, os primeiros capítulos podem descrever-se como um andar às aranhas ou como a formação da teia em que a autoria se enreda. Na primeira parte — PECULIAR ESPÉCIE DE NÃO-SENSO — apresenta-se o paradoxo como perspetiva totalizante e princípio organizador da obra rosiana. Enquanto laboratório da experiência paradoxal, enceta-se uma leitura de *Grande sertão: veredas* que é entrecortada, no primeiro capítulo, por testemunhos do autor sobre a coincidência entre poética e compromisso crítico que desembocarão no paradoxo de uma biografia literária. Como chegam as aventuras de um jovem Riobaldo, narradas por um Riobaldo maduro, a transformar-se em romance assinado por João Guimarães Rosa? A ideia de pacto que domina a aventura narrada extravasa para o plano romanesco, replicando-se entre narrador e interlocutor. O carácter épico da narrativa faz-se acompanhar de uma narração não menos épica, simultaneamente autorreflexiva e relacional, que a partir de certo ponto parece construir-se como solicitação mitográfica da própria transmissão. Segundo o meu argumento, a possibilidade de transmissão depende de um veredicto em que estética e filosofia se conjugam: a performance narrativa de Riobaldo é análoga a um processo judicial, afeto tanto aos atos passados como ao ato de os contar, cuja deliberação depende da arte de narrar as transgressões e de transgredir no narrar. Assim se prepara, a partir de uma retórica judicial associada à crítica, o impulso do salto, rumo a uma retórica deliberativa, afiliada à poesia, que será progressivamente desenvolvido até ao final.³

O percurso entre compromisso crítico e intuito poético, intermediado pela figura do salto, plasma-se no género literário cunhado por Rosa, o conto crítico. Este define-se pela fusão entre “a ficção poética e a realidade” (DGR 35) e descreve, independentemente do critério de extensão que determina os géneros literários tradicionais, toda a produção literária do autor. É uma fusão que pressupõe, tanto quanto conjectura, uma conceção do mundo, ou seja, uma definição de vida, que também perseguiremos até ao fim. Assim prossegue o segundo capítulo a leitura *Grande sertão: veredas*. Procurando no romance os princípios do conto crítico, encontra-se a lenda como *telos* infinito e o paradoxo como

³ Devo assinalar que o salto entre crítica e deliberação tanto se dá de forma diacrónica, no desenho da obra, como localmente, em cada texto, sendo constitutivo do método de escrita rosiano. Aristóteles distingue na *Retórica* o género judicial (que julga o passado) do deliberativo (que aconselha sobre o futuro). O movimento aqui sugerido — da crítica (judicial) à poesia (deliberativa) — ecoa a distinção aristotélica entre o historiador, que narra o que aconteceu, e o poeta, que representa o que poderia acontecer. “Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular.” (*Poética* 2007, 54 [1451b]).

meio de a formar. Conjurando o símbolo faustiano, que anima o pacto de Riobaldo, como meio de dar vida à arte, começa a desenvolver-se a ideia de obra enquanto construção de um organismo vivo que por sua vez faz nascer a autoria.

Ambos os capítulos procuram descrever os movimentos antagônicos que a construção orgânica da obra paradoxalmente concatena. Por isso, tomam o nome de cada uma dessas linhas de força: “Peculiar espécie de parálise” e “Contrafim”. O primeiro, perante a dificuldade em organizar um itinerário de leitura a partir do paradoxo, começa com a promessa de uma noção operativa que permita ler na obra um enredo romanesco a partir dessa figura. Prometer é mais simples do que cumprir, daí que só na segunda parte — PONTO DE INFLEXÃO, METANOIA — se venha a definir a noção operativa de paradoxo enquanto *peculiar espécie de não-senso*. A perífrase que intitula a primeira parte reaparece assim como título do terceiro capítulo, caracterizando o paradoxo operativo como conjunção entre reflexividade e ironia, ou autorreferencialidade e curto-circuito, ou seja, como cópula entre o esbarro e o deflagre que emergem nos capítulos iniciais e que até ao fim se enlaçam.

De acordo com a transbordante simetria das delimitações, o terceiro capítulo procura entender o que é a “poesia verdadeira” (DGR 34) que perpassa o conto crítico de Rosa. Aglomerando o pleonismo através do qual Finazzi-Agrò caracteriza a literatura enquanto “organismo vivente” (2001, 27), a descrição que Antonio Candido faz da “força maior da literatura, que é a autonomia pelo paradoxo” e a sistematização filosófica do paradoxo, constata-se que a literatura encena o paradoxo do mentiroso. Lê-se a autoria de Rosa como construção demiúrgica, o que não é novo, assinalando, porém, o papel que a fantasia e a ideia de força que a subjaz desempenham nessa construção.⁴ A Finazzi-Agrò toma-se ainda a imagem da obra enquanto parábola, contrariando contudo o parecer de que se trata de mera casualidade e argumentando que a parábola evidencia um processo de individuação intermediado pela interpretação do inconsciente.

⁴ Veja-se, por exemplo (um entre muitos) como Samuel Titan Jr. aproxima Paulo Rónai de Rosa e Rosa de Balzac através da demiurgia: “Sem jamais descambar para mistificação, Rónai viveu a linguagem como um poder propriamente demiúrgico (...). Ora, esse mesmo traço [o da criação de um universo como *A comédia humana* balzaquiana] também explica, a meu ver, muito do interesse de Rónai por um outro escritor-demiurgo, em princípio muito distante de Balzac, mas talvez *pas tant que ça* — refiro-me, já se adivinha, a Guimarães Rosa.” (2020, 10-11, parêntesis meu). Também Rónai chega a referir-se a Rosa como demiurgo em “Guimarães Rosa e seus tradutores”: “Pode um tradutor arrogar-se poderes semelhantes de demiurgo?” (2020a, 112)

No quarto capítulo, formada a teia, toma forma a aranha. No fundo, a teia corresponde à feição enciclopédica da obra, ao passo que a aranha personifica o dicionário rosiano. Acabando por desenvolver essas noções através das imagens do rizoma e da árvore, “Folha-de-rosto” procura uma panorâmica da obra. Ao mesmo tempo, assinala o rascunho como lugar movediço de uma solidez autorreferencial que a assinatura formaliza, chancela, legitima. 1956 é um ano crítico e monumental em que se dá, com a publicação de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, bem como a 4ª edição revista de *Sagarana*, uma inversão de sentido na parábola da obra. O problema da assinatura de Rosa surge acoplado à crise do nascimento da autoria, pautada pela reflexividade e ironia constitutivas do paradoxo. A propósito, lê-se “Páramo”, conto postumamente publicado em *Estas estórias*. A inversão de sentido é traçada como metanoia e a metanoia como preparação de um ponto de inflexão interpretado como salto autoral.

“Cara-de-Página”, o quinto capítulo, toma a direção do paradoxo através dos dois sentidos que caracterizam a peculiar espécie de não-senso, reflexividade e ironia. Por um lado, ausculta-se o propósito de trazer o consciente ao inconsciente, o modo de acesso à fantasia demiúrgica pela qual se dá a criação. Por outro, analisa-se a dimensão dialógica que permite transmitir o modo como esse acesso se dá através da literatura, remetendo à natureza do texto e da escrita. Ensaia-se a hipótese de que a construção de uma língua literária, condição *sine qua non* da individuação autoral, passa por percorrer, em sentido inverso, os complexos narcísico e edipiano, pelos quais o eu se forma até integrar a ordem simbólica da linguagem. O eixo do capítulo é o conto central de *Primeiras estórias*, “O espelho”, a partir do qual se propõe a reconstituição do tronco romanescos da obra através do diálogo oculto. O diálogo oculto, ex-líbris do conto crítico, é a forma que melhor representa o simulacro de oralidade pelo qual o autor procura desenvolver com o leitor uma relação de interlocução, cultivada desde *Sagarana*, com “São Marcos”. O nível dialógico pressupõe uma relação de aprendizagem filiada à fábula. A reconstituição do tronco romanescos permite, de facto, evidenciar a parábola da obra enquanto construção de um cânone regido por certos princípios coreográficos e exemplares.

A terceira parte — PARADOXO ABSOLUTO — é constituída por dois capítulos que procuram dar a ver a obra de Rosa enquanto escola. “Uma hipótese burlesca” enuncia, como anunciei, o ponto de partida da investigação. Depois de um longo percurso pela retórica judicial que embasa o compromisso crítico de Rosa, isto é, o conjunto de leis que regem e legitimam a construção da autoria, chega-se, com o salto que caracteriza o ponto

de inflexão, à retórica deliberativa, à lei própria que naturalmente passa pela transgressão. Chega-se a *Tutaméia* por meio de um salto que medeia entre tragédia e comédia, propulsionado pela modalidade construtiva e instrumental da peculiar espécie de não-senso. A partir do prefácio “Aletria e hermenêutica”, analisa-se o quiasmo como molde formal e alegórico através do qual as margens do livro se cruzam com os interstícios.

O último capítulo, “Palma da mão—dendrografia”, procura primeiro sondar a mudança tardia de centro de *Corpo de baile*, de “Recado do morro” para “Cara-de-Bronze”, como indício do ponto de inflexão, ou seja, como presença irrepresentável de umas “*Segundas estórias*” que, como se sabe, inexistem. De seguida, lê-se “Cara-de-Bronze” como alegoria da obra, auscultando, por meio da moldura edipiana que enquadra a novela, o modo simultaneamente autorreferecial e dialógico como a obra calcula e ordena como pode e deve ser continuada e transmitida. *Tutaméia*, já descrito como emblema do salto autoral, pela força com que sistematiza uma ideia de felicidade, é apresentado, a partir da legacia antecipada em “Cara-de-Bronze”, como o testamento de João Guimarães Rosa.

O que quer que seja novo na minha proposta de leitura da obra de João Guimarães Rosa encontra raízes na influência imensurável dos três professores com quem mais aspirei aprender sobre literatura. Com Abel Barros Baptista descobri que o ensaio podia ser uma forma de arte literária. Foi uma grande revelação, um lance do destino que me definiria um rumo em torno da afinidade pelo paradoxo. A vocação e argúcia filosófica de Humberto Brito guiou-me a outros pensadores que me entusiasmavam e a uma reflexão duradoura sobre a autoria. Em Clara Rowland encontrei, além de tudo isso, a possibilidade de fabricar um trabalho original acerca de uma obra profusamente relida. Não foi sem ousadia que tomei *A forma do meio* como exemplo e forma. Tamanha ambição inspirou-me nos melhores momentos e nos mais críticos manteve-me à tona; independentemente do que dela resulta, foi essencial para que alguma coisa resultasse. Extramente, é preciso mencionar o papel decisivo da obra de Adília Lopes na minha aprendizagem literária e na interpretação de João Guimarães Rosa que aqui proponho. As leituras adilianas que pude desenvolver no decurso do meu doutoramento fundamentam muitas das reflexões sobre a ideia de obra literária, sobre o paradoxo enquanto princípio de escrita e sobre a literatura enquanto escola.

Saúde!

I. PECULIAR ESPÉCIE DE NÃO-SENSO

E não apenas isto, mas tudo: a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras. Por isso acho que um paradoxo bem formulado é mais importante que toda a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo.

João Guimarães Rosa (DGR, 32)

Eu desprezo os paradoxos, detesto-os! Tome nota de que tudo quanto lhe disse sobre a ironia se aplica também ao paradoxo, e a outras coisas mais! O paradoxo é a erva venenosa do quietismo, a irisação do espírito em decomposição, a maior licenciosidade de todas!

Settembrini — *A montanha mágica* (Mann 1978, 232)

In having given up the world entirely for the aporias and unthinkable paradoxes of a text, contemporary criticism has retreated from its constituency, the citizens of modern society, who have been left to the hands of “free” market forces, multinational corporations, the manipulations of consumer appetites.

Edward W. Said (1983, 4)

O presente, o meu presente, é paradoxal e já não se dá por isso. Esta não é a era da suspeita. É a era da indiferença ao paradoxo. Não sei se isto é bom ou mau. Sei que, para mim, é estranho e excitante. Mas faz medo.

É como se os paradoxos da Mecânica Quântica andassem à solta pelo supermercado. E andam. Sem alarmar ninguém.

Adília Lopes (2021, 558)

1. PECULIAR ESPÉCIE DE PARÁLISE

Eu ia estugar, esporeei, queria um meio-galope, para logo alcançar os dois. Mas, aí, meu cavalo f'losofou: refugou baixo e refugou alto, se puxando para a beira da mão esquerda da estrada, por pouco não deu comigo no chão. E o que era, que estava assombrando o animal, era uma folha seca esvoaçada, que sobre se viu quase nos olhos e nas orêlhas dele. Do vento. Do vento que vinha, rodopiado. Redemoinho: o senhor sabe — a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o dôido espetáculo. (*GSV* 159)

Duas questões irradiam do ensemble de epígrafes em abertura: a importância integral ou totalizante do paradoxo para João Guimarães Rosa e a dissonância, tão afetiva quanto teórica, que o paradoxo constela. Ainda que distintas, as questões devem abordar-se em simultâneo, tanto quanto a escrita o permita. É que deliberar a pertinência do paradoxo enquanto percurso de estudo da obra rosiana não é tão desafiante como chegar a organizar um itinerário a partir de tão basal figura, cuja ubiquidade parece até dispensar grandes apresentações. Se a proposta passa por encarar o paradoxo como crivo que permite delimitar uma bibliografia, quer por entre o extenso legado do autor, quer pelos demais textos que podem contribuir para a leitura da obra em que se encena uma certa ideia de autoria, é necessário entender e delinear o paradoxo de acordo com os atributos pertinentes ao exercício dessa função. A promessa introdutória é uma noção operativa de paradoxo.

Porém, a elevada exposição ao paradoxo comporta certos riscos: que o diga Riobaldo, acossado pelo conflito entre sentimento e lógica. “Só se queria e não queria. Nem para se definir calado, em si, um assunto contrário absurdo não concede seguimento. Voltei para os frios da razão.” (*GSV* 44) A coincidência entre o que é a descrição de um dilema e o que poderia ser uma definição de paradoxo ilustra bem a peculiar espécie de parálise que pode assolar a alma confrontada com o horizonte de impossíveis possíveis. É como se o paradoxo fosse uma posição de ioga particularmente desafiante, que só se pode manter através de um contínuo e atento movimento recursivo. A peculiar espécie de

parálise não é uma situação estática e não é fácil de sustentar. Para o jovem Riobaldo, movido pela “vontade de fim” (*GSV* 46), não era. Mas o Riobaldo maduro parece proliferar no paradoxo, ganhar vida. Poderá o antes e depois de Riobaldo traçar-se na diferença entre o desejo de interrupção e a capacidade de lhe resistir?

Qual é o caminho certo da gente? Nem para a frente nem para trás: só para cima. Ou parar curto quieto. Feito os bichos fazem. Os bichos estão só é muito esperando? Mas, quem é que sabe como? Viver... O senhor já sabe: viver é etcétera... (*ibid* 65)

Em *Grande sertão: veredas* há pelo menos dois Riobaldos, duas performances, duas linhas de ação. Alimentando-se das gestas da primeira parte da vida, a performance narrativa constitui-se como marca de uma segunda parte da performance existencial. Os planos da narrativa e do romance emaranham-se no simulacro de oralidade que a escrita de Rosa fabrica. Averiguar, dentro do simulacro, o trânsito entre o testemunho oral de Riobaldo ao interlocutor e o texto pelo qual esse testemunho chega a outros interlocutores passa por dispensar, logo à partida, a hipótese de uma transcrição *ipsis verbis* — por mais que o pressuposto de que a elocução não é registada por fonógrafo ou datilógrafo se dilua facilmente na convenção dramática. Também por efeito de fabrico, a dimensão autoral de Riobaldo irrompe das entrelinhas que o projetam como personagem de si mesmo e de quem o ouve. Estamos perante a ficção de um orador que, exposto à coincidência entre a escuta e os apontamentos numa caderneta, não resiste a romancear a própria narrativa e a idealizar-lhe a transcrição.

Isso significa que há um salto entre destinações e que o que parecia começar como um diálogo íntimo toma uma amplitude incerta. A escrita pode dar acesso a uma destinação mais vasta, mas não só não garante a fidelidade à narração original como a compromete. Pode ser que a diferença entre transcrição e romance se decida no paradoxo de uma fiel infidelidade: “o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda.” (*ibid* 69) Para além da perspectiva etnográfica ou sociológica que uma transcrição *ipsis verbis* produziria, está em causa outra coisa, propriamente literária, um *redizer* crítico em que pulsa o paradoxo da ficção como modo de apurar a verdade.

Em rima com o leitmotiv diabólico da narrativa, o salto entre destinações implica um contrato com o interlocutor. Da exclusividade da escuta para a potencialidade da escrita, a narração projeta um infinito desencadear e revela o romance enquanto simulacro de discurso apto a solicitar e engendrar a própria transmissão. A escrita fixa Riobaldo e o interlocutor num movimento hermenêutico recursivo que evoca a relação entre autor e intérprete tal como a descreve Guimarães Rosa a propósito da crítica literária:

A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra. (...) Uma crítica tal como eu a desejo deixaria de ser crítica no sentido próprio, tanto faz se julga o autor positiva ou negativamente. Deve ser um diálogo entre o intérprete e o autor, uma conversa entre iguais que apenas se servem de meios diferentes. Ela exerce uma função literária indispensável. Em essência, deve ser produtiva e co-produtiva, mesmo no ataque e até no aniquilamento se fosse necessário. (DGR 40)

Embora Rosa afirme que “a tarefa do crítico é diferente da do autor”, sugere que a distinção se resolve num problema de escrita que é ainda um problema existencial, envolvendo complexidades como alma e verdade.⁵ Durante o diálogo com Günter Lorenz, Rosa descreve-se não como “romancista”, mas como “contista de contos críticos” (*ibid* 35). Uma declaração subsequente — “como romancista, tento o impossível” (*ibid* 41) — sugere o paradoxo de que tentar o impossível enquanto romancista se pode decidir no paradoxo de uma ficção apta à afirmação poética do real:

Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade. Sei que daí pode facilmente nascer um filho ilegítimo, mas justamente o autor deve ter um aparelho de controle: sua cabeça. Escrevo, e creio que este é o meu aparelho de controle: o idioma português, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, eu traduzo, extraio de muitos outros idiomas. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. A

⁵ “(...) o escritor, o bom escritor, é um arquiteto da alma. O mau crítico, irresponsável ou estúpido, neste caso é a mesma coisa, é um demolidor de escombros, dedicado a embrutecer, a falsificar as palavras e obscurecer a verdade”. (DGR 40)

gramática e a chamada filologia ciência linguística, foram inventadas pelos inimigos da poesia. (DGR 35)

Entre os inimigos da poesia contam-se ainda os “chamados filósofos”, de quem o poeta se demarca através da capacidade de criar a partir da linguagem “a sua própria metafísica pessoal”, “um idioma próprio” (DGR 33). “A filosofia é a maldição do idioma. Mata a poesia, desde que não venha de Kierkegaard ou Unamuno, mas então é metafísica.” (*ibidem*) A crítica alveja uma definição redutora da filosofia e da sua prática. Em 1963, escrevendo ao tradutor Jean Jacques Villard sobre *Primeiras estórias*, Rosa atribui ao livro uma dinâmica filosófica assente no hibridismo que o constitui objeto simultaneamente poético e metafísico:

Muito mais que uma coleção de estórias rústicas, o *Primeiras estórias* é, ou pretende ser, um manual de metafísica, e uma série de poemas modernos. Quase cada palavra, nele, assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica, disfarçada. Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista e anti-realista. (...) É um livro contra a lógica comum, e tudo nele parte disso. Só se apoia na lógica para transcendê-la, para destruí-la. (*apud* Theodozio 2011, 149)

Se a distinção entre um manual de metafísica e um manual de filosofia passa mais por uma relação poética com o idioma do que por uma divergência de problemas, a posição forte do autor não se deve à rejeição dos problemas filosóficos e sim ao seu acolhimento numa peculiar espécie de hibridismo, pautado pela constituição de um dicionário próprio. Aqui, Rosa também esclarece algo sobre a afinidade entre *Primeiras estórias* e *Tutaméia: terceiras estórias*, quando outorga ao livro de 1962 o mesmo género de serventia que atribui a certo género de anedotas no primeiro prefácio do livro de 1967. Há que considerar, no entanto, a diferença entre apoiar-se na lógica para a transcender destruindo-a ou escanchando-lhe os planos, até porque a abolição da lógica comprometeria o

hibridismo de Rosa. Escanchar os planos da lógica — cindi-los refreando-a como a um cavalo — sempre é uma ideia mais feliz ou, enfim, verdadeira.⁶

Determinando um exercício literário em que as funções do poeta e do crítico se regulam reciprocamente, a hibridação rosiana retoma a relação arcaica entre atividade crítica e retórica judicial. Em carta de 1965 ao tradutor alemão, Rosa sublinha a necessidade de “escrever para 700 anos. Para o Juízo Final.” (2003a, 235) No mesmo ano, menciona a Günter Lorenz uma terceira modalidade de supradestinação, a de escrever não “para o dia, mas para o infinito” (DGR 49).⁷ Dialogando diretamente com a cláusula de *Grande sertão: veredas*, Rosa admite que o acesso ao infinito envolve a superação do diabo ou, em certa medida, a absolvição.⁸ Na sua confissão mais extensa a Lorenz descreve o “credo” que o leva a permanecer “face a face” com o infinito (itálicos meus):

Sim, veja, penso desta forma: cada homem tem seu lugar no mundo e no tempo que lhe é concedido. Sua tarefa nunca é maior do que sua capacidade para poder cumpri-la. Ela consiste em preencher seu lugar, em servir à verdade e aos homens. Conheço meu lugar e minha tarefa; muitos homens não conhecem, ou chegam a fazê-lo quando é demasiado tarde. Por isso, tudo é muito simples para mim, e só espero *fazer justiça* a esse lugar e a essa tarefa. Veja como o meu credo é simples. Mas quero ainda ressaltar que *credo e poética são uma mesma coisa*. Não deve haver nenhuma diferença entre homens e escritores; esta é apenas uma maldita invenção dos cientistas, que querem fazer deles duas pessoas totalmente distintas. Acho isso ridículo. *A vida deve fazer justiça à obra, e a obra à vida.*⁹ Um escritor que não se atém a esta regra não vale nada, nem como homem nem como escritor. Ele está face a face com o infinito e é responsável perante o homem e perante si mesmo. Para ele não existe uma instância superior.¹⁰ Para que você não tenha

⁶ No prefácio “Aletria e hermenêutica”, de *Tutaméia*, Rosa propõe uma certa instrumentalização da anedota baseada no pressuposto de que o humor “escanchar os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (TM 519). O assunto é desenvolvido no capítulo 6.

⁷ “Acho que Goethe foi, em resumo, o único grande poeta da literatura mundial que não escrevia para o dia, mas para o infinito.” (DGR 49)

⁸ “Apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa o infinito da felicidade.” (DGR 37) “Pois o diabo pode ser vencido simplesmente, porque existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito. (*ibidem*)

“O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.” (GSV 385)

⁹ A metáfora judicial surge uma vez mais ligada ao problema da ação humana, que para Rosa é concomitantemente um problema de escrita.

¹⁰ Se Rosa afirma, neste mesmo diálogo, que “o idioma é a única porta para o infinito” (47) e que “a travessia para a solidão equivale ao infinito” (37), podemos deduzir que estar “face a face com o infinito” (38) remete à atividade solitária da escrita. Aqui, tal como na possibilidade de não execução da tarefa existencial de

de me interrogar a esse respeito, gostaria de explicar meu compromisso, meu compromisso do coração, e que considero o maior compromisso possível, o mais importante, o mais humano e acima de tudo o único sincero. Outras regras que não sejam este credo, esta poética e este compromisso não existem para mim, não as reconheço. Estas são *as leis de minha vida*, de meu trabalho, de minha responsabilidade. A elas me sinto obrigado, por elas me guio, para elas vivo. Mesmo com a melhor boa vontade não posso fazer mais confissões, porque tudo que possa me acontecer na vida está contido aí, ou não vale a pena ser chamado de confissão. (DGR 38, *itálicos meus*)

Rosa remata a confissão com a ideia de que habita um lugar marcadamente crítico, engrinaldado pelo Juízo Final. No credo de Rosa, a possibilidade de “escrever para 700 anos” parece decorrer de uma escrita que, por se destinar ao infinito, regressaria permeada por ecos transcendentais. A ressalva é que escrever para o infinito implica escrever para o Juízo Final, ou seja, zelar por uma lei intermediária entre o secular e o sagrado. Qualquer falha nesse circuito é o diabo? Ou a falha é constitutiva do circuito?

No ensaio “O diabo”, Alberto Pimenta traça um retrato da figura polêmica, demonstrando, a partir das mitologias pré-católicas, que a vilificação do diabo é progressiva e motivada por uma ideologia em que a exclusão veste a capa da sublimidade. Rimando com a tópica diabólica da bifurcação, Pimenta esclarece que “a lição deste arcano é dar valor a tudo o que tem existência manifesta” (1995, 209) e que o diabo

cada um, são fundamentais a responsabilidade e a ideia de livre-arbítrio na escolha entre atravessar uma soleira ou permanecer nela. Assim se antecipa o paradoxo do destino, que continuamente apreciaremos. Para o ilustrar, sugiro uma frase de *Edipo Re* (1967), que Pasolini afirmava ser um verso de Sófocles. É, no entanto, apócrifa, não se encontra em Sófocles (Lauriola, 2011, 45) e por isso só pode estar no filme graças à deliberação do realizador, que a retrata, numa entrevista a Oswald Stack (1969, 125-6), como mensagem simultaneamente clara e obscura:

“What about where Oedipus says ‘Now all is clear, willed, it is not destiny’ — at a point where it seems that everything is indeed destiny, and not willed at all?”

That is an absolutely mysterious phrase, which I have never been able to understand; but it is in Sophocles. The exact phrase is: ‘There, now, all is clear, willed, not imposed by destiny.’ I cannot understand the phrase (...). There is a subtlety underneath which is very hard to explain. There is something very clear in the phrase, I feel it could be explained, but I can’t do it. Anyways, it’s a verse from Sophocles which I lifted just as it stands.”

Lauriola (2011, 47) constata que a vírgula entre ‘imposed’ e ‘destiny’ muda o significado da frase, habitualmente interpretada sem a vírgula, e associa a distinção entre “willed” e “imposed” aos conceitos de ‘moira’ e ‘tyche’. Parece-me, além disso, que a obscura clareza da frase passa pela ambiguidade entre consciência e inconsciência, “the paradox inherent in the psyche”, que Eloit (2004, 293) enfatiza a respeito da mesma frase, e que remeto ao credo de Rosa, particularmente ao modo como a sua filosofia de escrita maneja esse paradoxo enquanto escolha entre trazer ou não trazer o inconsciente à consciência.

“simboliza os dois caminhos da matéria: a tentativa de por meio dela criar espírito, e a tentação de a privar dele” (*ibid* 210). É um forquear do problema do conhecimento e da função judicial do diabo:

O diabo é apenas aquele que põe à prova o saber e a ignorância: ao que sabe exalta-o, e ao ignorante fá-lo cair, porque no diabo não há misericórdia. Quem prefere a misericórdia à sabedoria tem de seguir outro caminho. O do estado entre a vigília e o sonho, por exemplo, tão do gosto de certos poetas, que definitivamente desprezaram todo o saber. (*ibidem*)

Rosa não encaixa na descrição de quem definitivamente desprezou todo o saber. Pelo contrário, sistemático e reflexivo, parece dizer que a obediência ao seu credo implica adotar a função do diabo e que só adotando a função do diabo se pode descobrir que este inexistente. A estratégia narrativa de Riobaldo também passa por aí, pois protelar o segredo sobre Diadorim é pôr-se a si e ao interlocutor à prova. Sabendo-se com “culpas em aberto” (*GSV* 94), Riobaldo só consegue pôr à prova a sua inocência reconstituindo no interlocutor as circunstâncias da própria cegueira. Essa é a grande peripécia narrativa, que tem no reconhecimento do erro o pico performático. A perplexidade do interlocutor chancela a sentença; sabemos, se a homologia é bem-sucedida, que no seio do paroxismo “[a] dor não pode mais do que a surpresa” (*ibid* 380). O veredicto favorável decorre da excelência narrativa, condição necessária para uma excelência existencial suspensa ou ameaçada. A capacidade de criar uma situação homóloga de cegueira e revisão entre ambos, de conduzir o interlocutor a um reconhecimento igualmente tardio do segredo que em retrospectiva sempre fora vislumbrável, é também o que justifica o empenho do interlocutor em cumprir a sua parte contratual, convertendo o testemunho oral em forma escrita.

Mas o próprio romance nos diz que a narrativa poderia ter acabado muito antes de poder surtir tais efeitos. Tal como a vida de Riobaldo é partida pelo Rio São Francisco,¹¹ também *Grande sertão: veredas* é vincado, apesar da ininterrupção textual, por um leito com margens definidas. Na orla da margem esquerda dá-se o simulacro de fim. O narrador pondera não continuar a história e, tal como no posterior e derradeiro momento de

¹¹ “O São Francisco partiu minha vida em duas partes.” (*GSV* 199)

reconhecimento, recorre à homologia. Ou melhor: com o fito de introduzir o interlocutor à sua peculiar espécie de parálise, experimenta uma homologia prematura:

Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. (...) Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo. (...) Do jeito é que retôrço meus dias: repensando. (GSV 198-9)

Ainda que filosófico, teria sido um final débil: quer pelo abandono precoce da “tristonha história” (*ibid* 198), quer pela injunção de um efeito que a história só teria no interlocutor se fosse prolongada. Por isso, não funciona. Com uma pergunta, invocando a canção de Siruiz, seus “[a]diantes versos” (*ibid* 158) que a vida de Riobaldo tanto marcam, o interlocutor resiste ao fim.¹² Entra-se no leito do romance, a meio do qual se encontra a formulação de um credo idêntico ao relatado por Rosa a Lorenz:

Medo tenho é porém por todos. É preciso de Deus existir a gente, mais; e do diabo divertir a gente com sua dele nenhuma existência. O que há é uma certa coisa — uma só, diversa para cada um — que Deus está esperando que esse faça. (...) Ah, para o prazer e para ser feliz, é que é preciso a gente saber tudo, formar alma, na consciência; para penar, não se carece: bicho tem dor, e sofre sem saber mais porque. Digo ao senhor: *tudo é pacto*. Todo caminho da gente é resvaloso. Mas, também, cair não prejudica demais — a gente levanta, a gente sobe, a gente volta! Deus resvala? Mire e veja. Tenho medo? Não. Estou dando batalha. É preciso negar que o “Que-Diga” existe. *Que é que diz o farfal das folhas?* (...) O sertão tem medo de tudo. Mas eu hoje em dia acho que Deus é alegria e coragem — que Ele é bondade adiante, quero dizer. O senhor escute o buritizal. (GSV 201, *itálicos meus*)

¹² “Urubú?” (GSV 199). Iterada e respondida por Riobaldo, a pergunta oculta recita a abertura da canção de Siruiz, que o interlocutor teria provavelmente apontado na caderneta: “Urubú é vila alta (...)” (*ibid* 81). Como revelou Rosa em carta ao tradutor alemão, “o GRANDE SERTÃO: VEREDAS, como muito bem viu o maior crítico literário brasileiro, Antonio Candido, obedece, *em sua estrutura*, a um rigor de desenvolvimento musical...” (2003a, 115).

Riobaldo recorda o credo particular em que enreda o drama que supõe universal: a ideia de uma responsabilidade íntima perante a humanidade, correspondente a um lugar e a uma travessia que sendo próprias se debatem com forças comuns a todos, alegorizadas por Deus e Diabo. Graças à resistência do interlocutor, Riobaldo parte para a batalha, isto é, recomeça a narrativa: “E meu coração vem comigo. Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir.”¹³ (GSV 201) A analogia entre o recomeço da narrativa e uma batalha judicial é evidente no credo de Riobaldo. Rimando com Rosa, temos a presença do compromisso — “tudo é pacto” — em que o exercício narrativo pode provar a inexistência do diabo mediante a execução exímia da função diabólica. A teodiceia de Riobaldo vive desse paradoxo que reconduz o diabo à figura do crítico.

E entretanto, o nome de Satanás aparece na Bíblia pela primeira vez no Livro de Job. A introdução a este Livro, fonte do plano básico do “Fausto” de Goethe, põe-nos perante uma força nova, embora não inesperada, dentro do quadro mítico do Velho Testamento. Não é um diabo que aqui nos surge do nada e pela primeira vez: é um Satanás, quer dizer, um “opositor”. Aparece como anjo entre outros anjos, aparece na corte do Senhor, não um renegado (não havia motivo para isso), mas um conselheiro com missão especial: a de observar e criticar. Jeová não o expulsa nem sequer o repreende pela sua crítica: opõe-se-lhe por sua vez. (Pimenta 1995, 214)

Percebe-se como uma reflexão abrangente sobre a atividade crítica permaneceria incompleta sem a figura de Satanás, que a afilia à retórica judicial.¹⁴ Daí que, para Rosa, a sua função se estenda à crítica de Deus, sendo a escrita para o Juízo Final uma espécie de julgamento recíproco: deve-se “encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem.” (DGR 48) É um circuito em que narrar é uma forma de existir tanto quanto existir é uma forma de narrar. “Os morcegos não escolheram de ser tão feios tão frios — bastou só que tivessem escolhido de esvoaçar na sombra da noite e chupar sangue. Deus nunca desmente. O diabo é sem parar.” (GSV 199) O maior exemplo da homologia entre forma e ação é o desfecho

¹³ Ecoa aqui a última estância da canção de Siruiz que o leito do romance percorre: “Remanso de rio largo, / viola da solidão: / quando vou p’ra dar batalha, convindo meu coração...” (GSV 81)

¹⁴ Ainda mais arcaica evidência da relação entre crítica e retórica judicial é a etimológica, sendo que do verbo grego *kríno* (decidir, julgar, distinguir) derivam ‘*krites*’ (juiz, árbitro) e ‘*kritikos*’.

trágico de Diadorim, que mata e morre no clímax do ódio com que forjara “as formas do falso” (*ibid* 232).

A vida de Diadorim, determinada por uma sede de vingança que a metáfora dos morcegos esclarece, só pode ser continuada e afinada por Riobaldo a partir da reconstituição recursiva de linha de ação que os une. De um mesmo modo, o escritor, sempre que escreve, performa a reconstituição da sua relação com a escrita: atualiza o pacto. Num esboço de romance da obra de Rosa, em que a relação entre escritor e língua é a linha de ação determinante, Diadorim configura-se como alegoria da palavra. Alegoria, então, de uma relação e do modo como se processa. Roland Barthes e François Flahault apresentam a ‘palavra’ à luz da sua origem grega, *parabolè*:

O termo *parabolè* inscreve-se entre dois termos que têm a mesma raiz; *symbolon* ‘sinal de reconhecimento’, santo-e-senha, se se preferir; e *diabolè*: ‘desacordo’, ‘calúnia’. Termos que sublinham as duas direções opostas nas quais se pode especificar qualquer relação: ou o que conta, na troca de palavras, é que os interlocutores nela encontrem matéria para reconhecer e fazer reconhecer que são alguém um para o outro; a palavra faz-se, então, mediação. Ou então a mediação inverte-se num dizer que se interpõe: o intermediário funciona como um *écran*, a tradução da realidade que a palavra tem a seu cargo efetuar transforma-se em traição. Revela-se aqui a função maligna, diabólica, da palavra. «Diabo» vem de *diabolos*, ‘aquele que separa’, ‘o caluniador’. (1987, 118)

A mediação nunca está garantida porque a interposição desagregadora do dizer é um risco latente. A separação nunca está assegurada porque a palavra é mediação em potência. É uma simultaneidade problemática e constitutiva da função simbólica da palavra, independentemente da felicidade ou infelicidade do seu efeito, quer instaure uma relação ou a ponha em causa. Em 1946, ano de estreia editorial, Rosa atinge um êxito imediato com *Sagarana*. Em contrapartida, passa a ser considerado um dos melhores regionalistas, suposta feição literária à qual a magia do estilo se subordinaria. Mas Rosa detestava que lhe atribuíssem “especializações”.¹⁵ O reconhecimento tem como revés a calúnia das

¹⁵ Entrevistado por Ascendino Leite, Rosa afirma que podia “encher livro grande” com os bichos dos zoológicos que frequentara na Alemanha. Acrescenta, porém: “nunca o escreverei, pois o povo podia ficar enfarrado, enjoado com os detalhes de que tanto gosto. Depois, há o perigo de me rotularem de ‘animalista’, e eu detesto que me atribuam especializações...” (*apud* Costa 2006a, 17)

ambições literárias do autor, que logo a partir de 1946 e durante a subsequente década toma diligências para segurar as rédeas do próprio retrato autorial, recorrendo igualmente à imprensa para conceder testemunhos pessoais, fazer reivindicações críticas e publicar contos distantes do ambiente sertanejo.

A pedido de João Condé, Rosa redige para o suplemento literário *Letras e Artes* umas “confissões” sobre *Sagarana*. Dessas confissões sobre a geração do primeiro livro de contos haverá várias coisas a sublinhar. Particularmente notável é a forma como a relação com a língua e a especificidade do lugar se mobilizam para a escrita de um livro em que o autor faz embarcar inteira a sua “*concepção-do-mundo*”:

De certo que eu amava a língua. Apenas, não a amo como a mãe severa, mas como a bela amante e companheira. (...) Um ideal: precisão, micromilimétrica.

E riqueza, oh! riqueza... Pelo menos, impiedoso, horror ao lugar-comum; que as chapas são pedaços de carne corrompida, são pecados contra o Espírito Santo, são taperas no território do idioma.

Mas, ainda haveria mais, se possível (...): além dos estados líquidos e sólidos, por que não tentar trabalhar a língua também em *estado gasoso*?!

Àquela altura, porém, eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral, ou, mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. (...) Porque o povo do interior — sem convenções, “poses” — dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca. (Rosa 1946, 8)

As “confissões” sobre *Sagarana* desenrolam-se, porém, em errata, publicada no número subsequente da revista, dando uma imagem sólida das dificuldades que Rosa enfrentava na afirmação da sua identidade autorial.

Nas “Confissões” do sr. Guimarães Rosa sobre “Sagarana” foram omitidas duas vírgulas, um ponto, aspas e, no final, a palavra *danadamente*.

Como a falta dos sinais de pontuação não prejudicará grandemente as ditas confissões, não nos parece necessário a reconstituição dos períodos em que eles deveriam ter figurado.

Mas a ausência do *danadamente* de certo tiraria ao interessante depoimento do grande contista uma nota de violência, nada desprezível. Por isso vai adiante reproduzido, com o rude vocábulo, o trecho onde por engano este não se apresentou no domingo passado. Fazemos esta retificação atendendo a que o Sr. Guimarães Rosa é *danadamente* rigoroso em coisas de língua e literatura.

XII) — A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA — História mais séria, de certo modo síntese e chave de todas as outras, não falarei sobre o seu conteúdo. Quanto à forma, representa para mim vitória íntima, pois, desde o começo do livro, o seu estilo era o que eu procurava, *danadamente*, descobrir.

(*Letras e Artes* 1946, 9)

Entre o zelo rosiano, que passa pela relevância do detalhe, e a censura dos editores, que não deixaram de fazer o que a leitura das “confissões”, com a proclamação de um ideal de “precisão micromilimétrica”, não só dispensa como interdita, há um fosso irônico, uma configuração patética. A violência do “engano” dos editores, que amputa não só uma muito específica nota de intensidade como ainda certos sinais de modulação, remete aos problemas do limbo: entre a boca de Riobaldo e a mão do interlocutor, entre a vida e a escrita, o texto e a interpretação. A errata repõe o *danadamente* mas apropria-se do advérbio para criticar o rigor extremo que as “confissões” já anunciavam com extremo rigor. A errata reconhece que faltam sinais reafirmando a insignificância dos mesmos. Os editores reconhecem o próprio erro atribuindo-o ao rigor de outro.

A exclusão do diabo *danadamente* compromete a possibilidade de uma concepção do mundo e, por conseguinte, de uma língua que a dê a ver totalmente. O zelo pelo idioma coincide com o zelo pela liberdade de expressão, direito civil e ideal poético.¹⁶ É também pela liberdade que Rosa escolhe o interior mineiro: porque gosta, porque é o que melhor conhece e porque é lá que brotam os melhores espécimes de extremos e dicotomias,

¹⁶ As confissões de Rosa a João Condé foram postumamente adotadas como elemento prefacial de *Sagarana*. Transcritas, no entanto, a partir de *Relembraimentos* de Vilma Guimarães Rosa, excluem os elementos da errata, que Rosa considerava essenciais.

necessários ao sustento da expressividade que uma relação plena com o idioma demanda. E se a paisagem mais apta a dar conta do cosmos é, paradoxalmente, um nicho isolado no mundo, lugar-incomum, significa que permanecemos no campo da parábola.

Tinha de pensar, igualmente, na palavra “arte”, em tudo o que ela para mim representava, como *corpo* e como *alma*; como um daqueles variados caminhos que levam do temporal ao eterno, principalmente. (Rosa 1946, 8)

De novo, a via de reflexão tomada por Rosa para se preparar para a escrita de *Sagarana* coincide com o caminho do diabo descrito por Alberto Pimenta. O uso idiossincrático da palavra ‘arte’, que de imediato se desdobra em som e imagem, pede o tipo de mediação ponderada, entre convenção e inovação, que deve estar na origem de uma concepção do mundo a que se possa chamar própria. É como se meditar sobre as palavras, de certo modo namorá-las, fosse ainda um meio de assegurar a tão filosófica consciência da ignorância, necessária para ultrapassar as provas do diabo e garantir uma agência que permita animar a matéria. “Diadorim: sabendo deste, o senhor sabe minha vida.” (*GSV* 205)

Sobre Diadorim, personagem de acesso condicionado, há coisas que nem Riobaldo sabe, nomeadamente dados biográficos e efemérides. Teve acesso, contudo, a dimensões que ninguém mais terá conhecido. Outra confissão de Rosa, desta vez a Afonso Arinos, adensa o problema: “O Diadorim (...) sou eu.”¹⁷ Em linha com a asserção de Riobaldo, porém mais radical, a confissão do autor afina a hipótese de Diadorim enquanto alegoria da palavra — desde que se tenha em conta que o antagonista Hermógenes também é alegoria da palavra, mas da palavra feia de que Rosa prefere criticamente demarcar-se.¹⁸ Veremos como é pelo paradoxo biográfico de Rosa que a identificação com Diadorim se ilumina.

¹⁷ “A revelação biográfica feita por G. Rosa a Afonso Arinos, dias antes da posse na Academia Brasileira de Letras, em 1967, chama a atenção. Ela aparece transcrita nos diários de Josué Montello:

Dias antes da posse, uma noite, [Rosa] foi me visitar. Trazia-me uns dados novos, para ver se eu os queria aproveitar. E de repente, com o dedo em riste diante dos lábios, e depois de olhar em volta, para certificar-se de que estávamos sós, ele fez a confidência: ‘O Diadorim do Grande sertão sou eu. Mas isto é só para você’”. (Castro e Silva, Dravet e Bessa 2021, 429).

¹⁸ É no *Crátilo*, “the great etymological comedy”, como lhe chama S. Montgomery Ewegen (2014, 42), que Platão trata o assunto da correção dos nomes. O diálogo tem lugar quando Sócrates é chamado a refletir sobre uma dicotomia trazida por Crátilo e Hermógenes: “Socrates, Cratylus here says that for each of the

Naturalmente não gostaria que na Alemanha me considerassem um *Heimatschriftsteller* [escritor regional]. Seria horrível, uma vez que é para você o que corresponderia ao conceito de “regionalista”. Ah, a dualidade das palavras! (...) Portanto, estou plenamente de acordo, quando você me situa como representante da literatura regionalista; e aqui começa o que eu já havia dito antes: é impossível separar minha biografia de minha obra. Veja, sou regionalista porque o pequeno mundo do sertão... (...) original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo. (DGR 31)

Quase duas décadas depois da estreia com *Sagarana*, Rosa continua a debater-se com a questão do regionalismo, que é ainda a questão da dualidade da palavra, hibridez caleidoscópica da obra, *Diadorim*. Ao mesmo tempo que permanecer fiel ao “pequeno mundo do sertão” (DGR 31) permite escrever para o infinito, representa uma permanente ameaça de confinamento autoral. Rosa procura fugir à biografia, decerto prefere falar dos livros: “Creio que minha biografia não é muito rica em acontecimentos. Uma vida completamente normal.” (*ibidem*) Débil simulacro? Instigação da curiosidade? Lorenz insiste, focando-se na variedade do percurso de Rosa, que responde:

Chegamos novamente ao ponto que indica o momento em que o homem e sua biografia resultam em algo completamente novo. Sim, fui médico, rebelde, soldado. Foram etapas importantes da minha vida e, a rigor, esta sucessão constitui um paradoxo. (*ibidem*)

É daqui — da biografia — que surge o rasgo de Rosa sobre o paradoxo que encabeça o ensemble de epígrafes (p.16). Por aí conduz a conversa para a atividade literária e fala de

things there are, there’s a name of such a nature as to be equally right, and this name is not whatever a particular group of people call it when they’ve agreed to call it that, (...) but there’s a certain natural rightness of names that’s the same for all people, Greeks and barbarians alike. (...) And despite my asking and being eager to know what in the world he means, he doesn’t make anything clear and adopts an ironic tone toward me (...). I’d be even more pleased to find out how things seem to you yourself about the rightness of names, if you’re willing.” (383a-384a) Para Rosa, comprometido com a tarefa, tão estética quanto ética, de dar vida nova a palavras e expressões, a posição de que parte Hermógenes, de completa falta de sensibilidade para com a matéria de que a poesia é feita, é simplesmente feia: “Well, (...) I’m not able to be persuaded that there’s any other rightness for a name rather than convention and agreement. For it seems to me that whatever name anyone gives anything is the right one (...).” (384d)

aspectos singulares, como a distinção entre poesia e filosofia, a relação com o idioma, os contos críticos... Até que o entrevistador constata ter-se deixado levar:

LORENZ: (...) Você é mesmo um fabulista; mal seu interlocutor se descuida, você se afasta do tema se este não lhe agrada. Mas eu ainda não o vou libertar de sua biografia e de suas obras, embora pelo jeito você não goste de falar nisso. (...)

ROSA: Você, Günter, parece um professorzinho de escola, invejoso do meu prazer em falar sobre o que eu queria. Continuemos, pois, falando do que não me parece importante! Se depois me considerarem um charlatão, você será o responsável. (DGR 36)

Insatisfeito, Lorenz persiste: “Tenho a certeza de que você poderá contar ainda muitas estórias, mas também espero que continue nos falando de sua vida, embora isto não lhe seja tão agradável. Talvez não fosse de pouca importância dizer-nos algumas datas.” (*ibidem*) Rosa resiste:

Que nasci no ano de 1908, você já sabe. Você não deveria me pedir mais dados numéricos. Minha biografia, sobretudo minha biografia literária, não deveria ser crucificada em anos. As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim. E meus livros são aventuras; para mim, são minha maior aventura. Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo no infinito; o momento não conta. Vou lhe revelar um segredo: creio já ter vivido uma vez. Nesta vida, também fui brasileiro e me chamava João Guimarães Rosa. Quando escrevo, repito o que vivi antes. E para estas duas vidas um léxico apenas não me é suficiente. (*ibid* 36-7)

Fazendo desaguar a reprimenda numa definição de rio enquanto “palavra mágica para conjurar a eternidade” (*ibid* 37), Rosa continua ciente da estranheza das suas afirmações e acrescenta, rimando, como veremos, com o narrador do conto “O espelho”: “você já deve estar me considerando um charlatão ou um louco” (*ibidem*). O vocábulo ‘rio’ só pode ser assim definido graças à meditação sobre o seu referente. A consideração de qualquer referente depende da reflexão contínua sobre a palavra-matriz, metonímia da “inteira” “concepção-do-mundo” que Rosa almejava fazer “embarcar” nos seus livros: a ‘vida’. É a partir da pergunta ‘o que é a vida?’ que se descreverá o trajeto de ida e volta da literatura rosiana ou a literatura rosiana enquanto trajeto de ida e volta. A pergunta é

difícil, mas é com capacidade de rastreio que se apresenta Riobaldo: “para pensar longe, sou cão mestre — o senhor solte em minha frente uma ideia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!” (GSV 16) Ao longo do romance, a natureza e importância do rastreio tomam contornos cada vez mais nítidos:

“Vida” é noção que a gente completa seguida assim, mas só por lei duma ideia falsa. (...) E foi se saber: o Suzarte e o Tipote, e outros, com o João Vaqueiro, rastreavam redobrados, onde em redor, remedindo o mundo a olho e faro. Tudo eles achavam, tudo sabiam; em pouquinhas horas, tudo *tradiziam*. O chão, em lugares, guardava molde marcado dos cascos de muitíssimas reses, calcados para um rumo só — um caminho eito. Aqueles rastros tinham vigorado por cima da derradeira lama da derradeira chuva. E — de quantidade e de quanto tinha chovido — *eles liam*, no capim e nos regos de enxurradas, e na altura da cheia já rebaixada, a deixa, beiradas do ribeirão. Pelo comido pastado das reses, também, *muito se reconhecia*. Aos passos dos cavaleiros e cachorros. As pessoas da casa tinham viajado para a banda de oeste. Mas o gado, escolhendo por si e sem tocada, mas depois de solto por boa regra, pegara ida espaçada mais virante acima, aonde devia haver, para se lambar, salinas de barreiro. E bastantes outras coisas eles decifravam assim, vendo espiado o que de graça no geral não se vê. Capaz de divulgarem até os usos e costumes das criaturas ausentes, dizer ao senhor se aquele são Habão era magro ou gordo, seria forrêta ou mão-aberta, canalha inteirado ou razoável homem-de-bem. Porque, dos centos milhares de assuntos certos que parecem mágica de rastreador, só com o Tipote e o Suzarte o senhor podia recheiar livro. E ainda antes do meio-dia subir, *desemalocaram* duas gordas novilhas, carneadas fartas para a nossa refeição. Um bom entendedor, num bando, faz muita necessidade. (GSV 254-5, *itálicos meus*)

O rastreio é uma modalidade de leitura da vida que vai ao encontro da possibilidade de escrever livros. A capacidade de reconstituição, que é também tarefa do crítico, surge em plena convergência com a do tradutor. *Tradizer, tradição*: neologismo para um modo expressão que traduz a vida ou a natureza? A eficácia da palavra *tradizida* vai além da reconstituição do passado através de marcas de ausência. A capacidade de atrair alimento através da *tradição* é inusitada a ponto de justificar o neologismo *desemalocar*. Talvez não haja em *Grande sertão: veredas* outra descrição tão próxima da onisciência como esta em que o rastreio tanto pode mostrar o que não se vê como engendrar o que se verá. A outra face do rastreio é, então, a inscrição: “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre

em todas essas quisquilhas da natureza.” (*GSV* 24) Diadorim imprime-se em Riobaldo e este segue-o até aos fundos do mato. O rastro da palavra é o mesmo que o da vida.

Tal como o rastro de Diadorim contém as marcas do seu apagamento, também a resistência de Rosa a uma “biografia literária” “crucificada em anos” (DGR 36) envolve rasuras. A homologia entre as duplas vidas de Riobaldo, Diadorim e Rosa é assinalável: quando diz a Lorenz que crê já ter vivido uma vez, ter sido brasileiro, ter-se chamado João Guimarães Rosa, o cordisburguense distingue claramente “duas vidas” (*ibid* 37), duas biografias, duas temporalidades. Quem queira conhecer a “biografia literária” é convidado a rastrear, sobretudo na obra, a aventura de um escritor que se apaixona pela língua e gera uma escrita.

Em maio de 1952 Rosa viajou com vaqueiros pelo sertão, durante dias e quilómetros, fazendo-se “acompanhar por uma equipe da revista *O Cruzeiro*, que tudo fotografou e publicou” (Baião 2020, 37). No ano seguinte, foi a revista *Flan* recolher o testemunho do vaqueiro Mariano, com quem Rosa convivera na viagem ao Pantanal em 1947, transformando-o depois em personagem:¹⁹

— (...) Dizem que escreveu um livro sobre mim, e a minha mágoa é que não me mandou para ler. Dele só vi mesmo, depois disso, uns retratos numa revista, mostrando ele num rodeio, em Minas.

E observa, depois de um momento de reflexão:

— Só não sei mesmo como tiraram aqueles retratos ele guapo em riba do cavalo. Ora, “seu” Guima montava de mal-a-mal, segurando no arção da cela o tempo todo, com medo de cair. Só se em Minhas, lá na terra dele, ele é diferente. Ou os cavalos é que são.

(*Flan* 1953, 6)

Nesta anedota, em que “o personagem fala sobre o autor”, Mariano testemunha que a imagem de Rosa enquanto destemido vaqueiro está mais próxima de ser um negativo do que um retrato e que é um negativo a partir do qual se revela um escritor fora do seu habitat. Que segunda revelação pode a obra fornecer, quando rastreada, sobre o autor que a elege como protagonista? Nas biografias literárias, são as obras que escrevem os

¹⁹ Em 1948 Rosa publicou duas partes finais de “Com o vaqueiro Mariano” no *Correio da Manhã* e em 1952 saiu em livro a versão integral, postumamente republicada em *Estas estórias*.

autores. Dado que a nostalgia de um conhecimento sistemático, ou pelo menos sistematicamente reunido e organizado, mais do que perpassa a sua obra, paira uma certa graça, definitivamente irónica, na forma como Rosa ojeriza os *filósofos*.

Vimos como a relação que Rosa estabelece entre vida e escrita encarna o problema da ação humana. A abordagem platónica à ação centra-se, segundo Donald Davidson, em comportamentos normativos: embora interessado na relação entre ação e ética, Platão trata os assuntos de forma independente (2009, 278). No ensaio “Aristotle’s Action” Davidson constata a recente retoma da questão, parcamente desenvolvida desde Aristóteles: não porque os filósofos tenham permanecido em silêncio relativamente ao assunto, mas porque, como Platão, tenderam a focar-se na relação entre ação e ética: “the question has generally been not, what is the nature of action? but what ought we to do?” (280)

Aristotle is to be admired for having rejected the Platonic dualism of two realms; his position is equally at odds with Descartes’s ontological dualism. As we saw, Aristotle insisted that mental states are embodied, and he claimed that the mental and the physical are just two ways of describing the same phenomena. Spinoza elaborated this idea, and was perhaps more explicit in his insistence both that there is only one substance and that the mental and the physical are irreducibly different modes of apprehending, describing, and explaining what happens in nature.

I applaud Aristotle and Spinoza; I think their ontological monism accompanied by an uneliminable dualism of conceptual apparatus is exactly right. (Davidson 2009, 290)

“Ironically, the unity that is available to us is a peculiar form of disunity”, sublinha Jonathan Lear em *A Case for Irony* (2011, 43). Se a obra de Rosa é uma performance a partir deste paradoxo e se a partir deste paradoxo se podem constelar os problemas críticos e filosóficos do ser humano, o credo-compromisso de Rosa parece esclarecer-se. Lear fala de uma ironia existencial, prolongada e privada: trata-se de uma peculiar espécie de parálise. Embora baseando-se no simulacro platónico de Sócrates, os motivos pelos quais Lear a interpreta e dá a conhecer descendem de Aristóteles. No ensaio “Mental Events” (1970), Davidson começara a desenvolver uma teoria sobre a relação mente-corpo em que os eventos são as entidades fundamentais do universo e existe uma interação causal entre corpo e mente. Chama-lhe monismo anómalo (“anomalous monism”), expressão

com que podemos enlugar o paradoxo de Lear e o princípio metafísico de Rosa. Para o futuro, Davidson antecipou o incremento da interação entre filosofia e psicologia e apontou o estudo da interpretação como caminho para a investigação da ação:

Our understandings of the world, of other minds, and of ourselves are mutually dependent, so that coming to know what others think is not just a sophisticated addition to our knowledge of the world we share, but is an essential part of it. Epistemology cannot be the work of a solitary mind as Descartes and many empiricists have assumed. I do not predict so much as hope that the study of interpretation — the process of learning what others believe, want, fear, and intend, and so coming to grasp the aspects of a person that explain that person's actions — I hope this study will flourish. If it does, it may even do us all some good. (2009, 294)

Em *Love and Its Place in Nature* (1998), Lear reconhece no contexto privado de interação com o outro uma espécie de laboratório para a *ciência da subjetividade*. A ciência quer-se objetiva e exata, mas escamotear a subjetividade não é uma atitude científica nem promissora. Para Lear também não há salto entre mente e corpo. “Archaic mental functioning knows no firm boundary between mind and body and so archaic mind is incarnate in the body.” (*ibid*, 37) O salto entre corpo e mente não é possível porque, a um nível arcaico, o corpo é mente (*ibid* 39). A capacidade de diálogo entre os níveis arcaico e conceptual é essencial para mitigar o que Lear descreve como uma sociedade individualista sem indivíduos (*ibid* 19). A mente que busca conhecer-se e a subjetividade que procura irromper encontram recíprocas dificuldades de acesso, pelo que a individuação é uma conquista psicológica que não se obtém abolindo a vida arcaica, mas elevando-a a outro nível de organização (*ibid* 23). Já a crítica de Leibniz aos cartesianos (à “megeira cartesiana”, como escreve Rosa a Bizzarri [2003b, 90]) preconizava a força do inconsciente que Freud traria à tona: “falharam muito, ao considerarem como nada as percepções de que não nos apercebemos” (2016, 42 [§14]). Em *A Case for Irony*, Lear mobiliza o processo interpretativo descrito em *Love and Its Place in Nature* para vincular a possibilidade de individuação a uma capacidade para a ironia que passa por tornar o

inconsciente consciente.²⁰ É também por aí que se demarca o Riobaldo refugiado nos “frios da razão” (*GSV* 44) incapaz de dar seguimento ao “assunto contrário absurdo” (*ibidem*), do Riobaldo apto a destilar paradoxos durante três dias.

Partindo da dificuldade em caber na própria pele, a individuação envolve o aperfeiçoamento da capacidade irônica (Lear 2011, 9). A possibilidade de ironia gera-se quando há uma quebra, ao nível da identidade prática — que é a variação individual de algum papel socialmente disponível — entre pretensão e aspiração. Para ilustrar a experiência irônica, Lear inspira-se em Kierkegaard, questionando: “Among all Christians, is there a Christian?” (*ibid* 12) “Among all those who love their neighbors, does anyone love his neighbor?” (*ibid* 15) Vimos como a meio de *Grande sertão: veredas* se pode rastrear o hábil ensaio de um final débil e que a debilidade se deve à incapacidade de produzir no interlocutor a desejada espécie de parálise, de o fazer atravessar uma experiência irônica. Quem atravessa a experiência irônica é o narrador, pois não alcança a aspiração envolvida no ato de narrar. É o interlocutor quem induz a ironia, confrontando o narrador com o epicentro lírico da sua própria narrativa. Quando Riobaldo sugere que “podia pôr ponto” (*GSV* 198), porque de certo modo já disse tudo, é como se perguntasse se há algum interlocutor entre todos os interlocutores. O “remexer vivo” (*ibidem*) que Riobaldo receita ao interlocutor “para conhecer o resto que falta” (*ibidem*) implicaria, em vez de um ponto final, dois pontos: precocemente colocada, a questão irônica ricocheteia — há algum narrador entre os narradores? — pois só seria legítima depois de percorrida a outra margem, aquela em que Riobaldo, ironicamente incentivado pelo interlocutor, renova o compromisso narrativo e aceita a responsabilidade pela vida. Se a excelência no exercício da ironia depende de saber suscitá-la num tempo e lugar certos, a meio de *Grande sertão: veredas* está a brecha irônica do narrador, seu erro e sua possibilidade de veracidade.²¹ É do abismo entre pretensão e aspiração que brota o compromisso crítico

²⁰ “To get clear on what irony is I want to distinguish *the experience* of irony from the development of a *capacity for irony*; and to distinguish those from what Kierkegaard calls *ironic existence*. In a nutshell, the experience of irony is a peculiar experience that is essentially first-personal (...). Developing a capacity for irony is developing the capacity to occasion an experience of irony (in oneself or in another). (...) the deeper form of ironist is one who has the capacity to occasion an experience of irony. Ironic existence is whatever it is that is involved in turning this capacity for irony into a human excellence: the capacity for deploying irony in the right way at the right time in the living of a distinctively human life.” (2011, 9)

²¹ “Ironic existence thus has a claim to be a human excellence because it is a kind of truthfulness. It is also a form of self-knowledge: a practical acknowledgement of the kind of knowing that is available to creatures like us.” (Lear 2011, 31)

de Riobaldo, idêntico ao de Rosa enquanto escritor, que o faz partir para a própria batalha judicial.

2. CONTRAFIM

Artes que havia uma alegria. Alegria, é o justo. Com os casos, que todos iam contando, de combates e tiroteios, perigos tantos vencidos, escapulas milagrosas, altas coragens... Aquilo, era uma gente. Ali eu estava no entremeio deles, esse negócio. Não carecia de calcular o avante de minha vida, a qual era aquela. Saísse dali, tudo virava obrigação minha trançada estreita, de cór para a morte. Homem foi feito para o sozinho? Foi. Mas eu não sabia. Saísse de lá, eu não tinha contrafim. (GSV 122)

“Meu lema é: a linguagem e a vida são uma só.” (DGR 47) Como conjugar a distinção entre uma biografia a termo e uma biografia literária infinita com a celebração de um compromisso recíproco entre escrita e vida? A respeito da literatura rosiana, Clara Rowland fala não de uma oposição entre narrativa e mundo, mas de uma relação em que ambas “se colocam em tensão com uma ideia de forma (...) e *lhe parecem resistir*” (2011a, 10). Em *A forma do meio*, os campos de resistência são associados ao trabalho de Rosa “sobre a forma do livro” (*ibid* 11), com o qual procurava “superar os seus limites a partir do seu interior, impondo uma dupla temporalidade à sua construção material: linear, de um lado, e recursiva, do outro, devolvendo insistentemente o leitor ao que no livro não se faz legível, orientando o ato de leitura para a paradoxal legibilidade do que não tem formato.” (*ibid* 11-12)

Atracando na terceira margem, Rosa demonstra a virtualidade dos limites da ordem ao mesmo tempo que frisa a sua importância e necessidade de definição. Se princípio e fim são sempre suscetíveis a reajuste, sobra a duração interminável em que os eventos sucedem. Se só com limites se pode dar a ver a ausência dos mesmos, a felicidade da abstração depende de um paradoxo bem formulado. Para João Adolfo Hansen, a negação da lógica por que se pauta a literatura rosiana não é só a afirmação de “outro pressuposto poético” (2012, 127), é também “procedimento técnico (...) comunicado funcionalmente como avaliação da forma” (*ibidem*). A infixidez dos limites não significa que sejam arbitrários, mas que derivam da interpretação da ordem em que os eventos

sucedem. “Sei que tenho culpas em aberto. Mas quando foi que minha culpa começou?” (GSV 94) Quando é que se nasce?²²

Na sequência do enterro de Diadorim, Riobaldo declara, em três tempos:

Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba. (GSV 380)

Para Clara Rowland, que vê na “construção temporal da anagnórise” (2011a, 220) o “eixo central” (*ibidem*) do romance, o movimento ternário “relança o livro para além da narrativa, reabrindo-a ao permanente presente precisamente a partir da instituição de um fim” (*ibid* 221). O fim, precipitado pelo elo entre o óbito de Diadorim e a revelação de que ocultava um corpo biologicamente feminino sob as vestes de cangaceiro, é habilmente construído pelo narrador, que ao submeter “a narração às condições do tempo narrado” (*ibid* 222) mimetiza no interlocutor a cegueira e estupefação do personagem. Porém, mesmo com o fim firmado, Riobaldo prossegue narrando. A propósito:

O inferno é um sem-fim que não se pode ver. Mas a gente quer Céu é porque quer um fim: mas um fim com depois dele a gente tudo vendo. (GSV 44)

Mas, primeiro, antes, teve o começo. E aí teve o antes-do-começo, que o que era — a gente vindo, vindo. (*ibid* 348)

Caos e ordem, Diabo e Deus, aletria e hermenêutica: são binómios atravessados pelo mesmo problema omnívoro. No romance, Satanás e Deus são desde logo ícones da dupla temporalidade que Rosa, desafiando necessários limites, faz por instaurar. O primeiro prefigura a infinita seta do tempo, e com ela a única lei física que não apresenta simetria:

²² No conto “O espelho” de *Primeiras estórias*, a narração é pontuada por uma reflexão sobre a “vida”, de que ressalta um “juízo-problema, podendo sobrevir com a simples pergunta: — ‘Você chegou a existir?’” (1994, 442) Em *GSV*, Riobaldo declara que tem medo “não é de ver morte, mas de ver nascimento. Medo mistério. O senhor não vê? O que não é Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver — a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo.” (*ibid* 44)

a segunda lei da termodinâmica, imperatriz do irreversível, também conhecida como lei da entropia e medida do caos.²³ “Tempo que me mediu. Tempo? Se as pessoas esbarrassem, para pensar — tem uma coisa! —: eu vejo é o puro tempo vindo de baixo, quieto mole, como a enchente numa água... Tempo é a vida da morte: imperfeição.”²⁴ (*GSV* 372) Como afirma Schrödinger:

The non-physicist finds it hard to believe that really the ordinary laws of physics, which he regards as the prototype of a part inviolable precision, should be based on the statistical tendency of matter to go over into disorder. (1967, 123)

What I wish to make clear (...) is, in short, that from all we have learnt about the structure of living matter, we must be prepared to find it working in a manner that cannot be reduced to the ordinary laws of physics. (*ibid* 136)

A vida, como explica o nobel da física, é cláusula de exceção às leis pelas quais é habitualmente lida. Deus é para Riobaldo o seu representante, não contra a morte — “a gente quer Céu é porque quer um fim” (*GSV* 44) — mas enquanto qualidade diversa de infinito, aposta à recursividade cega: a inteligência do reengendramento.

The orderliness encountered in the unfolding of life springs from a different source. It appears that there are two different ‘mechanisms’ by which orderly events can be produced: the ‘statistical mechanism’ which produces ‘order from disorder’ and the new one, producing ‘order from order’. (Schrödinger 1967, 80)

As forças que determinam o romance emanam de ambas as ordens. Podemos ver a narração de Riobaldo, a obra de Rosa e a literatura em geral como atividades metabólicas

²³ A lei da entropia postula que a energia total de um sistema fechado diminui sempre ao longo do tempo, resultando na degradação da energia em formas menos úteis e mais desordenadas.

²⁴ “Bem, o diabo regula seu estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. Até: nas crianças — eu digo. Pois não é ditado: ‘menino — trem do diabo’? E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes. ... *O diabo na rua, no meio do redemunho...*” (*GSV* 13)

“Que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer.” (*ibidem*) “O senhor ouvia, eu lhe dizia: o ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar — Deus espera essa ganância. Moço!: Deus é paciência. O contrário, é o diabo. Se gasteja.” (*ibid* 17)

que intentam gerar entropia negativa — ou, como regista Adília Lopes num poema inspirado em Salette Tavares, que procuram *desentropiar*²⁵ — sempre com a ressalva de que toda a iniciativa ordeira produz entropia e de que toda a entropia é um modo de organização da matéria. É graças à abertura do sistema e à configuração metabólica das trocas com o exterior que os organismos se nutrem de entropia negativa ou, simplesmente, de ordem.²⁶ É claro que, pelo menos humanamente, a medida da entropia se estende a todos os domínios da ação, e portanto a todas as práticas discursivas.²⁷ Pela abertura reengendrável, o diálogo pode ser uma forma de remissão e reorganização mais eficiente, ou menos provisória, do que, por exemplo, os rituais pré-estabelecidos a que o narrador confessa entregar-se e encomendar recursivamente.²⁸ Ao mesmo tempo que demonstra um pendor universal, o sincretismo de Riobaldo assinala a insuficiência da doutrina, mesmo quando é plural ou compósita. Muito marcado por um zelo feminino, condensase na figura da Virgem e no seu papel de mediação — *Mediatrix* sendo um dos seus títulos — entre as graças salvíficas de Cristo e as almas humanas.²⁹ O diálogo presta-se a um tipo de metabolismo mais filosófico do que penitente: revolvendo em torno da instrução, decorre em ambos os sentidos.³⁰ Rosa explora esse metabolismo de ida e volta mesmo

²⁵ Cf. “Louvor do lixo” de Adília Lopes (*A mulher-a-dias*, 2002) e “O Lixo” de Salette Tavares (*Lex Icon*, 1971).

²⁶ “Hence the awkward expression ‘negative entropy’ can be replaced by a better one: entropy, taken with the negative sign, is itself a measure of order.” (Schrödinger 1967, 73)

²⁷ Na sua *Teoria da Literatura*, Vítor Manuel de Aguiar e Silva fala da literatura como “um sistema aberto”. “Num sistema aberto, ao contrário do que acontece num sistema fechado, a produção de *entropia* inerente aos processos irreversíveis ocorridos no âmbito do sistema é contrabalançada e, em muitos casos, superada pelo conteúdo de elevada energia livre que pode ser introduzida no sistema.” (2007, 31, nota 79)

²⁸ “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 todas. 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* 16, *itálicos meus*). O ex-jagunço adquire a sua defesa, por defeito, junto de rezadoras profissionais (*ibid* 16-7) e Otacília também contribui (*ibid* 21). Riobaldo ajuda-as com “querer acreditar”, que é diferente de acreditar mesmo: “Mas nem sempre posso.” (*ibid* 16)

²⁹ “E da existência desse me defendo, em pedras pontudas ajoelhado, beijando a barra do manto de minha Nossa Senhora da Abadia!” (*GSV* 194) “Mas minha padroeira é a Virgem, por orvalho.” (*ibid* 199) A devoção de Riobaldo à Virgem não é exclusiva da era pós-jagunçagem. Durante a chefia, para contrariar os impulsos atribuídos à influência do Diabo, Riobaldo já clamava pela *Mediatrix*, inebriado pelo perfume do seu nome: “Pois em instantâneo eu achei a doçura de Deus: eu clamei pela Virgem... Agarrei tudo em escuros — mas sabendo de minha Nossa Senhora! O perfume do nome da Virgem perdura muito; às vezes dá saldos para uma vida inteira.” (*ibid* 300)

³⁰ “Em termos, gostava que morasse aqui, ou perto, era uma ajuda. Aqui não se tem convívio que instruir.” (*GSV* 22) “Vida vencida de um, caminhos todos para trás, é história que instrui vida do senhor, algum? O senhor enche uma caderneta...” (*ibid* 377)

quando adota a fórmula do diálogo oculto, que elide a interlocução sem contudo a suprimir.³¹ Também pode a reza, então, ser um diálogo oculto.

“Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado.” (*GSV* 68) A imagem da trança, com que Riobaldo assinala a dificuldade constitutiva da narração, mas também a sua urdida geometria, tem inspirado os críticos. Antonio Candido (2002, 123), por exemplo, aponta “três elementos estruturais” em *Grande sertão: veredas* — Terra, Homem, Luta — que compõem “uma trança constante”; e observa que tal não acontece n’*Os sertões* de Euclides da Cunha, que apesar de se estruturar pelos mesmos elementos não os articula em simultâneo. Ainda que problemática, porque em certo sentido desordeira, a articulação simultânea tem um caráter peculiarmente humano. E Riobaldo itera a trança, pois além de a associar ao enredo com que brinda o interlocutor, simulacro da sua vida, faz dela resumo da vida em sentido lato. “Criatura gente é não e questão, corda de três tentos, três tranços.” (*GSV* 30) São também três as meadas que proponho para prosseguir a leitura de *Grande sertão: veredas*. Três espécies de ordem, trançadas pela palavra, num movimento em que se envolvem vida e literatura. Narração, vida, lenda:

- a) A ordem da narração vincula-se à performance de Riobaldo. É particularmente evidente nas expressões performativas, que enfatizam a dimensão reflexiva do relato, muitas das vezes orientadas pela preocupação com a ordenação do discurso.
- b) A ordem da vida é o que Riobaldo espera poder transmitir, sabendo que não é matéria diretamente verbalizável, mas que pode verter da organização dos temas e eventos. Aspiração poética e filosófica, vincula-se às metáforas literárias e inculca a incongruente coincidência entre uma teoria da vida e uma teoria da literatura.
- c) A ordem da lenda é o palco do encontro entre literatura e vida. Mediando mito e crónica, atemporal e temporal, a lenda é o modelo literário que anima o sertão,

³¹ O diálogo oculto é uma fórmula narrativa característica da literatura rosiana, segundo a qual se omite a fala do interlocutor. “Imaginemos um diálogo entre duas pessoas no qual foram suprimidas as réplicas do segundo interlocutor, mas de tal forma que o sentido geral não tenha sofrido qualquer perturbação. O segundo interlocutor é invisível, suas palavras estão ausentes, mas deixam profundos vestígios que determinam todas as palavras presentes do primeiro interlocutor. Percebemos que esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não-pronunciada do outro.” (Bakhtin 2002, 197-8)

influindo-se nas ações. Vincula-se ao percurso do nome próprio, coreografando a dança itinerante entre o domínio da ordem e a sujeição ao caos.

Meadas dadas, a trança do romance segue o eixo metamórfico constituído pela relação de Riobaldo com o discurso; com a palavra em sentido lato; portanto, na medida certa da alegoria, com Diadorim; por conseguinte, e de acordo com a teoria rosiana em que o idioma deve ser o espelho da personalidade, consigo mesmo.³² É um eixo em cuja febre epopeica se destaca a estranheza de um lugar-comum: o tema da palavra enquanto arma, tão misticamente herdado e iterado, mas revestido de uma inconsequência quixotesca. Boris Groys, em *The Communist Postscript*, constata a descrença contemporânea na força da linguagem (2022, 6) e procura uma explicação universal para o anacronismo:

So long as humans live under the conditions of the capitalist economy they remain fundamentally mute because their fate does not speak to them. If a human is not addressed by his or her fate, then he or she is also incapable of answering it. Economic processes are anonymous, and not expressed in words. For this reason one cannot enter into discussion with economic processes; one cannot change their mind, convince them, persuade them, use words to bring them over to one's side. All that can be done is adapt one's own behavior to what is occurring. (...) In capitalism, the ultimate confirmation or refutation of human action is not linguistic but economic: it is expressed not with words but with numbers. The force of language as such is thereby annulled. (1-2)

Os sistemas económicos baseados na propriedade privada não são uma coisa apenas moderna, que destoe inteiramente do arcaísmo do sertão.³³ A jagunçagem comanda a

³² “Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente.” (DGR 47)

³³ O capitalismo moderno, que começa a tomar forma na revolução industrial, passou por vários estágios de desenvolvimento. Com a devida cautela, os diagnósticos de Groys, quer acerca da fraqueza e força da palavra, quer acerca da escrita como exercício constitutivo do circuito capitalista, podem aplicar-se a partir do início da civilização. Veja-se a fábula do lobo e do cordeiro. Como explica o sumerólogo Samuel Noah Kramer, a invenção da escrita não se deveu tanto a um ímpeto poético como à necessidade económica. “Foi provavelmente cerca do final do quarto milénio a.C., há uns cinco mil anos, que os Sumérios, compelidos pelas necessidades da sua economia e da sua organização administrativa, tiveram a ideia de escrever sobre argila.” (1971, 17) O Código de Hamurabi (Babilónia, c. 1764 a.C.) e os papiros egípcios já incluíam disposições sobre contratos e propriedade. Na Grécia, alguns filósofos chegaram a discutir o assunto, como Platão (*República* — argumento a favor de uma utopia política ou sociedade ideal em que a propriedade é

desordem, muitas vezes por decreto dos grandes fazendeiros, contra o igualmente questionável progresso que o governo faz por instituir. Ao passo que a lei jagunça circula entre todos, oral e livremente, a nova ordem depende de uma fixação pela escrita que se torna domínio burocrático, e portanto previsível e exclusivo.³⁴ Ambas as organizações contêm o germen plutocrático que busca instrumentalizar a existência do outro, mas divergem no modo como a lei é estabelecida. Em *Towards Self-Design*, Groys considera o diálogo a única forma de resistir à mudez imposta ao indivíduo pelo capitalismo, distinguindo-se da escrita por ser uma atividade gratuita:

The only medium in which we can develop alternatives is actually spoken language. We can speak about alternatives, because we do not pay for speaking. (...) Already, when you write something, you are getting into the economy, because you have to buy paper. (Nabais 2022, 171)

Veiculada pela escrita, a primazia política e poética da oralidade constitui uma brecha irônica. *Grande sertão: veredas*, simulacro escrito de oralidade que tem como premissa a transação com o diabo, vive tanto do vínculo entre armas e letras como do anacronismo que esse vínculo já representa no momento do relato. O mundo da jagunçagem, como constata Davi Arriguci Jr., aparece a Riobaldo desde logo acoplado às letras.³⁵ É durante

comum) e Aristóteles (*Política* — argumento a favor da propriedade privada, ainda que com limitações para dirimir riscos como desigualdade excessiva). No império romano, a estrutura econômica dependia do setor privado; na Lei das Doze Tábuas (450 a.C.), a sexta estabelecia os princípios da propriedade. Na Idade Média, a Europa era dominada pelo feudalismo, que aliás embasa o mito do pacto. Etc.

³⁴ Riobaldo relata ao interlocutor certa viagem de comboio que faz para ir a uma consulta médica. Vai em primeira classe e vestido de forma a não ser identificado como ex-jagunço, mas é ele quem reconhece um “delegado profissional” (*GSV* 17), Jazevedão, e o capanga que o acompanha, ambos ruins. O episódio não só demonstra que a vida continua, apesar da nova era pós-jagunça, a fazer jus à velha fábula do lobo e do cordeiro — “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias.” (*ibid* 18) — como marca a diferença pela qual a força é implementada, com a substituição dos tiros pelo papel: Jazevedão vinha “reolhando, historiando a papelada — uma a uma as folhas com retratos e com os pretos dos dedos de jagunços, ladrões de cavalos e criminosos de morte. (...) Uma hora, uma daquelas laudas caiu — e eu me abaixei depressa, sei lá mesmo por quê, não quis, não pensei — até hoje crio vergonha disso — apanhei o papel do chão, e entreguei a ele. (...) Entreguei a ele a folha de papel, e fui saindo de lá, por ter mão em mim de não destruir a tiros aquele sujeito.” (*ibidem*) Para trás fica a época em que cabia à jagunçagem impor justiça e as deliberações podiam variar radicalmente consoante o estilo de chefia; por exemplo: o episódio em que Zé Bebelo perdoa dois irmãos que matam o pai porque este mandara um deles assassinar o outro teria tido um desfecho funéreo caso a sentença tivesse sido proferida por Medeiro Vaz. “Ao que, fosse Medeiro Vaz, enviava imediato os dois para tão razoável forca.” (*ibid* 53)

³⁵ “O episódio da Fazenda São Gregório reúne os termos do tópico decisivo no modo de ser e no destino de Riobaldo, juntando *armas e letras*, ao mesmo tempo que articula esse motivo importante na caracterização do personagem ao motivo da *donzela guerreira*, de larga história na tradição épica popular da península Ibérica e presente também na tradição literária do regionalismo brasileiro.” (Arrigucci Júnior 1994, 27)

o primeiro convívio com o bando, na fazenda do padrinho, que o futuro jagunço ouve a canção de Siruiz — ou que é, nas palavras de Groys, atingido pela interpelação do destino. A ascensão declinante do protagonista, de jagunço a chefe de bando, como de personagem a narrador, mede-se por razões literárias — sendo retórico o motivo pelo qual começa por recusar a chefia, quando Diadorim a sugere:

Eu disse: nãozão! Me desinduzi. Talento meu era só o aviável de uma boa pontaria ótima, em arma qualquer. Ninguém nem mal me ouvia, achavam que eu era zureta ou impostor, ou vago em aluado. Mesmo eu não era capaz de falar a ponto. A conversa dos assuntos para mim mais importantes amolava o juízo dos outros, caceteava. Eu nunca tinha certeza de coisa nenhuma. (*GSV* 240)

Se, enquanto jagunço, ninguém “nem mal” ouvia Riobaldo, ocupar a chefia passava, então, pela necessidade de se fazer ouvir. Num romance em que os atos de fala também são balas, mais ou menos certas, a palavra é direito e dever de chefe. A posição de liderança é sempre política e deve, por isso, destinar-se a quem desperta na audiência a maior deferência, união e entusiasmo. É esse o critério com que Riobaldo desclassifica Hermógenes enquanto chefe: “um bom jagunço, cabo-de-turma; mas desmerecido de situação política, sem tino nem prosápia” (*ibid* 118).

Quanto ao desafio de se fazer ouvir, Riobaldo estreia-se na eloquência bem antes do pacto. Durante o julgamento de Zé Bebelo, os pareceres a favor do réu contagiam-no inesperadamente. No momento tenso que precede o veredicto, depois de ouvir os generais, o grande líder Joca Ramiro também surpreende, inquirindo se há algum dos seus “filhos com necessidade de palavra para defesa ou acusação” (*ibid* 175). “Todo o mundo se olhava, num desconcerto (...) Para falar, ali não estavam.” (*ibidem*) À terceira inquirição do chefe, Riobaldo toma coragem, mas por duas vezes alguém se antecipa. Finalmente, “feito menino em escola” (*ibid* 176) e sentindo-se alvo de todos os olhares, Riobaldo levanta a mão e declara ter “uma verdade forte para dizer” (*ibidem*). No entanto, discursando a favor do ex-aluno e futuro líder dos jagunços, acaba por afirmar o que mais tarde comprovará ter sido uma frágil verdade: “Zé Bebelo é homem valente de bem, e inteiro, que honra o raio da palavra que dá!” (*ibid* 177). Retomando fôlego, Riobaldo propõe aos companheiros uma visão futura e lendária dos acontecimentos:

— “...A guerra foi grande, durou tempo que durou, encheu este sertão. Nela todo o mundo vai falar, pelo Norte dos Nortes, em Minas e na Bahia toda, constantes anos, até em outras partes... Vão fazer cantigas, relatando as tantas façanhas... Pois então, xente, hão de se dizer que aqui na Sempre-Verde vieram se reunir os chefes todos de bandos, com seu cabras valentes, montoeira completa, e com o sobregovêrno de Joca Ramiro — só para, no fim, fim, se acabar com um homenzinho sozinho — se condenar de matar Zé Bebelo, o quanto fosse um boi de corte? Um fato assim é honra? Ou é vergonha?...” (GSV 177)

Empolando os ânimos da audiência com a grandiosidade lendária dos feitos coletivos às ordens de Joca Ramiro, Riobaldo passa a demonstrar como a execução do réu seria um fim inadequado para a lenda. Sentindo, porém, que a demonstração desse fim inadequado não é um fim adequado para a sua intervenção, prossegue:

— “...A ver. Mas, se a gente der condena de absolvido: soltar este homem Zé Bebelo, a mãvazias, punido só pela derrota que levou — então, eu acho, é fama grande. Fama de glória: que primeiro vencemos, e depois soltamos...” (*ibid* 177-8)

A sugestão de “fama de glória” é aclamada com fervor por Sô Candelário, um dos chefes de quadrilha. Refazendo o percurso lendário que Riobaldo traçara, Candelário logo acrescenta à propalação oral a dimensão da escrita:

— “...Seja a fama de glória... Todo o mundo vai falar nisso, por muitos anos, louvando a honra da gente, por muitas partes e lugares. Hão de botar verso em feira, assunto de sair até divulgado em jornal de cidade...” — Ele estava mandarino, mesmo. (*ibid* 178)

Tal adesão leva Riobaldo a proferir a quarta parte da sua intervenção, afinando os detalhes da paradoxal “condena de absolvido”:

Aí eu pensei, eu achei? Não. Eu disse. Disse o verdadeiro, o ligeiro, o de não se esperar para dizer: — “...E, que perigo que tem? Se ele der a palavra de nunca mais tornar a vir guerrear com a gente, decerto cumpre. (...) Melhor é se ele der a palavra de que vais-s’embora do Estado, para bem longe, em desde que não fique em terras daqui nem da Bahia...” — eu disse; disse mansinho mãe, mansice, caminhos de cobra. (*GSV 138*)

Quanto ao desafio que a fala representa, a incapacidade genérica de “falar a ponto” (*ibid 240*), no sentido de falar a propósito e acertadamente, não aponta para qualquer tartamudeio ou defeito no aparelho fonador. O autodiagnóstico em que Riobaldo simultaneamente justapõe e contrapõe o atirador ao orador concerne o conteúdo das conversas e define-se antes pela divergência de assuntos. Nesse sentido, a narrativa ao interlocutor representa o triunfo sobre as hesitações de fala que formavam no jovem Riobaldo uma certa apreensão, mas também sobre as certezas cegas com que veio a guiar o bando. O triunfo não representa a proscrição da divergência. Revela, pelo contrário, o reconhecimento da divergência como talento e o seu apuramento enquanto estética que tudo perpassa. A pontaria não é, então, uma alegoria exclusivamente tardia do investimento de Riobaldo no exercício da palavra. A intervenção no julgamento é uma instância do desabrolho da poética da divergência e do deslumbre desencadeado pela união de forças entre a lenda, como *telos* infinito, e paradoxo — neste caso o de uma condenação que absolve — como meio de a formar. “Pontaria, o senhor concorde, é um talento todo, na ideia.” (*ibid 107*) Tanto é que Joca Ramiro adota o veredicto do melhor atirador. No rescaldo do julgamento, Diadorim congratula Riobaldo:

Só, que eu tinha pronunciado bem, Diadorim mais me disse: e que tinha sido menos por minhas tantas palavras, do que pelo rompante brabo com que falei acendido, exportando uma espécie de autoridade que em mim veio. (*ibid 179*)

O elogio de Diadorim associa a força da palavra menos às palavras decretadas do que ao entusiasmo do orador. No entanto, não se pode desvincular o entusiasmo de quem fala daquilo que proclama. No sertão, a lenda é excitante para a maioria, especialmente para o personagem Riobaldo, que a usa como matriz do destino. O *contrafím* do protagonista depende da formação da lenda, e a formação da lenda depende de todos.

O padrinho Selorico Mendes “gostava de conversar, contava casos. Altas artes de jagunços — isso ele amava constante — histórias” (*GSV* 76). Riobaldo queixa-se da vaidade do orador relativamente aos laços de amizade com os jagunços (*ibidem*) e, sobretudo, do aborrecimento que o estilo paternal lhe provocava. “Meu padrinho era antipático (...) Num lugar parado, assim, na roça, carece de a gente de vez em quando ir alterando os assuntos.” (*ibid* 82) Também no papel de crítico, Riobaldo sugere que a divergência é a melhor forma de dar ordem ao discurso. Com efeito, a alternância de assuntos é um mecanismo que desde cedo põe em prática no relato. Sobretudo numa fase inicial, a narração biográfica é sucessivamente suspensa por episódios que se destacam como módulos renarrados e renarráveis. Como o caso, contado por Jõe Bexiguento, da duplamente homicida Maria Mutema. Sublinhando a homologia entre arma e palavra, apresentam-se “o mesmo crime e a mesma imagem, diversos apenas quanto ao nível de concreção ou de abstração. Chumbo ou palavra, entrando pelo ouvido e se aninhando no mais íntimo de um homem, seu cérebro, matam.” (Galvão 1983, 411) Quando os crimes de Mutema são adivinhados por um missionário que “governava com luzes outras” (*GSV* 146), a assassina é incitada à confissão e sai pedindo perdão.

E assim como Maria Mutema se libera de seus crimes falando, repartindo entre todos o peso do segredo abandonando sua condição de Mutema e começando a tornar-se santa, também o narrador usa a palavra (...) para examinar suas culpas e poder entrever, ao menos, a esperança. A palavra pode matar, mas também pode redimir.” (Galvão, 417)

Ainda assim, as remissões públicas de Maria Mutema e de Riobaldo não são inteiramente coincidentes. Pressupõe-se neste último uma autoridade e domínio que a primeira — mutema, unidade de mudez, como frisam Galvão e Hansen — não tinha como exercer. Apesar de ter suscitado a piedade e o perdão do povo, foi julgada e condenada pelos crimes cometidos, ao abrigo da lei oficial. “Veio autoridade, delegado e praças, levaram a Mutema para culpa e júri, na cadeia de Arassuaí.” (*GSV* 148) Riobaldo não tem de responder perante a lei pelos seus crimes, mas — ponto crítico no percurso da lenda — também não tem o perdão do povo.

A narração do percurso de vida ao interlocutor implica a história da lenda que o orientou, desde a deformação ao indesejado. É claro que há uma lenda em plena circulação e que essa é a causa e o pretexto do encontro entre Riobaldo e o interlocutor.

O último encontra o primeiro porque efetivamente procura um famigerado pactário conhecido como Urutú-Branco. Apesar de plenamente envolvido na origem da lenda que sobre si circula, Riobaldo deixa, a partir de certa altura, de poder tomar-lhe as rédeas. O narrador afirma que os seus feitos “já revogaram, prescrição dita” (*GSV* 67) e logo acrescenta que tem o seu “respeito firmado” (*ibidem*). Mas a impunidade, que por um lado o escusou de acusações e lhe permitiu continuar a ascender socialmente, torna-o mais vulnerável à parlenda. “Não sou assassino. Inventaram em mim aquele falso, o senhor sabe como é esse povo.” (*ibid* 107)

O senhor deve de ficar prevenido: esse povo diverte por demais com a baboseira, dum traque de jumento formam tufão de ventania. Por gosto de rebuliço. Querem-porque-querem inventar maravilhas gloriônicas, depois eles mesmos acabam temendo e crendo. Parece que todo o mundo carece disso. (*ibid* 52)

Um lugar conhece outro é por calúnias e falsos levantados; as pessoas também, nesta vida. (*ibid* 316)

A primeiríssima interrogação do romance denuncia o interesse particular do interlocutor no assunto do pacto. “Do demo? Não glosa. Senhor pergunte aos moradores.” (*ibid* 11) Outro indício do pacto como razão do rendez-vous encontra-se no facto de que a recusa do assunto acarreta, do ponto de vista do interlocutor, o fim do diálogo. “Agora, bem: não queria tocar nisso mais — de o Tinhoso; chega.” (*ibid* 22) — “Eh, que se vai? Jàjá? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto.” (*ibidem*) Quanto a Riobaldo, a vontade de conversar e a perspectiva de perder um interlocutor “que sabe muito, em ideia firme, além de ter carta de doutor” (*ibidem*) vão vencendo a resistência ao assunto demoníaco. Preterido e recusado nas primeiras páginas, o tema é significativamente protelado. O fim impregna o começo da narrativa, com “...*O diabo na rua, no meio do redemunho...*” (*ibid* 13), que é também a epígrafe do livro, a figurar logo no quinto parágrafo, mas a gestação é longa.

É ainda numa passagem inicial que Riobaldo descreve os chefes de bando como destroços babélicos da ordem. “Todos puxavam o mundo para si, para o concertar

consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo.” (*ibid* 17) Seguem-se alguns nomes e respetivos modos de liderança:

Montante, o mais supro, mais sério — foi Medeiro Vaz. Que um homem antigo... Seu Joãozinho Bem-Bem, o mais bravo de todos, ninguém nunca pôde decifrar como ele por dentro consistia. Joca Ramiro — grande homem príncipe! — era político. Zé-Bebelo quis ser político, mas teve e não teve sorte: raposa que demorou. Sô Candelário se endiabrou, por pensar que estava com doença má. Titão Passos era o pelo preço de amigos: só por via deles, de suas mesmas amizades, foi que tão alto se ajagunçou. Antônio Dó — severo bandido. Mas por metade; grande maior metade que seja. Andalécio, no fundo, um bom homem-de-bem, estouvado raivoso em toda sua justiça. Ricardão, mesmo, queria era ser rico em paz: para isso guerreava. Só o Hermógenes foi que nasceu formado tigre, e assassim. (*ibidem*)

Riobaldo pretende rematar com Hermógenes o inventário da elite jagunça, em que Joca Ramiro se distingue como única figura verdadeiramente política, mas é interpelado pela inquirição de um nome que aí surge pela primeira vez e a que só se retornará na segunda parte da narração:³⁶

E o “Urutú-Branco”? Ah, não me fale. Ah, esse... tristonho levado, que foi — que era um pobre menino do destino... (*ibidem*)

³⁶ Quando, durante o massacre da Fazenda dos Tucanos, Zé Bebelo elogia a pontaria de “Riobaldo Tatarana”, sugere-lhe um nome mais adequado: “Ah: o *Urutú Branco*: assim é que você devia de se chamar... E amigos somos. A ver, um dia, a gente vai entrar, juntos, no triunfal, na forte cidade de Januária...” (*GSV* 217) Na verdade, durante o massacre, a pontaria de Riobaldo é apenas um dos talentos reconhecidos pelo chefe. Em nova contiguidade entre arma e palavra, Zé Bebelo faz de Riobaldo “amanuense” (*ibid* 211, 224) e manda-o redigir bilhetes destinados a legítimos representantes da ordem — “missiva para o senhor oficial comandante das forças militares, outro para o presidente-da-câmara de Vila Risonha, outro para o promotor” (*ibid* 211) — apelando ao envio de soldados e prometendo “caça grossa, reunida” (*ibid* 212). A impressão de traição, que ora tolhe Riobaldo (“perdi e achei minha ideia, e esbarrei” [*ibidem*]), ora o faz mover-se involuntariamente (“‘Traição’... sem querer eu fui lançando no papel a palavra; mas risquei” [*ibid* 213]), é agravada pela assinatura das missivas, que trai a ordem jagunça em favor da governamental: “Ordem e Progresso, viva a Paz e a Constituição da Lei! Assinado: *José Rebêlo Adro Antunes, cidadão e candidato*.” (*ibid* 212)

Antes do pacto, Riobaldo desejava entrar pela cidade de Januária, como sugerido por Zé Bebelo, mas para “conhecer o pessoal sensato” (*ibid* 217), “sem glórias de guerra nenhuma, nem acompanhamentos” (*ibidem*), mantendo-se fiel à recusa da chefia. Depois do pacto, a situação inverte-se. Embora tome a chefia a Zé Bebelo, demonstrando exercer maior autoridade, o sucessor é em certa medida uma criação do predecessor. Não só se deixa rebatizar com um nome dado em circunstâncias duvidosas, como também, na inevitável adesão à ordem política, passa a fazer de Zé Bebelo modelo mimético do ponto de vista retórico.

Além da incongruência, aí ainda completamente encoberta, entre “um pobre menino do destino” e um chefe de jagunços célebre por ter acabado com a jagunçagem, Riobaldo fala de Urutú-Branco como de um defunto. Exumando-o, acham-se as ossadas da fábula a partir das quais se recompõe uma espécie de lenda da lenda. O sítio das escavações é, naturalmente, o tópos do pacto. Antes do Urutú-Branco, já Hermógenes granjeava fama no sertão:

Hermógenes Saranhó Rodrigue Felipes — como ele se chamava; hoje, neste sertão, todo o mundo sabe, até em escritos no jornal já saiu o nome dele. Mas quem me instruiu disso, na ocasião, foi o Lacrau (...) Se era verdade, o que se contava? Pois era — o Lacrau me confirmou — o Hermógenes era positivo pactário. Desde todo o tempo, se tinha sabido daquilo. (*GSV* 260)

A fama do pactário afigura-se como pervasiva, crendo-se que sairá vitorioso de qualquer confronto:

Exponho ao senhor que o sucedido sofrimento sobrefoi já inteirado no começo; daí só mais aumentava. E o que era para ser. O que é pra ser — são as palavras! Ah, porque. Por que? Juro que: pontual nos instantes de o raso se pisar, um sujeito dos companheiros, um João Bugre, me disse, ou disse a outro, do meu lado:

— “...O Hermógenes tem pauta... Ele se quis com o Capioto...”

Eu ouvi aquilo demais. O pacto! Se diz — o senhor sabe. Bobéia. Ao que a pessoa vai, em meia-noite, a uma encruzilhada, e chama fortemente o Cujo — e espera. (...) Carece de se conservar coragem. Se assina o pacto. Se assina com sangue de pessoa. O pagar é a alma. Muito mais depois. O senhor vê, superstição parva? Estornadas!... ‘*O Hermógenes tem pautas...*’ Provei. Introduzi. Com ele ninguém podia? O Hermógenes — demônio. Sim só isto. Era ele mesmo. (*ibid* 36)

O tema do pacto revela-se duplamente lendário: se a fama dos pactários atravessa chapadões e veredas, não menos propalada é a burocracia do contrato com o diabo. É a partir da recolha de testemunhos orais que Riobaldo destila uma receita para o próprio pacto, algo semelhante à que sobreditamente descreve: meia-noite, encruzilhada, espera,

chamamento, coragem, a invulnerabilidade e o seu preço. De novo, a palavra é assinalada como origem da ação, torneira que se abre para borbotar o destino. Mas o percurso do fluxo desencadeado transcende o domínio do enunciador. “A vida inventa! A gente principia as coisas, no não saber por que, e desde aí perde o poder de continuação — porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e retemperada.” (*ibid* 293)

No que se estava, se estava: o despoder da gente. O duro do dia. A pois, então, me subi para fora do real; rezei! Sabe o senhor como rezei? Assim foi: que Deus era fortíssimo exato — mas só na segunda parte; e que eu esperava, esperava, esperava, como até as pedras esperam. (*ibid* 219)

É no modo particularmente discursivo de contornar a impotência perante a inventividade da vida que se verifica, numa brecha transcendente, a simultaneidade entre a vontade de *outro* desfecho e a vontade de início. O espírito faustiano do pacto pode ser retratado a partir desse paradoxo que faz coincidir suspensão e movimento. Em “The Paradigm at the Crossroads in the Middle of the Worldwind: Arnold Schoenberg, João Guimarães Rosa, and the Animating Faust”, Christopher T. Lewis elabora uma comparação entre Schoenberg e Rosa com base na tese de Gregory Bateson sobre três níveis de aprendizagem, em que o terceiro, mais avançado, se caracteriza pela capacidade de romper limites entre paradigmas conceptualmente opostos. A partir de um poema de Anthony Hecht, Lewis ensaia a associação entre a mestria do terceiro nível e a capacidade misteriosa de dar vida à arte.

Tomando para o poema o título da autobiografia de Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Hecht desde logo remete os seus versos a uma dicotomia entre arte e vida.³⁷

³⁷ *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* [*De minha vida: poesia e verdade*: título da última tradução em português, por Mauricio Mendonça Cardozo (UNESP, 2017)]. Rosa conhecia o livro — tinha a tradução francesa *Souvenirs de ma vie. Poésie et Verité* (Bonomo 2010, 173) — como sugere no diálogo com Günter Lorenz, na passagem em que aponta “o daimon de Lorca e também o daimon de Goethe” como “exemplos exatos para tais coisas indizíveis” (DGR 56). Esse legado, socrático, desdobra-se ao longo dos séculos numa linhagem de que Goethe se apropria funcionalmente na sua literatura (Nicholls 2006, cap. 7). Deixo algumas passagens de Goethe sobre o *daemon* que parecem ilustrar o espírito que impregna Riobaldo durante e depois do pacto:

- “(...) something which manifests only in contradictions, and which, therefore, could not be comprehended under any idea, still less under one word. It was not godlike, for it seemed unreasonable; not human, for it had no understanding; nor devilish, for it was beneficent; nor angelic, for it often betrayed a malicious pleasure. It resembled chance, for it evolved no

No modo como o poema confronta o movimento pleno da batalha com a fotografia desajeitada de um pelotão de infantaria, Lewis identifica um problema que aflige Riobaldo por diversas vezes: o facto de o interlocutor não ter presenciado os eventos que lhe são narrados.³⁸ “Recognizing the shortcomings of mimesis, he [Hecht] knows that a poem about war will never be capable of intersecting or coming in true contact with its subject.” (Lewis 2011, 53) Ainda assim, perante a impossibilidade, o poeta entrevê uma solução:

It needs a Faust to animate
The wan homunculus,
Construe the stark, unchanging text,
Winkle the likes of us
Out of a bleak geology
That art has put to rest,
And by a sacred discipline
Give breath back to the past.
How, for example, shall I read
The expression of my face
Among that company of men
In that unlikely place?

A diferença entre a necessidade de Fausto e a necessidade de *um* Fausto aponta mais para o símbolo faustiano do que para algum Fausto específico. As alusões de Hecht são,

consequences; it was like Providence, for it hinted at connexion. All that limits us it seemed to penetrate; it seemed to sport at will with the necessary elements of our existence; it contracted time and expanded space. In the impossible alone did it appear to find pleasure, while it rejected the possible with contempt.” (Goethe 1868, 157)

- “To this principle, which seemed to come in between all other principles to separate them, and yet to link them together, I gave the name Demonic, after the example of the ancients and of those, who, at any rate, had perceptions of the same kind.” (*ibid* 157) “For the phenomena which it gives rise to there are innumerable names: for all philosophies and religions have sought in prose and poetry to solve this enigma and to read once for all the riddle which, nevertheless, remains still unriddled by them.” (*ibid* 158)
- “But the most fearful manifestation of the Demonical, is when it is seen predominating in some individual character.” (*ibid*159)

³⁸ “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 pode estabelecer em sua ideia a minha tristeza quinhoã. (GSV 256-7) “Como vou contar, e o senhor sentir em meu estado? O senhor sobrenasceu lá? O senhor mordeu aquilo? O senhor conheceu Diadorim, meu senhor?!...” (*ibid* 376)

contudo, claramente goethianas. É provável que quem leia o poema, desconhecendo o de Goethe, se persuada de que Fausto criou e animou um homúnculo, quando na verdade tal concepção se deve a Wagner, seu aprendiz e assistente. Há indícios de que o processo é catalisado por um toque de Mefistófeles, que entra no laboratório enquanto Wagner trabalha para dar à humanidade uma origem mais sublime do que a procriação. O Homúnculo apresenta forma humana mas é incorpóreo, chama que só pode existir contida num vidro e locomover-se flutuando. Fausto não só não o cria, como nem chega a dar por ele.

O Homúnculo é que anima Fausto. Numa divisão contígua ao laboratório, o protagonista encontra-se inconsciente devido ao estrondo gerado pela tentativa de agarrar um espectro, o de Helena, querendo impedir que o de Páris a raptasse. Quando Mefistófeles mostra Fausto ao Homúnculo, este escapa-se das mãos do criador para se debruçar sobre o corpo adormecido. Perscruta-lhe os sonhos e determina assim a cura para aquela parálise.³⁹ Se é o Homúnculo que anima Fausto, em que medida acontece o inverso? A resposta deve passar pela capacidade de perscrutar os sonhos, mas, sobretudo, pelo sonho perscrutado, que leva o ser artificialmente criado a almejar a vida, a querer tornar-se parte dela.

Como afirma a Wagner o próprio Homúnculo: “As coisas são feitas assim: / Não basta o universo às naturais, / Fechado é o espaço das artificiais.” (v. 6882) No quadro clássico sonhado por Fausto, denso bosque em que Helena se destaca por entre várias mulheres desnudadas, o perscrutador depara-se com a busca simbólica do sonhador pela beleza. Lendo o sonho de Fausto, o filho de Wagner e afilhado de Mefistófeles encontra e reconhece a mãe. Vislumbrando a origem, é interpelado pelo destino.⁴⁰ Fausto anima o Homúnculo pela involuntária revelação de um ideal que, sob variados feitios, perpassa a arte através dos tempos.

Como é que se é já não Fausto, mas um Fausto? Que disciplina sagrada é a da arte? O poema de Hecht performa a resposta à pergunta que o suspende, condensando

³⁹ Interpretando o sonho de Fausto, o Homúnculo torna-se responsável pelas cenas que se seguem, em pleno território clássico, durante a noite de Walpurgis. À saída, manda Wagner permanecer no laboratório e parte com os outros dois, cada qual com o seu destino. Fausto continuará a perseguição da beleza ideal sob a forma de Helena, Mefistófeles perscrutará a própria origem, e o Homúnculo buscará a “pintinha para o i”, ou seja, uma existência corpórea que lhe complete a criação. (2013, p. 285, v. 6900)

⁴⁰ “Do nobre corpo [de Helena] a doce chama da vida / Na dócil, fresca onda busca alento.” (v. 6909): o futuro do Homúnculo está contido no sonho de Fausto.

assim as duas faces do símbolo faustiano, como o descreve Boris Groys, a dádiva da vida e a sua interrupção:

Art has a kind of historical dimension, but also some kind of trans-temporal dimension. Not because of distrust, but because art wants to stop life. It is like Faust, he wants to stop life at the moment of bliss, but actually the idea is to stop life at every moment. (Nabais 2022, 105)

A grande cláusula do contrato com Mefistófeles, pela qual a alma de Fausto passaria a pertencer-lhe, é a suspensão da vida num momento de felicidade, que o pactário desejasse eterno. Fausto exige uma condição que reflete a incapacidade de sentir aquilo com que sonha — a beleza da vida — e que faz coincidir a possível mas improvável estreia desse sentimento arrebatante com a morte. Apesar da inconveniência tanatológica, a cláusula contém a lacuna poética que valerá a Fausto a salvação da alma:

Se alguma vez ao momento disser
Fica, tu que és tão belo!
Serás então livre de me prender,
Afundar-me-ei sem agravo nem apelo!
Que se ouça então o sino derradeiro,
Cesse o serviço que aceitei de ti,
Pare o relógio e caia o ponteiro,
E que chegue meu tempo então ao fim! (2013, vv.1699-1706)⁴¹

⁴¹ Amaldiçoado pela Inquietação, Fausto experimenta no fim da vida a cegueira. Pode assim vislumbrar a “clara luz” que “na alma brilha” e é tomado por um desejo de edificação. “A última grande obra que faço. / A muitos milhões abro espaço e ‘sperança / De viver livres, senão em segurança” [2013 vv.11562-64]) Diante da iminência da grande obra, é graças ao movimento concertado — e não à obra acabada — que Fausto consegue derradeiramente sentir a beleza do momento, uma beleza nova que clama a suspensão do tempo. Desconcertado, Mefistófeles declara:

Nem prazeres nem fortuna o faz contente,
Sempre atrás de miragens a correr;
O derradeiro, oco, insípido instante —
É esse que ele quer reter. (*ibid* vv.11587-90)

Cumprida a cláusula do contrato, Fausto morre e Mefistófeles prepara-se para lhe caçar a alma. Pelo carácter comunal da obra legada, com que passa do desejo tirânico à esperança utópica, a alma do pactário é elevada aos céus e Mefistófeles perde a aposta celebrada com Deus.

Do ponto de vista da criação artística, Riobaldo alinha-se com o símbolo faustiano. “Carecia de que tudo esbarrasse, momental meu, para se ter um recomeço.” (*GSV* 227) De uma perspectiva biográfica, nem tanto. Rosa sublinha a divergência durante o diálogo com Günter Lorenz, desviando Riobaldo de rótulos fáceis com um paradoxo que de novo conflui na literatura enquanto forma de vida:

Não, Riobaldo não é Fausto, e menos ainda um místico barroco. Riobaldo é o sertão feito homem e é meu irmão. Muitos de meus intérpretes se equivocaram (...) Riobaldo é mundano demais para ser místico, é místico demais para ser Fausto; o que chamam barroco é apenas a vida que toma forma na linguagem. (*DGR* 59)

A clivagem que observámos no primeiro capítulo, entre poesia e filosofia, talvez traduza o que aparta os personagens do ponto de vista de Rosa. Embora ambos se debatam com a insuficiência de conhecimento, Fausto começa por repetir os passos paternos. É um cientista erudito, que segue a lógica daquele tempo mesmo quando se entrega à magia para conhecer os segredos mais íntimos do mundo. Goethe retrata-o como um sénior, que dá por si cercado de livros mudos e vãs parafernálias. Frustrado, deseja tornar-se independente da doutrina e da representação: quer “largar as palavras indigentes” e “intuir forças vivas, sementes” (2013, vv. 384-5). Riobaldo chega à velhice com um compêndio de aventuras vividas. É na experiência que encontra a matéria-prima das suas especulações poéticas. Fausto precisa de Mefistófeles para alcançar o que Riobaldo em boa medida já possuía antes de fazer o pacto. Longe da juventude, ainda precisa de se iniciar na “arte de viver” (2013 vv.1543, 2062).⁴² Não só as idades, razões e condições que movem os pactos são diferentes, também o carácter dos protagonistas é dissemelhante. Compreende-se que Rosa achasse o decalque frio e precipitado.

⁴² O levar a cabo de tal aprendizagem ajuda a justificar o lugar que o céu acaba destinando à alma de Fausto. “Nenhum de nós chegou / A vida a amar; / Mas este, que a viveu, / Vai-nos ensinar.” (v. 12080)

Além disso, o motivo do pacto embasa-se em lendas mais remotas, como a de Teófilo, São Cipriano e Frei Gil, nas quais se encontra, em diferentes modos e graus, um ingrediente recuperado e transformado pela literatura rosiana — a virgindade.⁴³

The story of a man who made a pact with the Devil in return for knowledge or power is of course famous in European literature. The sixteenth-century play *Dr Faustus* by Christopher Marlowe, and the eighteenth-century poem *Faust* by Johann von Goethe are both very well known. The links between these works and medieval stories have long been debated and the matter remains unresolved. Instead of focusing on the connecting figure of the Devil pact, we should perhaps look at these stories from the perspective of Virgin Mary. Mary was a dominant figure in the medieval legend of Theophilus. Her role declined in the sixteenth-century versions of Giles's legend, and she had all but vanished in seventeenth-century dramatizations of the theme. She plays no part in the Faust stories. The erosion of role is striking, and study of it may shed light on the Devil-pact scheme. (McCleery 2004, 149)⁴⁴

Fausto, Teófilo, Cipriano e Frei Gil começaram por ser personagens históricas que rapidamente adquiriram cunho lendário. A relação entre Fausto e Riobaldo transcende os respetivos enredos na medida em que o romance de Rosa se entretetece na origem desse mito robusto, que nada tem do “cediço e fácil da pequena lenda”.⁴⁵ João Barrento, na sua introdução ao *Fausto* de Goethe, descreve as fases do “percurso mitográfico” (2013, 12).

A primeira parte desse percurso, que transforma o Fausto histórico em lenda e mito, manifesta-se como processo de socialização de um imaginário e diluição progressiva dos testemunhos biográficos concretos e localizados, no sentido da criação de uma bruma e

⁴³ “A maior prenda, que há, é ser virgem.” (TM 563) Quem o afirma é Flausina, a narradora de “Esses Lopes”. A estória demonstra como é o rol de heresias e transgressões que Flausina pratica ao longo dos anos que a leva a resgatar a inocência há muito perdida. A relação entre inocência e transgressão, que permeia *Tutaméia*, é aprofundada no capítulo 6.

⁴⁴ Há que lembrar, apesar da perentoriedade de Iona McCleery, que a *Mater Gloriosa* é a última instância na absolvição da alma do Fausto goethiano.

⁴⁵ Palavras do primeiro parágrafo de “Com o vaqueiro Mariano” (EE 775).

de uma auréola mítico-lendária que o chamado *Volksbuch* (...) fixaria pela primeira vez.
(*ibid* 11) ⁴⁶

A socialização do imaginário e a diluição dos testemunhos decorrem no plano da oralidade. A escrita marca a segunda parte do percurso mitográfico, definida pela “passagem do mito para a literatura” (*ibid* 12). O encontro de Riobaldo com o interlocutor dá-se no intervalo entre ambas, devendo-se à primeira parte e catalisando a segunda. *Grande sertão: veredas* reencena a complexa passagem da história ao mito e do mito à literatura, apresentando Riobaldo como uma lenda viva que narra a própria constituição. Através do pacto com o visitante estranho e instruído, que permite a transição da oralidade à escrita, o narrador pode transcender a sua impotência enquanto protagonista da lenda que criou, reavendo sobre ela, e por meio da confissão, uma autoridade, todavia desestabilizada pelo processo de fixação e provisória como a de todos os pactos desse género. E qual é a grande confissão de Riobaldo? O pacto, de que afinal todos sabem, e que ele próprio fez questão de declarar, ainda que em verso?⁴⁷ Ou aquilo que é verdadeiramente interdito? Retomando as rédeas da lenda, Riobaldo fixa uma versão que exuma Diadorim de um estado de máxima entropia.⁴⁸ Ressuscita-o do apagamento a que o votara desde o enterro. “Fim que foi” (*GSV* 380):

Pelo repugnar e revoltar, primeiro eu quis: — “Enterrem separado dos outros, num aliso de vereda, adonde ninguém ache, nunca se saiba...” Tal que disse, doidava. (...) Daí, fomos, e em sepultura deixámos, no cemitério do Paredão enterrada, em campo do sertão.
(*ibidem*)

⁴⁶ “Esta crónica [*Volksbuch*] é anónima e constituída por episódios provenientes, por um lado, de uma tradição popular que (...) narra, com alguma simpatia e humor, as aventuras e façanhas mágicas do letrado e teólogo que mandou positivamente para o diabo as letras mortas da escolástica e da teologia (...); por outro lado, a crónica é fruto de um protestantismo militante que acentua sobretudo a face negra e demoníaca de uma figura que, como outras do tempo (Paracelso, Agrippa von Nettesheim, Pico della Mirandola, Giordano Bruno), representa o contrapoder (...)” (Barrento 2013,11).

⁴⁷ “Somente quis, nem podia dizer aos outros o que queria, somente então uns versos dei, que se puxaram, os meus, seguintes: Hei-de às armas, fechei trato / nas veredas com o Cão.” (*GSV* 295) Trata-se de um episódio que Riobaldo parece depois fingir que não sucedeu, manifestando surpresa pelo modo como Diadorim sabia do pacto, procurando aconselhar Riobaldo e enviando a Otacília um recado pedindo que rezasse por ele: “Diadorim tinha citado alma. O que ele soubesse, não soubesse, não tinha ciência de coisa nenhuma, da arte em que eu tinha ido estipular o Oculto, nas Veredas Mortas, no ermo da encruzilhada... Aquilo não formava meu segredo? E, mesmo, na dita madrugada de noite, não tinha sucedido, tão pois. O pacto nenhum — negócio não feito.” (*ibid* 298)

⁴⁸ Os físicos chamam equilíbrio termodinâmico ou máxima entropia ao estado inerte em que não ocorrem eventos observáveis.

Entre a narração da morte de Diadorim e a anagnórise, Riobaldo emociona-se e demonstra, contra a armadura da vida, a impotência da palavra ao mesmo tempo que apela pateticamente ao seu poder. “Não escrevo, não falo! — para assim não ser, não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...” (*ibid* 379) A mistura temporal, com que Riobaldo logo iterará o fim, surge aqui primeiro, contra a morte que o reconhecimento recursivamente torna dupla e incerta, estabelecendo uma clivagem entre gênero e sexo, identidade e corpo, Diadorim e cadáver. Quem morre, afinal? “Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita...” (*ibidem*) “E eu não sabia por que nome chamar; eu chamei me doendo: — ‘Meu amor!...’” (*ibid* 380)

A palavra não basta para desfazer o irreversível e impedir Diadorim de atingir a máxima entropia; mas para isso nada basta. Não é no sentido de evitar a morte, e sim no da “ressurreição”⁴⁹, que a pressupõe, que o poder desentropiador do verbo deverá ser auscultado. Porém, como afirma o narrador, o espetáculo maiêutico é ainda uma excreção medonha em que o demônio também se entranha. Para Riobaldo, rever o desfecho de Diadorim — que o suspende também — terá sempre de coincidir com a revisão da sua entrada na existência. Ao mesmo tempo que o inextirpável elo de causalidade entre o parto de um e o partir do outro mantém as culpas de Riobaldo em aberto, é da inocência do recém-nascido que decorre a possibilidade de absolvição.⁵⁰

Assim que começa o *depois do fim* da narração, na sequência do enterro de Diadorim, Riobaldo relata as medidas que tomou para se aposentar da jagunçagem: “aí ultimei o jagunço Riobaldo!” (*ibid* 380). Parte a galope, primeiro em busca do local do pacto, descobrindo que “se chamava mais certo não era *Veredas-Mortas*, mas *Veredas-Altas*...” (*ibid* 381). É acometido pela febre, ficando vários dias inconsciente. Acaba de recuperar na fazenda de seo Ornelas, onde vem a receber a visita de Otacília.

⁴⁹ No diálogo com Lorenz, Rosa afirma primeiro que a “missão” do escritor é “o próprio homem” (DGR 27), para depois acrescentar que, enquanto escritor, pensa “na ressurreição do homem” (*ibid* 42).

⁵⁰ De acordo com a metáfora gestacional, o momento do pacto corresponde à concepção de Riobaldo e o seu parto coincide com a morte de Diadorim. No momento do pacto, as fecundantes circunstâncias tomam sugestiva imagem paterna e materna: “Ao que eu recebi de volta um adêjo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades — de pancada. Lembrei de um rio que viesse adentro da casa de meu pai. (...) Porque a noite tinha de fazer para mim um corpo de mãe — que mais não fala, pronto de parir, ou, quando o que fala, a gente não entende? Despresenciei. Aquilo foi um buracão de tempo.” (GSV 270) Quanto à parturição, o próprio Riobaldo corrobora a coincidência entre a morte de Diadorim e o seu *sobrep parto* no momento em que, assinalando a clivagem entre experiência e narração, pergunta ao interlocutor, por contraste, se este “sobrenasceu lá” (*ibid* 376, *italico meu*).

“E a mãe dela, os parentes, todos se praziam, me davam Otacília, como minha pretendida.” (*ibid* 382) Na condição de jagunço, um dos receios de Riobaldo era não ser aceite como noivo. Enquanto responsável pelo fim da jagunçagem, nada tem a temer. A possibilidade de integrar outra ordem social é mais um fator indissociável da superposição entre vontade de início e vontade de fim que o pacto representa.

Enquanto personagem, o erro trágico de Riobaldo não é tanto o pacto com o diabo, como indica a atualização do nome das *Veredas*, quanto a complexa obsessão teleológica que torna o pacto necessário e a soberba que, na sequência da celebração do pacto, dilata essa mesma obsessão. Conclui-se, segundo a hipótese de que a maturidade do protagonista se define pela passagem da fixação com o fim à capacidade de lhe resistir, o seguinte: da mesma forma que não teria havido pacto (nem lenda) sem uma obsessão pelo fim, sem a capacidade de lhe resistir não haveria redenção pela performance narrativa (nem romance). Sabemos que há, para Rosa, um certo sentido em que o erro não existe.⁵¹ Vendo o pacto com o Diabo como sucedâneo psíquico da coisificação do indivíduo, pela jagunçagem e servilidade a um bando constitutivamente venal, deparamo-nos com uma peculiar espécie de não-senso em que a ritualização de forças inconscientes — falta de posse revestindo-se de possessão — recodificada pela lenda, pode representar uma possibilidade de libertação até aí inacessível. Com a ambição de “ficar sendo!” (*GSV* 268), Riobaldo trapaceia o Diabo e negocia a alma para se render à possibilidade remota de a recuperar, traficando assim um bem que, alienado pela intrinsecamente demoníaca jagunçagem, há muito não lhe pertencia.

Há, na vida de Riobaldo, uma tautocronia considerável entre Diadorim e a jagunçagem. Apesar do fascínio pelos jagunços, alimentado desde a juventude, o que determina a entrada e permanência de Riobaldo no bando é sobretudo a afeição por Diadorim:

E eu — como é que posso explicar ao senhor o poder de amor que eu criei? Minha vida o diga. Se amor? Era aquele latifúndio. Eu ia com ele até ao rio Jordão... Diadorim tomou conta de mim. (*GSV* 127)

⁵¹ “O erro não existe: pois que enganar-se seria pensar ou dizer o que não é, isto é: não pensar nada, não dizer nada’ — proclama genial Protágoras”. (*TM* 552)

Que outro destino teriam juntos senão enquanto companheiros de cangaço? Ao que tudo indica, nenhum: daí a tragicidade inextirpável do erro, da obsessão pelo fim como condição de qualquer coisa que necessariamente lhe sucede, porque um depois da jagunçagem é também um depois de Diadorim: cadáver escondido, sem lugar na lenda.⁵² Perto do final da narração, quando Riobaldo relata o reencontro com Zé Bebelo, a lenda sobre o fim daquela era já circula com a omissão que trai a verdade e o herói, sua memória, coragem e sacrifício. “— ‘Há-te! Acabou com o Hermógenes? A bem. Tu foi o meu discípulo... Foi não foi?’” (*ibid* 384) São perguntas que ecoam uma outra, de Diadorim, na sequência do assassinato de Joca Ramiro: “— ‘De tudo nesta vida a gente esquece, Riobaldo. Você acha então que vão logo olvidar a honra dele?’” (*ibid* 192)

Riobaldo tem o futuro traçado: recebendo a notícia de que herdava “as duas maiores fazendas” (*ibid* 383) do pai e confessando a Otacília a necessidade de se enlutar por “outro amor” (*ibid* 382) antes de casar com ela, viaja aos gerais de Lassance, na companhia de Alaripe e Quipes, em busca de pistas sobre o mistério daquela identidade.

O que pensei encontrar: alguma velha, ou um velho, que da história soubessem — dela lembrados quando tinha sido menina — e então a razão rastraz de muitas coisas haviam de poder me expor, muito mundo. Isso não achamos. Rumamos daí então para bem longe reato: Juramento, o Peixe-Crú, Terra-Branca e Capela, a Capelinha-do-Chumbo. Só um letreiro achei. Este papel, que eu trouxe — batistério. Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins — que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... (*ibid* 383)

Em “Uma tese idiota”, Alcir Pécora (2013, 262) reflete sobre os “buracos do enredo” através dos quais a revelação do segredo de Diadorim permanece obscura. “E pouco ou nada se sabe se a necessidade do travestismo era própria de Diadorim ou imposta pelo

⁵² “Então, eu podia, revia: / — ‘...Mas, porém, quando tudo isto findar, Diá, Di, então, quando eu casar, tu deve de vir viver em companhia com a gente, numa fazenda, em boa beira do Urucúia... (...)’ / Podia ser? Impossivelmente.” (*GSV* 373)

pai.”⁵³ (*ibid* 263) Recitando o tema da donzela guerreira, que se veste de homem para ir à guerra, Guimarães Rosa empresta a Diadorim traços de um feminino mítico-arcaico: mais quais? Em “A Donzela Guerreira”, Anabela da Silva faz o levantamento das diversas narrativas que ao longo do tempo têm posto o tema em ação, constatando que se desdobram por norma em “quatro sequências: a da abertura, a androgenização da donzela, as provas e o desfecho. Das versões analisadas 51 apresentam as quatro sequências.” (2010, 19) Rosa, como constata Pécora, é lacunar relativamente à abertura tradicional em que uma filha se oferece para substituir o pai na guerra, vencendo a resistência do patriarca à ideia e tomando “o lugar do filho que não existe” (*ibid* 20). É igualmente lacunar quanto à fase de androgenização da donzela, ou à constituição do que por norma se entende como disfarce que permite ocultar o fenótipo feminino. Na terceira sequência, Rosa subverte completamente a tradição em que um pretendente começa por suspeitar do disfarce e consegue, por meio de várias provas, revelar a mulher escondida sob a vestimenta masculina. Anabela da Silva (*ibid* 25) chama neste ponto a atenção para o facto de que o romance tradicional desconsidera a guerra e o papel da donzela guerreira em combate, focando-se antes nos estratagemas do disfarce e na sua falibilidade quando se trata da submissão ao pretendente. Rosa dá-nos a guerra, o guerreiro mais valente e um pretendente cego. Na quarta sequência, enquanto o romance tradicional representa a reposição da ordem, com a restituição da donzela à família e o casamento com o pretendente, Rosa opta pelo sacrifício de Diadorim e revelação póstuma. Mas o que é que se revela, senão a incongruência entre cadáver e biografia?

Da zona de sombra gerada pela iluminação excessiva do final, pouco ou nada se disse. Ocorre que a tese idiota está fixada aí, no escuro: no fato de que a revelação deforma todo o romance com uma iluminação demasiado intensa. (...) Ora, a tese idiota é precisamente idiota: propõe que o livro afirma de tal maneira o caminho da revelação que, ao final, cega tudo o que não seja a determinação de um telos. A rigor, é como se todo ele estivesse construído em cima daquilo que não pode ser fundado em coisa nenhuma, apenas

⁵³ Durante o encontro com o Menino (Reinaldo / Diadorim), Riobaldo questiona: “Você é valente, sempre?” (*GSV* 74) E o Menino responde: “Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” (*ibidem*) A leitura desta resposta enquanto imposição da diferença, por parte de Joca Ramiro, oblitera uma interpretação que é mais plausível, na medida em que leva em conta a magnanimidade e bondade do líder, incomparáveis no sertão, assente na hipótese de que o pai reconhece e encoraja a diferença da criança que, por outro lado, também não conheceu a mãe (cf. *GSV* 32).

estipulado: Deodorina vestir-se de Diadorim para depois surgir nua e morta sob o corpo de Diadorim. (Pécora 2013, 267-268)

Alcir Pécora critica assim as leituras que “preferiram acentuar os aspectos iluminadores do reconhecimento da verdadeira identidade de Diadorim, e então interpretá-los sobejamente, de todas as formas.” (*ibid* 267) De facto, superabundam interpretações que não fazem justiça à tessitura lacunar do romance e à profundidade dos protagonistas e que, em muitos casos, somam a essa infelicidade a da perpetuação de estereótipos de género. Chamando a atenção para um livro todo construído a partir do final, a tese de Pécora ilumina a origem da narração de Riobaldo e razão que a orienta: a arquitetura da experiência irónica, enegecente revelação que faz irradiar a força do paradoxo.

The paradox that is discovered — or rather created — by the philosopher is an icon of the *logos* as a whole, and precisely for this reason the evidence it possesses and radiates is absolute, for this evidence cannot be obscured by any comparison to an original. The light of the evidence produced by exposing a paradox can be exhausted over time, however. As the Russian Formalists might say, with time a paradox is ‘automatized’ and is no longer perceived as a paradox but is instead perceived almost as something that can be taken for granted. Then the paradox grows obscure, just as old icons darken with age. When this happens, the paradox in question must either be restored, or replaced by a new paradox, by a new icon of the *logos*. Of course, not all paradoxes become iconic paradoxes — those that give off such an intense effulgence of evidence, and represent the whole of the *logos* so brightly, that they generate a surplus of evidence sufficient to allow the whole field of politics to be governed philosophically, at least for a certain historical period. (Groys 2022, 22)

A certidão de nascimento de Diadorim parece habitar o bolso de Riobaldo, que prontamente a dá a ler ao interlocutor (*GSV* 383). Se por um lado informa sobre o suposto legítimo nome de alguém que parece nunca ter existido, por outro lado é um índice absolutamente raro do tempo histórico no romance. A tentativa de superação dos limites do livro a partir da instauração de uma dupla temporalidade chama a atenção para o que no livro se faz ilegível, como afirma Clara Rowland, mas o que no livro se faz ilegível também muda com o tempo, naturalmente. Neste seguinte milénio, a revelação ofuscante

que pontua *Grande sertão: veredas* continuará a refulgir muito mais pela performance narrativa de Riobaldo, assente na “dupla anagnórise” (Rowland 2011a, 221), do que pela total incompreensão da identidade de Diadorim. Não há razão para se alhear essa personagem de um processo de individuação, tido como tão ou mais desviante do que o pacto com o diabo, ainda que quase tudo se desconheça acerca da forma como decorre. É nesse sentido que a tese idiota, apesar de pertinente, corre o risco de se tornar redutora. Saber que o erro trágico de Riobaldo-personagem passa pela obsessão pelo fim e que a redenção de Riobaldo-narrador assenta na resistência ao fim que permite ressuscitar Diadorim mediante a reconstrução meticulosa de um final, é saber que a fixação pelo *telos* também pode reverter contra o *telos*, assentando ainda e sempre no projeto rosiano de “ressurreição do homem” (DGR 42), entendido como algo em devir e que por isso é preciso continuar a inventar.⁵⁴ Não é necessário “superinterpretar o livro” (Pécora 2013, 268) para, apesar dos buracos, entender no irresolúvel a dimensão *trans* de Diadorim. Como afirma Judith Butler em “Imitation and Gender Insubordination” (1993, 313), não há um género original que se possa imitar: o próprio género é uma imitação sem original e a noção de original um efeito dessa imitação. O que fora mero ponto de passagem no romance tradicional adquire em Rosa uma permanência crítica que o coloca muitíssimo adiante do seu tempo no entendimento do que é ser ‘homem’. É claro que há uma correspondência entre o irrepresentável de *Grande sertão: veredas* e a forma como Rosa extirpa da reencenação da donzela guerreira toda a tradição e a ressuscita revestida de uma hibridez ao mesmo tempo totalizante e singular.⁵⁵

Posto isto, não é difícil entrever uma analogia entre os problemas de género constelados por Diadorim e os problemas de género literário discutidos por Rosa durante a entrevista com Lorenz. A preterição declarada da filosofia mais não é do que uma dissimulação que permite a Rosa afirmar a sua orientação poética, a qual só pode ser contra a lógica graças a uma ideia de conhecimento e a uma vocação epistemofílica embasada pelo paradoxo. Sem as vestes poéticas, habitualmente tidas como barrocas, a

⁵⁴ Em “Zoo” (*AVE*, 1016) Rosa deixa essa ideia muito clara através de uma regra de três simples: “O macaco está para o homem assim como o *homem* está para *x*.” (No índice alfabético de *Tutaméia*, há estórias para todas as letras à exceção do ‘X’, a incógnita.)

⁵⁵ “I think it’s really important to understand that male and female and this thing called man and woman are recent historical constructions that have everything to do with racism and colonialism. (...) And yet we keep on thinking that these fairytales are relevant. So, for me, I think we all actually have a stake in recognizing that there are as many genders as there are people in the world. (...) there’s no such thing as a universal gender.” — transcrição do testemunho de Alok Vaid-Menon em “Poetry and Trans Politics: Darkmatter”, The Laura Flanders Show, 11’27’’: <https://youtu.be/VNtYIBI3BFc>.

descoberta da nudez filosófica do autor afigura-se incompleta. A “vida que toma forma na linguagem” (DGR 59), como Rosa descreve o barroco, passa muito pela liberdade providenciada pelas hibridações.⁵⁶

Numa carta de 1957 a Guimarães Rosa, Manuel Bandeira dá conta da leitura de *Grande sertão: veredas* e critica dois dos aspetos que fundam a incongruente originalidade do romance:

Só que acho que não precisava de contar de um rojão só, como o Joyce do último capítulo de *Ulysses*, as 594 páginas da história de Riobaldo. Quantas horas levaria? Eu levei dias para ler. Ainda bem que você virgoulou tudo, minudente. E o caso de Diadorim, seria mesmo possível? Você é dos gerais, você é que sabe. Mas eu tive a minha decepção quando se descobriu que Diadorim era mulher. *Honni soit qui mal y pense*, eu preferia Diadorim homem até ao fim. Como você disfarçou bem! nunca que maldei nada. (*apud Revista Prosa Verso e Arte*, 2022)

Não poderia Diadorim ter disfarçado tão bem quanto Rosa? Não poderia o que se entende como disfarce ser sentido por Diadorim como pele verdadeira? Se o enredo se desenrolasse de acordo com as expectativas de Bandeira não haveria, mais do que a questão do disfarce, a *dupla anagnórise* que o disfarce providencia, catalisando o paradoxo ou o ofuscamento pela revelação e a necessidade de revisão aí implicada. Seria, portanto, outro género de romance, certamente menos filosófico, e por isso menos poético. A crítica de Bandeira pode dever-se ao pressentimento de um estratagema do autor, que desvendaria o corpo de mulher de forma a ilibar o amor entre os protagonistas de uma homossexualidade plena, tornando o livro aceitável pela opinião pública sem prejuízo do seu aspeto incómodo. Amara Moira, em “Diadorim homem até o fim” (2022, 62), critica os termos em que a receção do livro atribui à revelação um rótulo feminino, oscilando

⁵⁶ Como afirma Vítor Manuel Aguiar e Silva, ao contrário do que aconteceu durante o classicismo, em que “géneros híbridos (...) foram rigorosamente proscritos” (2007, 354), “a poética do maneirismo e, sobretudo, a poética do barroco entendiam o género literário como uma entidade histórica, admitindo a possibilidade de criação de géneros novos e do desenvolvimento inédito de géneros já existentes, advogando a legitimidade e o valor intrínseco dos géneros mistos ou híbridos, ao mesmo tempo que, em nome da liberdade criadora, corroíam ou atacavam abertamente o princípio classicista da indispensabilidade e da fecundidade das regras.” (*ibid* 356) O hibridismo retorna na época romântica, em apelo ao “princípio (...) de que a verdade e a beleza se constituem, ou se revelam, mediante a síntese dos contrários”. (*ibid* 365) “A metalinguagem do sistema literário pode proibir géneros mistos ou híbridos (...) ou pode autorizar e até fazer a apologia de tais géneros (...). (*ibid* 400)

entre “um prisma heterossexualizante” e “um certo incômodo”, como no caso de Bandeira, “por entendê-la como concessão aos preconceitos da época”. Para Moira, “é importante perceber que Diadorim não *reivindicava* uma identidade de homem (...) mas, sim, que ele *era* homem para toda aquela comunidade” (*ibid* 61). A dificuldade no acolhimento da incongruência e a resistência à evidência do paradoxo são sintomas da perspectiva binária a partir da qual, contra a poética do autor, se tem falado sobre Diadorim enquanto mulher, desconsiderando o modo como a personagem construiu a sua identidade desde “menino”. “Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia” (*GSV* 380). A explosão propriamente literária que a *dupla anagnórise* instiga, tudo atingindo com os seus estilhaços, não expugna, afinal e de maneira nenhuma, a dimensão homoerótica do romance ou a “radicalidade visionária” que Moira nele reconhece (2022, 64). “Se parecia uma concessão às normatividades, o que se vê agora é uma obra ainda mais transviada. A ponto de, hoje, podermos devolver a pergunta a Bandeira: quando é que Diadorim deixou de ser homem?” (*ibidem*)

Entre Maria Deodorina, nome de batismo, e Reinaldo, como é conhecido entre os jagunços, há um nome intermediário e esse é que é tido como verdadeiro pelo portador. “Pois então: o meu nome, verdadeiro, é *Diadorim*... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve me chamar, digo e peço, Riobaldo...”⁵⁷ (*GSV* 103-4) Não obstante que divulgue a Riobaldo o sigilo da sua ambiguidade, seria plausível que Reinaldo, uma vez vingada a morte de Joca Ramiro, simplesmente abdicasse da identidade e expressão de gênero que adotava desde sempre para se revelar mulher, para mais feminina, e contrair um matrimônio tradicional com outro ex-jagunço?

Ao que contavam casos de mocinhas ensinadas por eles, aproveitadamente, de seguida, em horas safadas. — “Mulher é gente tão infeliz...” — me disse Diadorim, uma vez, depois que tinha ouvido as estórias. (*ibid* 114)

⁵⁷ Mas Riobaldo, no que poderá ser o auge da sua *hybris* ensobrecida, perto do fim, quebra a promessa e relata o segredo a Quipes e Alaripe, os mesmos que posteriormente o acompanham à terra natal de Diadorim. (*GSV* 360)

E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Ele fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer — pegava, diminuía: ela no meio de meus braços! (*ibid* 366)

A cegueira do personagem que se apaixona por outro homem é bem mais verosímil numa interpretação que tenha em conta quer a seriedade e dedicação de Diadorim à manutenção da sua identidade prática, quer a fantasia e vocação de Riobaldo para uma vida convencional, propriamente ordeira, ao encontro da lenda tradicional em que o final feliz coincide com o casamento com a donzela. Na margem esquerda, primeira fase do percurso mitográfico, a estrutura da lenda arrasa Diadorim; na margem direita, segunda fase do mito, a ressurreição de Diadorim arrasa a estrutura da lenda.

Sofreado de minha soberba, e o amor afirmante, eu senti o que queria, conforme declarado: que, no fim, eu casava desposado com Otacília — sol dos rios... Casava, mas que nem um rei. Queria, quis. — E Diadorim? — o senhor cuida. Ingratidão é o defeito que a gente menos reconhece em si? Diadorim — ele ia para uma banda, eu para outra, diferente; que nem, dos brejos dos *Gerais*, sai uma vereda para o nascente e outra para o poente, riachinhos que se apartam de vez, mas correndo, claramente, na sombra de seus buritizais... Outras horas, eu renovava a ideia: que essa lembrança de Otacília era muito legal e intrujã; e que de Diadorim eu gostava com amor, que era impossível. É. Mire e veja: o senhor se entende? Deixe avante; conto. Mesmo, nos dias, o que era, era ir — vir, corrijo. (*GSV* 346)

Plenamente investido no papel de narrador, Riobaldo fala de si enquanto personagens passadas.⁵⁸ O final da citação é um exemplo, entre tantos, de como a narração é permeada por frases performativas que delatam a preocupação constante com a ordenação e o sentido do discurso. O receio inicial de uma “boca” que “não tem ordem nenhuma”, de contar “fora” e “coisas divagadas” (*ibid* 19) coincide com a primeira e abrupta menção de Diadorim ao interlocutor. “No senhor me fio?” (*ibidem*) Conhecendo o enredo, não é difícil compreender a hesitação de Riobaldo face à exposição de certas vertentes da sua vida. A incerteza inicial sobre a possibilidade da performance, ou seja, sobre a

⁵⁸ “Eu era assim. Sou? Não creia o senhor. Fui o chefe Urutú-Branco — depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas larguei, largaram de mim, na remotidão.” (*GSV* 346)

possibilidade de conduzir a narrativa a seu termo, não se deve apenas à insegurança do narrador face a um papel que pode rezear não saber desempenhar. A capacidade do outro para escutar uma história que desafia leis e prescrições é um fator igualmente crítico. De facto, embora a dificuldade intrínseca ao narrar se mantenha,⁵⁹ a desordem cedo passa a ser assumida como traço estilístico que nada deve à razão.⁶⁰ A constante reordenação que orienta a performance dita que a aparência profusa não corresponda a uma medida excessiva e que contar tudo em nada seja incompatível com a omissão de partes. O importante é que tudo se orienta no sentido de construir o ponto em que pode dar-se a revelação.⁶¹

A impossibilidade de uma medida exata, ou de um entendimento pleno da vida, é contrabalançada pela precisão da aproximação. Armar “o ponto dum fato” (*GSV* 141) remete a uma calculada arquitetura. Sob a aparência caótica, as “palavras tortas” (*ibid* 311) de Riobaldo procuram assegurar uma ordem apta a fazer verter outra matéria, na promessa e esperança de que a plena coincidência entre ordem e caos se torne evidente.⁶² Se *Grande sertão: veredas* fosse analisado do ponto de vista estatístico, revelar-se-ia, creio, uma estrutura puramente matemática, multifractal, como a de tantos padrões naturais, entre os quais os que nos animam, como o ciclo cardíaco e a atividade cerebral.⁶³ Na ordem caótica da narração, a performance desenrola-se pelo novelo do interdito, com uma promessa a cumprir-se pelo sucessivo adiamento da sua cláusula, até se perfazer

⁵⁹ Por exemplo: “O senhor sabe?: não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco carôço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a ideia, achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. Às vezes não é fácil. Fé que não é.” (*GSV* 116)

⁶⁰ Por exemplo: “Se eu estou falando às flautas, o senhor me corte. Meu modo é este.” (*GSV* 44) “Mas o senhor releve eu estar glosando assim a seco essas coisas de se calar no preceito devido. Agora: tudo o que eu conto é porque acho que é sério preciso.” (*ibid* 114)

⁶¹ “Conto tudo ao senhor.” (*GSV* 133) Porém, pelo receio de contar demasiado, conta “menos do que foi: a meio, por em dobro não contar” (*ibid* 220). “De tudo não falo. Não tenciono relatar minha vida ao senhor em redobrados passos; serviria para que? Quero é *armar o ponto dum fato*, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço.” (*ibid* 141, *italico* meu)

⁶² “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. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém; mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa. Agora, neste dia nosso, com o senhor mesmo — me escutando com devoção assim — é que aos poucos vou indo aprendendo a contar corrigido.” (*GSV* 130) “Mas isto eu refiro depois. O senhor já que me ouviu até aqui, vá ouvindo. Porque está chegando hora d’eu ter que lhe contar as coisas muito estranhas.” (*ibid* 244)

⁶³ Cf. “The world’s greatest literature reveals multifractals and cascades of consciousness” (*ScienceDaily* 2016).

enfim além da conta. Os propulsores da unidade disjunta do romance são, assim, o esperado e o inesperado:⁶⁴

Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi. O senhor é homem muito ladino, de instruída sensatez. Mas não se avexe, não queira chuva em mês de agosto. Já conto, já venho — falar no assunto que o senhor está de mim esperando. E escute. (*GSV* 311-2)

O assunto que o interlocutor está “esperando” é, como vimos, o do pacto com o Diabo. Graças à dimensão performática por que se pauta a ordem da narrativa, essa espera firma-se num pacto entre narrador e o seu ouvinte. Riobaldo entrega-lhe o conhecimento pretendido em troca daquilo que a escrita, desencadeando a segunda parte do percurso mitográfico, poderá alcançar. A reposição da ordem verdadeiramente lendária que a escrita viabiliza assenta na defesa e absolvição de Riobaldo, sendo que ambas dependem do resgate de Diadorim da obliteração a que fora votado. O problema é que esse duplo gesto de remissão faz com que a lenda, aparentemente criada por Riobaldo, se evidencie sob um ponto de vista coautoral, em que é Diadorim quem delibera a ordem.

Quase tudo no romance parece derivar do pacto: a morte de Diadorim, as segundas partes, a propagação da lenda, fama e casamento, o encontro com o interlocutor... Mas o que é que está na origem do pacto? Em primeiro lugar, a ordem lendária que anima o sertão: circulantes histórias, agravadas pela condição pactária que tornava Hermógenes invulnerável e por isso invencível. Em segundo lugar, uma ideia subjetiva de justiça, determinada pelo imperativo de vencer o invencível. É claro que essa subjetividade se concentra em Diadorim e na sede de vingança que faz dele a encarnação do ódio contra o odioso. Em terceiro lugar, o anseio autogenésico e maiêutico de Riobaldo — “ficar sendo” — motivado pela revolta face à falta de posse de si mesmo, devido à condição de jagunço, mas sobretudo pela medida em que tal condição se deve ao domínio que Diadorim sobre si exerce. Em quarto lugar, e como veremos adiante, a questão dos nomes.

⁶⁴ Ou, nas palavras de Clara Rowland (2011a, 221), “o não saber e o saber” “como momentos sucessivos” que a “clivagem desencadeada pela estrutura de revelação que encerra o romance” estabelece.

Diadorim destinava Riobaldo à chefia pelo menos desde a morte de Medeiro Vaz, o breve sucessor de Joca Ramiro. “Riobaldo, tu comanda. Medeiro Vaz te sinalou com as derradeiras ordens...” (*GSV* 56) E Riobaldo enfim responde: “Não posso, não quero! Digo definitivo! Sou de ser e executar, não me ajusto de produzir ordens...” (*ibid* 57) Riobaldo não tinha plena consciência de que, mesmo na posição de quem produz ordens, estaria ainda executando as de Diadorim. Tempos depois, na sequência da fuga da Fazenda dos Tucanos, Diadorim procura repelir os desejos de deserção de Riobaldo com nova sugestão de chefia:

— “Riobaldo, você pensa bem: você jurou vinga, você é leal. E eu nunca imaginei um desenlace assim, de nossa amizade...” — ele botou-se adiante. — “Riobaldo, põe tento no que estou pedindo: tu fica! E tem o que eu ainda não te disse, mas que, de uns tempos, é meu pressentir: que você pode — mas encobre; que, quando você mesmo quiser calcar firme as estribeiras, a guerra varia de figura...” (*ibid* 240)

Perante a continuada resistência de Riobaldo, Diadorim continuou ali a delinear-lhe o futuro; primeiro zombando, mas depois, numa passagem repleta de ironia, já “repassava carinho naquela fala” (*ibid* 241) em que o aliciava e destinava ao casamento com Otacília:

— “...Você se casa, Riobaldo, com a moça da Santa Catarina. Vocês vão casar, sei de mim, se sei; (...) peço a Deus que ela te tenha sempre muito amor... Estou vendo vocês dois juntos, tão juntos, prendido nos cabelos dela um botão de bogari. Ah, o que as mulheres tanto se vestem: (...)”

Diadorim mesmo repassava carinho naquela fala. Melar mel de flôr. E me embestia — o que estava me ensinando a gostar da minha Otacília. Era? (...) Ele falava de Otacília. Dela vivendo o razoável de cada dia, no estar. Otacília penteando compridos cabelos e perfumando com óleo de sete-amores, para que minhas mãos gostassem deles mais. E Otacília tomando conta da casa, de nossos filhos, que decerto íamos ter. Otacília no quarto, rezando ajoelhada diante de imagem, e já aprontada para a noite, em camisola fina de ló. Otacília indo por meu braço às festas da cidade, vaidosa de se feliz e de tudo, em seu vestido novo de molmol. Ao tanto, deusdadamente ele discorresse. De meu juízo eu perdi o que tinha sido o começo da nossa discussão, agora só ficava ouvinte, descambava numa sonhice. (...) Mas me lembro que no desamparo repentino de Diadorim sucedia

uma estranhez — alguma causa que ele até de si guardava, e que eu não podia inteligir.
(GSV 241-2)

Diadorim, sabendo o anseio de Riobaldo pela vida convencional, ensina-o a gostar de Otacília através de um quadro idílico em que a mulher se desdobra em performances estereotípicas de gênero, com guarda-roupa dedicado a todas as ocasiões da vida doméstica e pública.⁶⁵ À medida que vai codificando a figura da mulher bem-posta, ao encontro do desejo do outro, o desamparo de Diadorim perante a constatação de que não pode corresponder a esse desejo torna-se evidente.⁶⁶ No entanto, tudo na narração parece indicar que Diadorim é em grande medida insubstituível; e que há no casamento de Riobaldo, por entre as qualidades sacras de Otacília, um tácito vazio erótico em que a poeira do anticlímax não acaba de assentar. Por mais que se lhe encontrem, como Benedito Nunes (1976, 156), os traços de “uma Beatriz consoladora, cuja lembrança sossegada guia Riobaldo nas passagens sombrias (...) e nele faz nascer a expectativa de um fim plenificador de seus desejos, estado de felicidade quieta, como fecho venturoso de uma sequência de erros (...) que finalmente se retificam”, há que reconhecer nesse quadro beatífico a profundidade da construção narrativa e não a de Otacília, cujo parco relevo psicológico advém apenas do ciúme. É por isso figura quase decorativa, mais imagem do que entidade, quase sem ação, projetada para a função de objeto aspiracional mas incapaz de corresponder, depois do fim, ao *telos* venturoso que representara. “Relembro Diadorim. Minha mulher que não me ouça.” (GSV 31) O casal não tem filhos. Supõe-se que Otacília permaneça no altar, velando a alma do marido. É um vazio erótico assombrado pelas fantasias aventadas por Diadorim, que não se concretizaram plenamente, que só se concretizariam com Diadorim, e que só se concretizariam com Diadorim se Diadorim deixasse de ser Diadorim. Ao contrário do que afirmou Benedito Nunes, o “encantamento por Diadorim” não desaparece depois do fim (1976, 144) e não se reduz a “sedução diabólica” (*ibidem*) ou “impulso erótico” “primitivo e caótico” (*ibid* 145). Nem a aspiração instigada por Otacília é exclusivamente “espiritual” (*ibidem*). É

⁶⁵ Há ainda o recado que Diadorim envia a Otacília, sem o conhecimento de Riobaldo, provavelmente legando-lho como marido tal como a legara a ela equanto esposa (cf. GSV 298).

⁶⁶ Ou, como afirma certa altura Riobaldo: “Toda a moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais.” (GSV 125)

ainda a sedução do status quo, a que melhor vai ao encontro da soberba do pactário, a mais materialista.

A narrativa de *Grande sertão: veredas* é um intrincado labirinto de circunstâncias à prova de “e se?”: sempre apto, mesmo no campo das hipóteses, a reencenar a frustração de um desfecho amoroso plenamente satisfatório, de um final deveras feliz, sempre a recapitular a impossibilidade de harmonia plena entre as esferas privada e pública e, por isso, sempre apto a relativizar a cegueira de Riobaldo. Assumir a chefia do bando, por meio do pacto, é a forma socialmente aceitável que Riobaldo encontra para corresponder ao desejo de Diadorim. Por isso, e apesar de desejar conforto e paz, planejando desertar, não consegue, e passa a adotar como sua aquela sede de vingança. Corresponder ao desejo do amado é um sintoma da acrasia e falta de soberania contra a qual o pacto é, simultaneamente, ato derradeiro.⁶⁷ Sintoma e remédio, o pacto amalgama a adoção da vingança de Diadorim e o desejo convencional de Riobaldo. Assim, ao passo que a soberba é toda sua, a “vontade de fim” (*GSV* 46), suposto erro trágico que o protagonista leva às últimas consequências, é realmente um legado transmitido por Diadorim: “Diadorim queria o fim.” (*ibid* 25) Há que lembrar que a travessia do Liso do Sussuarão, etapa necessária para a maravilha da lenda e para a derrota do inimigo, matéria impossível, foi desde sempre ideia de Diadorim. E que falha completamente sob a execução de Medeiro Vaz, perfazendo, com canibalismo e geofagia, um dos episódios mais tenebrosos do romance.⁶⁸ Havia de ser Riobaldo, com aquela propensão para a lenda, tão patética quanto poética, tão excessiva quanto defeituosa, tão divergente quanto precisa, a executar o plano de Diadorim e a conduzir o grupo à vitória mediante uma

⁶⁷ “Aquele mandante amizade.” (*GSV* 98) “Ser dono definitivo de mim era o que eu queria, queria. Mas Diadorim sabia disso, parece que não deixava (...).” (*ibid* 30) “Eu queria minha vida própria, por meu querer governada.” (*ibid* 227) “—‘Uai, Diadorim, pois você mesmo não é que é o dono da empreita?!’” (*ibid* 338)

⁶⁸ Comparem-se as seguintes passagens, do início e do fim do romance. No final, Riobaldo apropria-se do projeto que inicialmente declarara ser de Diadorim:

“Tom bom; mas se via que Medeiro Vaz não podia outro querer, a não ser o que Diadorim perguntava.” (*GSV* 39) “Diadorim apalpou meu braço. Vi: os olhos dele marejados. Mor que depois eu soube — que, a ideia de se atravessar o Liso do Sussuarão, ele Diadorim era que a Medeiro Vaz tinha aconselhado.” (*ibid* 40)

“Agora, o senhor saiba qual era esse meu projeto: eu ia traspasar o Liso do Sussuarão! (...) A *invenção minha* era uma, os minutos todos, tivesse um relógio. A atravessar o Liso do Sussuarão. Ia. Indo, fui ficando airoso.” (320, *italico meu*)

operação que lhe conferisse o domínio da palavra e de si mesmo.⁶⁹ “Ele não existe, e não apareceu nem respondeu — que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido.” (*GSV* 269) O pacto é uma *anedota de abstração*: não é preciso pelear por exata uma ontologia do demo.⁷⁰ Sabemos que houve uma performance, que consistiu na reinterpretação de um ritual disseminado oralmente, que exigiu alegria e coragem e que teve efeitos transformadores no carácter do pactário, por sua vez determinantes no curso dos acontecimentos.

Uma das consequências da desfiguração de Riobaldo é a progressiva sacralização de Diadorim. Reagindo à soberba do Urutú-Branco, com avisos e arrependimentos por este desentendidos, as qualidades virginais de Diadorim começam a tornar-se evidentes apesar da inaptidão de Riobaldo para as interpretar a tempo.⁷¹ É ainda Diadorim quem remete para a torre o Chefe desprevenido, durante a derradeira batalha dos riobaldos contra os hermógenes:

— “Tu vai, Riobaldo. Acolá no alto, é que o lugar de chefe. Com teu dever, pela pontaria mostra: que lá em riba, de lá tu mais alcança... Constante que, aqui, o negócio está garantido.” — ele disse, mansinho, de me persuadir. (*GSV* 370)

A posição altaneira do líder é também o refúgio dos inocentes e vulneráveis (o menino Guirigó, o cego Borromeu, a mulher de Hermógenes); e é onde o soberano Urutú-Branco, que fora consolidando a chefia com demonstrações de poder ora incríveis ora grotescas, se vê arrestado por uma nova espécie de parálise, cruciado espectador daquelas mortes sangrentas, sem conseguir disparar nem falar — talvez menos por ser tarde demais do que por se tratar de um momento planejado a rigor, final orquestrado a quatro mãos divergentes. “Tudo estava tão pendurado para o fim...” (*ibid* 376) Apesar de partilharem a mesma obsessão pelo fim, o *depois do fim* tem para ambos significados necessariamente

⁶⁹ A travessia do Liso era essencial para que Riobaldo performasse a sua fantasia de alforria: “Sobre o que eu era um homem, em sim, fantasia forra, tendo em nada aqueles perigos, capaz do caso. Para vencer vitória, aonde nenhum outro antes de mim tivesse!” (*GSV* 321)

⁷⁰ Aceno ao primeiro prefácio de *Tutaméia*, “Aletria e hermenêutica”, em que Rosa apresenta as “anedotas de abstração”.

⁷¹ “Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia! A santa... Reforço o dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança.” (*GSV* 315) Mais tarde, Diadorim confessa a Riobaldo que tem “um segredo” para contar “quando tudo estiver repago e refeito” (*ibid* 324) e que vai indo para a vingança não com o “coração que bate agora presente, mas com o coração de tempo passado” (*ibid* 339).

diferentes. Para Diadorim, a performance lendária coincide com o que mais parece um meticuloso plano suicida; teria a sua desordem lugar depois do fim? Para Riobaldo, a lenda levada a cabo traz como recompensa o *contrafim* que advém da perpetuidade circulante das façanhas, o destino lendário que nunca alcançaria longe de Diadorim, fora da jagunçagem e sem a obsessão por um fim glorioso.⁷²

Eu vinha entretido em mim, constante para uma coisa: que ia ser. (...) Acabar com o Hermógenes! (...) Mas, por estúrdio que resuma, eu, a bem dizer, dele não poitava raiva. Mire veja: ele fosse que nem uma parte de tarefa, para minhas proezas, um destaque entre minha boa frente e o Chapadão. (...) E ele, ele mesmo, não era que era o realce meu — ? — eu carecendo de derrubar a dobradura dele, para remedir minha grandeza façanha! (*ibid* 343)

Quando Riobaldo, no seu modo de alternar os assuntos ao mesmo tempo que os desenvolve, relata ao interlocutor a história de um pacto entre os jagunços Davidão e Faustino, conta ainda a experiência de narração desse mesmo pacto a um outro interlocutor instruído, que é quem lhe sugere um final satisfatório para retificar o estado de feliz suspensão do episódio em que nem Davidão nem Faustino morriam. “Sabe o que o moço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado.” (*GSV* 59) Porém, como observa Clara Rowland (2011a, 51), o final satisfatório sugerido pelo interlocutor instruído é ainda indeterminado, contendo em si a suspensão que pretende vencer: “o desfecho, se inquieta o leitor por fornecer uma descrição muito próxima da luta final entre Diadorim e Hermógenes, sobretudo propõe uma construção em que não é possível distinguir se a causa da morte do Faustino é a tentativa de quebrar o pacto ou o próprio pacto” (*ibidem*).

⁷² A sinonímia entre ‘contrafim’ e ‘indesfecho’ é indubitável, mas o primeiro distingue-se do segundo pela nota de intencionalidade e intensidade na perseguição do *telos* contra o *telos*. Vários outros exemplos denotam a fixação de Riobaldo na luta por um fim com depois: “eu queria (...) ver o fim de tudo” (*GSV* 50); “como não havia de ter desfêcho geral?” (*ibid* 122); “acabasse a guerra (...)” (*ibid* 136); “e eu ia para um grande fim” (*ibid* 332); “e ainda não se prezava o meu nome” (*ibid* 310); “haviam de aprender a referir meu nome” (*ibid* 343); “Quem é que ia poder botar naquilo uma ordem, para um fim com vitória?” (*ibid* 351); “eu queria que tudo tivesse logo um razoável fim, em tanto para eu então poder largar a jagunçagem” (*ibid* 364); o receio de “a gente ter de adiar fim” (*ibid* 367); “Recompôr aquilo, no final? Só com a vitória. Duvidei não. Nasci para ser.” (*ibid* 375)

Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os êrros e volteios da vida em sua lerteza de sarrafaçar. *A vida disfarça? Por exemplo.* Disse isso ao rapaz pescador, a quem sincero louvei. (GSV 59, itálicos meus)

Davidão e Faustino, além de servirem como primeiro modelo de interrogação da validade do pacto, fornecem também a Riobaldo um dos momentos mais explícitos de reflexão poética. Convém sublinhar, porém, que se trata mais uma vez de um questionamento da noção de *closure*. (...) um narrador narra uma história com um final insatisfatório, ou que é sentido como incompleto, e um interlocutor propõe-se a preencher essa falta através de um movimento, aqui marcadamente literário, de adição de uma “segunda parte”. (Rowland 2011a, 51)

O elogio do potencial retificativo do letramento face à aletria da vida é perpassado pela ironia. É indício fortíssimo de que Riobaldo não gosta do final que o moço inventa para tornar a narrativa literariamente viável. Claro: como poderia apreciar um desfecho tão análogo ao de Diadorim? A segunda parte, que no ponto de vista do “rapaz de cidade” (GSV 59) tornaria a primeira propriamente literária, descreve um episódio de facto vivido, que de facto fixara o fim de uma era no sertão. Sendo “marcadamente literário”, o movimento explícito de reflexão poética a que Clara Rowland alude nesta passagem não só remete explicitamente a uma poética da vida como dá a ver a coincidência irônica entre o que se supunha ser uma retificação literária da vida e aquilo que a vida afinal já inventara.

A história de Davidão e Faustino já não se pode desvincular de deleções ou acréscimos ficcionais nem da reflexão sobre o que pode distinguir ou não uma e outra coisa. Não é impossível que, requerendo o moço o fim exato do episódio, Riobaldo lhe retorquisse um desfecho inventado por si:

E ele me indagou qual tinha sido o fim, na verdade de realidade, de Davidão e Faustino. O fim? Quem sei. Soube somente só que o Davidão resolveu deixar a jagunçagem — deu baixa do bando, e, com certas promessas, de ceder uns alqueires de terra, e outras vantagens de mais pagar, conseguiu do Faustino dar baixa também, e viesse morar perto

dele, sempre. Mais deles, ignoro. No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. *Pelejar por exato, dá erro contra a gente.* (GSV 59, *italico meu*)

A possibilidade de revogar o pacto através da rescisão com o bando também pode inquietar o leitor. O molde em que a ideia de fim é rejeitada pelo narrador poderia ter enformado um desfecho alternativo de Riobaldo e Diadorim. O primeiro chegou a sugeri-lo, mas o segundo recusou repetidamente.⁷³ Corroborando o tom irônico relativamente ao final inventado pelo moço, a superioridade retificativa da literatura quanto à grosseira falta de exatidão da vida é posta em causa através de uma relação antinômica que pressupõe a coincidência entre a procura da exatidão e o encontro com erro.

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. (GSV 121)

Tendo em conta a preponderância da relação com o idioma e do zelo de Guimarães Rosa, é oportuno confrontar a visão de Riobaldo sobre a exatidão com a “precisão micromilimétrica” almejada pelo autor nas confissões de 1946.⁷⁴ Embora os termos ‘precisão’ e ‘exatidão’ sejam sinónimos, há uma nuance que significativamente os distingue. Qualquer medida que pressuponha uma margem de erro pode ser descrita como precisa, não porém como exata. A precisão implica sempre algum grau de inexatidão — por isso é “pelejar por exato” que dá “erro contra a gente”. É um exemplo aponta no sentido de não haver sinónimos plenamente equivalentes. Para um *ethos* literário maiêutico, como o de Rosa, não há: “como escritor, devo me prestar contas de cada

⁷³ “Vamos embora daqui, juntos, Diadorim? Vamos para longe (...)” (GSV 120); “acabasse a guerra, nós dois largávamos a jagunçada, íamos embora” (*ibid* 136); “— ‘Escuta, Diadorim: vamos embora da jagunçagem, que já é o depois-de-véspera, que os vivos também têm de viver por só si, e vingança não é promessa a Deus, nem sermão de sacramento.’” (*ibid* 239).

⁷⁴ Ver capítulo 1, páginas 27 e 28.

palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida.” (DGR 47) E “eu não escrevo difícil — EU SEI O NOME DAS COISAS”.⁷⁵

Nem há qualquer incompatibilidade entre a poética da divergência e a pontaria certa graças à qual o preciso diferimento se alcança. As palavras não transportam apenas significados; carregam origens, fins, desenham-se aos olhos e aos ouvidos, despertam associações e emoções por vezes imprevisíveis; têm forças insondadas. Há que considerar, então, o modo como o zelo ortográfico de Rosa contribui para agudizar uma das principais tensões do romance. Pelejando por exato, o escritor vai revelando o disfarce ao mesmo tempo que o cria, traindo a dissimulação de oralidade ao mesmo tempo que a institui. “Mas estava lá o Vupes, Alemão Vupes, que eu disse — seo Emílio Wusp, que o senhor diz.” (GSV 84) É assim, porém, que o romance vai descartando o estatuto de mera transcrição e se afirma, ao invés, como ato de *transdicção*.⁷⁶ A palavra ‘estória’, por exemplo, é várias vezes atribuída aos relatos de Riobaldo, ao passo que os de Selorico Mendes são ‘histórias’, termo de resto usado para remeter ao passado ou assinalar a comédia humana.⁷⁷ A pedra que era para pertencer a Diadorim e acaba sendo de Otacília vai sendo iterada com nomes diferentes, intimando o interlocutor a constatar e retificar o lapso do narrador (*ibid* 360-1). “Diadorim sofria mais de tudo, quem sabe, por conta da dávdiva daquela pedra.” (*ibid* 361) Tal palavra, ‘dávdiva’, que numa transcrição fiel seria erro do narrador, demonstra na transdicção a mestria crítica do romancista, que assim reveste a decisão de redestinar a pedra e respetivas consequências com inequívoco esplim: ‘dávdi’, nas línguas lapónicas, significa o aborrecimento melancólico associado ao baço.⁷⁸

⁷⁵ Rosa em depoimento a Pedro Bloch (*apud* Rowland 2011a, 147).

⁷⁶ A ordem do discurso e a inovação linguística no romance dependem muito das disposições diversas para com a dicção. Além do verbo ‘tradizer’, já mencionado a propósito da faculdade de rastrear informação e produzir conhecimento, que coexiste com o ‘traduzir’ (GSV 348), encontram-se outras modalidades assinaláveis do dizer: ‘redizer’ (*ibid* 30, 163, 232, 256, 333, 341), que serve para enfatizar e reformular; ‘entredizer’, que tanto significa conversar (*ibid* 247) como ouvir o que não é dito (*ibid* 128) ou até pressentir (*ibid* 356); e ‘transdizer’ (*ibid* 304), verbo que implica a metamorfose dos valores de verdade de um enunciado, “mudando o propósito” (*ibidem*) do discurso.

⁷⁷ Por exemplo: “Nasci para ser. (...) Conheci. 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.” (GSV 375)

⁷⁸ Apesar da estranheza que a grafia possa suscitar, julgo que não se trata de uma gralha. Em quatro diferentes edições, incluindo a primeira (fac-similada), a *Ficção completa* da Nova Aguilar (1994), a *Ficção completa* da Nova Fronteira (2017) e a edição portuguesa de 2019, pela Companhia das Letras, lê-se ‘dávdiva’.

Em desde aquele tempo, eu já achava que a vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava. (*GSV* 158-9)

De acordo com a metáfora dramática, que Rosa continuará a aprofundar em *Primeiras estórias* e *Tutaméia (terceiras estórias)*, a arte da vida solicita uma performance simultaneamente séria e alegre. “Viver é muito perigoso; e não é não” (*ibid* 200) porque a vida, cujo “correr” “embrulha tudo” (*ibid* 204), cuja “desordem” pode “sempre mais do que a gente” (*ibid* 227), até transforma antónimos em sinónimos:

Mas, por fim, eu tomei coragem, e tudo perguntei:

— “O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!”

Então ele sorriu, o pronto sincero, e me vale me respondeu:

— “Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...” (*ibid* 385)

Relatando ao interlocutor o veredicto do compadre Quelemém — “Quelelém” nesta precisa instância, rimando com o pensar “para diante” — Riobaldo considera ter contado tudo e põe termo ao epílogo com a confirmação de que “o Diabo não há! (...) Existe é homem humano. Travessia.” (*ibidem*) Embora o desenlace decorra do pacto, há que assinalar que a invocação do Diabo só se propicia devido a uma infelicidade nominal em que o equívoco de um jagunço afeta o destino do sertão inteiro. Depois do massacre na Fazenda dos Tucanos, os bebelos são guiados ao encontro do erro, pelas encruzilhadas que inspiram em Riobaldo a coragem para enfrentar o desconhecido, graças a uma troca de nomes:

Que andávamos desconhecidos no errado. Disso, tarde se soube — quem que guiava tinha enredado nomes: em vez da Virgem-Mãe, creu de se levar tudo para a Virgem-da-Lage, logo lugar outro (...). Mas já era tarde. (*GSV* 243)

É este enredo de nomes de Virgem, levando-os no sentido funéreo da Laje, em detrimento do amoroso, que propicia o episódio das Veredas-Mortas-Tortas-Altas. “Ali eu não devia nunca de me ter vindo; lá eu não devia de ter ficado.” (*ibid* 256) Como que a emoldurar a transição abrupta de disposição e caráter, catalisando a *hybris* que poderia não ter sucedido se a comitiva tivesse seguido o rumo da virgem materna, o logro dos nomes é mencionado duas vezes. E se na primeira o narrador frisa o conhecimento que vem tarde, na segunda vez, antecipando o *momentum* em que Riobaldo destitui Zé Bebelo da chefia, dá-nos a perspectiva imediata do jagunço:

Porque ele de tudo já soubesse: foi então que me disse que o extravio nosso tinha sido mais completo; porque a gente tinha vindo em má rota, em vez da Virgem-Mãe para a Virgem-da-Laje. Eu escutei, tei. Em outras ocasiões, uma notícia dessas era capaz de me perturbar. Mas, dessa viagem, eu achava até divertido. Figuro explicando ao senhor: desde por aí, tudo o que vinha a suceder era engraçado e novo, servia para maiores movimentos. Com essas levezas eu seguia a vida. (*ibid* 273)

Dentro da ordem judicial encabeçada pela função satânica da crítica, em que a defesa de Riobaldo se averigua, o veredicto do romance para com o protagonista é, como fora o de Zé Bebelo, uma “condena de absolvido”, em que se amalgamam a recompensa do herói e a pena que deve cumprir. Há, porém, uma segunda parte: e é a aliança entre as performances do narrador e do interlocutor, como um símbolo, que constitui o final feliz do romance.

II. PONTO DE INFLEXÃO, METANOIA

3. PECULIAR ESPÉCIE DE NÃO-SENSO

A que nem não sei como tive o repente de isso dizer
— falso, verdadeiro, inventado... (GSV 163)

Rosa conta a Lorenz que começa a escrever “sendo criança” (DGR 34). Depois da primeira experiência literária adulta — com *Magma*, “um livro não muito pequeno de poemas” (*ibidem*) — suspende a atividade literária em prol de atividades que lhe permitem conhecer o mundo. Volvidos “quase dez anos” (*ibidem*), Rosa revisa os “exercícios líricos” e descobre que “a poesia profissional (...) pode ser a morte da *poesia verdadeira*” (*ibidem*, *italico meu*). É um primeiro ponto de inflexão na constituição desta autoria.

Instintivamente, fiz então o que era justo, o mesmo que mais tarde eu faria deliberada e conscientemente: disse a mim mesmo que sobre o sertão não se podia fazer ‘literatura’ do tipo corrente, mas apenas escrever, lendas, contos, confissões. (...) Por isso retornei à “saga”, à lenda, ao conto simples, pois *quem escreve estes assuntos é a vida* e não a lei das regras chamadas poéticas. (DGR 34, *italico meu*)

Distanciando-se de regulamentações de género, Rosa procura formas que reencenam uma escrita da vida. Se a *vida* se afirma como força motriz de uma escrita anticonvencional, a promessa de uma noção operativa de paradoxo poderá cumprir-se mediante a indagação do enredo traçado pela ideia de *poesia verdadeira*. A constelação de géneros que Rosa lança contra a literatura “do tipo corrente” é hibridamente definida e contém os princípios

do conto crítico.⁷⁹ A universalidade da lenda e a subjetividade da confissão conciliam-se na relativa brevidade do conto.

Sabemos que a lenda-confissão de Riobaldo começou por integrar o projeto novelístico de *Corpo de baile*, sob o título “Veredas mortas”, e que extravasou a forma originária a ponto de se tornar o evento monumental da obra.⁸⁰ É somente pela extensão, critério capital na diferença entre conto e romance, que *Grande sertão: veredas* parece desafiar a definição de conto crítico, ainda que o próprio autor nela o inclua: “Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade.” (DGR 35)

Ettore Finazzi-Agrò (2001, 27) entende “o texto literário como um organismo vivente”. Ensaando a perplexidade perante a existência de *Grande sertão: veredas*, que descreve enquanto exceção “dentro de um contexto de obras breves” (*ibidem*), esboça o contraponto crítico que traduz o ponto de vista de quem não entende a obra como organismo:

O mínimo que se poderia dizer a respeito, é que a “estratégia editorial” de Guimarães Rosa está errada, que ela tem, pelo menos, uma falha: qualquer outro escritor, ainda por cima um escritor com tempos de amadurecimento da escrita tão demorados, evitaria publicar dois livros quase ao mesmo tempo. Isso não se faz, isso indica uma urgência de “sair público”, uma obsessão de aparecer, um exibicionismo literário que um autor mais cuidadoso reprimiria como uma vergonha. (*ibid* 26)

A ideia de literatura como “organismo vivente” é fundamental no projeto de Rosa. O retrato de um autor pouco zeloso é incompatível com a autoria que delineia e, porventura, com uma noção orgânica de texto. Falar de zelo e cuidado é ainda falar de intencionalidade. Embora não deixe de notar “como a ordem de publicação [entre *Sagarana* e *Tutaméia*] desenha aparentemente uma espécie de parábola” (*ibid* 28),

⁷⁹ Cf. DGR 35: “Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos.” Ver Preâmbulo (pp. 11-13), capítulo 1 (p. 19) e a hibridez de gênero discutida na parte I, quer através da leitura alegórica de Diadorim, quer pelo modo como a narração de Riobaldo concatena lenda e confissão. De resto, é um assunto em pleno desenvolvimento.

⁸⁰ 1956 é um ano monumental na obra de Rosa, com a publicação de *Corpo de baile* em janeiro, *Grande sertão: veredas* em maio ou julho (cf. nota 64 de “*Via e viagens*: a elaboração de *Corpo de baile* e *Grande sertão veredas*”, Ana Luiza Martins Costa, *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2006a, 223) e ainda a 4ª edição revista de *Sagarana*.

Finazzi-Agrò considera-a uma “disposição superficial” (*ibidem*): “e, aliás, não creio que (...) esconda um sentido mais profundo, isto é, que seja o fruto de um programa e de uma organização conscientes” (*ibidem*).

A postura cética de Finazzi-Agrò é uma opção racional e segura, que se exime de certos riscos, entre os quais o do ridículo que advém da credulidade numa ficção. Porém, admitindo a hipótese de uma autoria intencionalmente construída sobre a ideia de *poesia verdadeira*, é preciso tomar o rumo da ingenuidade. Inerente à atividade crítica, o risco de ficar perante evidências inacreditáveis talvez se possa dirimir com a atitude de caridade que Davidson começa a desenvolver no ensaio “Radical Interpretation” (1973). Se um discurso só pode ser interpretado por quem conheça em boa medida as crenças e desejos do enunciador e se a distinção dessas crenças é impossível sem a compreensão do discurso, a solução passa por uma teoria que simultaneamente compreenda atitudes e interprete discursos (1991, 195). “Charity is forced on us; whether we like it or not, if we want to understand others, we must count them right in most matters.” (*ibid* 197)

Frisando que “credo e poética são uma mesma coisa” (DGR 38), Rosa esclarece a hibridez do género em que se foi apurando. Nesse credo, pautado por uma escrita da vida, a figura do intérprete ganha relevo. Se credo e poética são uma mesma coisa, filosofia e literatura conciliam-se na elaboração de uma conceção da vida que coincide com a composição da obra e com a invenção da língua em que a obra é escrita. A confissão de Rosa a Lorenz toca numa dimensão lendária, propondo uma extravagância megalómana que ilumina o significado de tentar o impossível enquanto romancista.

Numa ideia de obra como romance composto por contos críticos, a distinção entre romance e conto parece reproduzir a distinção entre universal e particular que, segundo Richard Rorty (1988, 36), “acaba por ser a única distinção metafísica que possuímos, a única que movimenta o que quer que seja fora do espaço, muito menos fora do espaço-tempo.”⁸¹ Gerado pela experiência irónica em torno da própria escrita, o fosso entre pretensão lírica e aspiração poética levou Rosa a constatar que há poesia falsa e poesia verdadeira; e que, embora a poesia verdadeira suplante questões de género, a forma é

⁸¹ A distinção é intrínseca ao problema dos géneros na literatura, como assinala Aguiar e Silva (2007, 339): “Num plano marcadamente teórico, o problema dos géneros literários conexas-se com problemas ontológicos e epistemológicos que se podem considerar como *uexatae questiones* da filosofia em todas as épocas: a existência de universais e a sua natureza; a distinção e a correlação categoriais entre o geral e o particular; a interacção de factores lógico-invariantes e de factores histórico-sociais nos processos de individuação; fundamentos e critérios das operações classificativas, etc.”

ainda assim fundamental para a fazer irromper. A forma de escrita arcaica, que passava por transformar tudo em lenda, é recuperada durante a experiência irónica e conscientemente reorganizada. O investimento do autor na interpretação do instinto destaca-se na retrospectiva madura sobre a obra, tendo Rosa plena consciência de que a aproximação “da literatura pelo lado intelectual (...) vem por si só, com o tempo, quando o homem chega à sua maturidade, quando tudo nele se amalgama em uma personalidade própria.” (DGR 34)

A averiguação caridosa das condições em que o credo de Rosa pode ser verdadeiro não dispensa, pelo cunho enciclopédico, contaminações filosóficas e científicas. Se considerarmos, como Rorty, que a questão mente-corpo é “parasitária da distinção universal-particular, mais do que ao invés” (1988, 36), podemos perceber o monismo anómalo, isto é, a união disjunta que a vida impõe, à luz de uma dimensão totalizante que o afilia ao paradoxo, e o paradoxo como ícone dessa teoria.⁸² Ainda que as formas platónicas possam ser descritas como efeito pernicioso de “falar dos adjetivos como se fossem substantivos” (*ibidem*), hipostasiando propriedades e transformando-as em lugares de eficácia causal, o problema da metafísica persiste e afirma-se nas vanguardas da filosofia e da ciência. Roger Penrose (1990, 554) descreve o entendimento matemático como um incursão ao mundo platónico, cujo acesso individual gera imagens mentais distintas das mesmas verdades necessárias. Apesar das diferenças, a comunicação desse entendimento entre matemáticos é possível porque todos estão em contacto com o *mesmo* mundo platónico.⁸³

Enquanto continuação do mundo em comum, ou do mesmo mundo, como a define George Herbert Mead (*apud* Yarbrough 2006, 16), a verdade vai-se inventando. Mas como, se a crença não é condição necessária nem suficiente para que o seu objeto seja verdadeiro em sentido absoluto? Embora sejam movediços os terrenos da verdade,

⁸² O monismo anómalo, hipótese com que Davidson responde ao problema mente-corpo, coincidente com o entendimento de Jonathan Lear, é abordado nas páginas 34 e 35 do capítulo 1.

⁸³ “To speak of ‘Plato’s world’ at all, one is assigning some kind of reality to it which is in some comparable way to the reality of the physical world. On the other hand, the reality of the physical world itself seems more nebulous than it had seemed to be before the advent of the SUPERB theories of relativity and quantum mechanics. The very precision of these theories has provided an almost abstract mathematical existence for actual physical reality. Is this in any way a paradox? How can concrete reality become abstract and mathematical? This is perhaps the other side of the coin to the question of how abstract mathematical concepts can achieve an almost concrete reality in Plato’s world. Perhaps, in some sense, the two worlds are actually the *same*?” (Penrose 1990, 557)

Donald Davidson (2009, 16) usa a aprendizagem da língua na infância para demonstrar como uma noção de verdade é indispensável ao pensamento. É na transição entre a disposição primária para responder a estímulos, que precede a consciência do erro, e a capacidade de empregar conceitos de acordo com a consciência de que é possível errar, que primeiro se evidencia a dependência do verdadeiro e do falso (*ibid* 14). O paradoxo reencena a evidência dessa subordinação e desencadeia, como um redemoinho em que os ventos da verdade e da falsidade de digladiam, a síncope da lógica.

The argument that sustains a paradox may expose the absurdity of a buried premise or of some preconception previously reckoned as central to physical theory, to mathematics, or to the thinking process. Catastrophe may lurk, therefore, in the most innocent-seeming paradox. More than once in history the discovery of paradox has been the occasion for major reconstruction at the foundations of thought. (Quine 1976, 1)

Uma ‘conclusão sustentada e todavia absurda’ é a generalização a partir da qual Quine distingue três tipos de paradoxos. Sendo que todos provocam um efeito surpresa, a antinomia destaca-se pela crise epistemológica que desencadeia:

A veridical paradox packs a surprise, but the surprise quickly dissipates itself as we ponder the proof. A falsidical paradox packs a surprise, but it is seen as a false alarm when we solve the underlying fallacy. An antinomy, however, packs a surprise that can be accommodated by nothing less than a repudiation of part of our conceptual heritage. (*ibid* 9)

A lógica clássica não sobrevive à contradição e a antinomia contém uma autocontradição que põe em causa a validade das leis pelas quais é gerada. Gödel revolucionou a matemática, em 1931, demonstrando que todo sistema dedutivo é incompleto por lhe faltar uma verdade relevante ou corrupto por provar alguma falsidade. Embora seja um paradoxo verídico, a dedução de Gödel é comparável à antinomia na estrutura e no prolongamento do efeito. Assim, por mais que a invenção de novas formas de pensamento ou esquemas conceptuais possa transformar a antinomia de uma época no paradoxo

falsídico de outra, a estrutura da antinomia é perene e as suas marcas são claras: autorreferencialidade e curto-circuito.

Poder-se-ia descrever a literatura como um organismo que se alimenta da dependência da verdade para produzir ficções. É uma longa instância de *pseudomenon*, antinomia conhecida como paradoxo do mentiroso. Um enunciado que é verdadeiro se for falso e falso se for verdadeiro, como ‘eu minto’, como ‘faço de conta’, como ‘isto é fantasia’, é ponto de partida imprescindível para se entender o que Rosa queria dizer com *poesia verdadeira*. Em estreita conexão com a maravilha da lenda, a fantasia é uma das condições em que o seu credo pode ser verdadeiro; dir-se-ia até que é verdadeiro na medida em que é fantasioso ou performa uma fantasia.⁸⁴

“Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso?” (*GSV* 44) E como é que se pode gostar do falso no verdadeiro? Tal como a literatura não renuncia à filosofia, a filosofia não prescinde da ficção. O ensaio em que Quine recorre a uma ficção grotesca — que o próprio admite ser “exemplo inventado e perverso” (1995b, 105) — para introduzir a teoria da inescrutabilidade da referência (ou indeterminação da tradução) é um paradigma dessa interdependência. “Ontological Relativity” (1969) é um dos ensaios mais importantes do século XX porque o mundo possível — ou seja, inventado — em que o linguista intenta fazer traduções radicais de uma língua remota é transposto para o *mesmo* mundo, o nosso mundo, para as traduções que cada indivíduo faz no quotidiano, no seio da própria língua e intimidade.

Na relação com o idioma, a incompatibilidade de Rosa com a filosofia deve-se também ao modo como a fixação dos filósofos em frases verdadeiras ou falsas reduz tudo o resto ao absurdo e faz do nonsense uma categoria espúria e indiferenciada. É essa infelicidade que leva Austin a reclamar a infinitude de usos da linguagem e a examinar, em “Performative Utterances” (1956), um género de expressões que em princípio não se distingue por ser verdadeiro, falso ou absurdo, mas por performar uma ação. Cerzidas com a problemática da ação e gramaticalmente situadas no território do verbo, as expressões performativas apresentam deficiências próprias quando infringem as regras, ou seja, sempre que o ato denotado pela expressão não é levado a termo, completado, enfim, performado. Austin chama-lhes “infelicities”. A certa altura, porém, recua na crença de que há uma diferença precisa entre expressões performativas e enunciados

⁸⁴ Jonathan Lear fala do poder organizador de uma fantasia que descreve como nuclear (2011, 47).

descritivos. “It’s now that we begin to sink a little” (1979, 246) — afirma, dedicando o resto do ensaio à emergência de uma ideia:

We see then that stating something is performing an act just as much as is giving an order or giving a warning; and we see, on the other hand, that, when we give an order or a warning or a piece of advice, there is a question about how this is related to fact which is not perhaps so very different from the kind of question that arises when we discuss how a statement is related to fact. Well, this seems to mean that in its original form our distinction between the performative and the statement is considerably weakened, and indeed breaks down. I will just make a suggestion as how to handle this matter. We need to go very much farther back, to consider all the ways and senses in which saying anything at all is doing this or that — because of course it is always doing a good many different things. And one thing that emerges when we do this is that, besides the question that has been much studied in the past as to what a certain utterance *means*, there is a further question distinct from this as to what was the *force*, as we may call it, of the utterance. (...) What we need besides the old doctrine about meanings is a new doctrine about all the possible forces of utterances (...) (*ibid* 251)

Juntamente com a introdução da felicidade e da *força*, como critérios, o mais instigante no ensaio de Austin é a literariedade da sua configuração paradoxal.⁸⁵ Durante a exposição do argumento, há uma anagnórise: afinal, há um paralelo preciso entre enunciados descritivos e performativos; ambos são vulneráveis à falsidade e à infelicidade. A evidência impõe ao ensaio uma mudança de rumo que implica a contradição da sua premissa inicial. Abandonar a premissa seria uma alternativa infeliz, pois implicaria, em vez de acabar o ensaio, acabar com ele. A mudança necessária para prosseguir tem como efeito precipitar, na conclusão do ensaio, a emergência de um princípio, ironicamente arcaico, que não assomaria sem a falsidade que o engendrou. A falsidade é por isso feliz, e a felicidade é sempre verdadeira: este é o esquema que leva Rosa a negar a existência do erro.⁸⁶

⁸⁵ Como assinala Paul Fry, citando “The Reading Process” de Wolfgang Iser, não há perante os discursos expositivos a expectativa de surpresa por sua vez implícita na receção dos discursos literários. (Fry 2009)

⁸⁶ Cf. nota 51, sobre a passagem de “Aletria e hermenêutica” em que o autor nega a existência do erro.

Descritiva e performática, também a força de “Performative Utterances” é inseparável da força do paradoxo. De acordo com Quine, a força do paradoxo depende da felicidade da formulação, ao passo que a felicidade da formulação remete a um critério falsídico, verídico ou absurdo. Rimando com Boris Groys, Rosa afirma que “tudo é, no fundo, paradoxo” (DGR 32), considera que “cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo” (*ibidem*) e destaca, ainda assim, o “paradoxo bem formulado” (*ibidem*). O paradoxo codifica o indizível: é dos “paradoxos incompreensíveis” (*ibid* 49) — das antinomias, portanto, ou dos paradoxos que, mesmo sendo verídicos, se comportam como antinomias — que “o segredo da vida irrompe como um rio descendo das montanhas” (*ibidem*). A noção operativa de paradoxo que enfim proponho baseia-se nas marcas filosóficas da antinomia, autorreferencialidade e curto-circuito, literariamente entendidas como reflexividade e ironia. Podemos chamar-lhe *peculiar espécie de não-senso*. A perífrase resulta da tradução e apropriação da passagem em que Austin considera uma certa frase infeliz, não pela insinceridade do enunciador, mas pela forma como o enunciador confessa a insinceridade:

For example, it has been pointed out that there is something very odd about saying something like this: ‘The cat is on the mat but I don’t believe it is’. Now this is an outrageous thing to say, but it is not self-contradictory. There is no reason why the cat shouldn’t be on the mat without my believing that it is. So how are we to classify what’s wrong with this peculiar statement? If we remember now the doctrine of infelicity we shall see that the person who makes this remark about the cat is in much the same position as somebody who says something like this: ‘I promise that I shall be there, but I haven’t the least intention of being there’. Once again you can of course perfectly well promise to be there without having the least intention of being there, but there is something outrageous about saying it, about actually avowing the insincerity of the promise you give. In the same way there is insincerity in the case of the person who says ‘The cat is on the mat but I don’t believe it is’, and he is actually avowing that insincerity — which makes it a peculiar kind of nonsense. (248)

De um ponto de vista literário, a frase em questão é paradoxal. Embora Austin não a considere autocontraditória, a confissão de insinceridade é uma descrição suficientemente precisa do paradoxo do mentiroso. Há que ter em conta, também, a força suplementar das variações de sentido da frase de acordo com o contexto em que seja enunciada. Que gato

é esse? Pode expressar uma suspeita de alucinação ou paranoia. Pode ser o gato de Schrödinger, vivo e morto. O gato pode ser uma metáfora... O gato pode ser a geometria da obra, que um crítico constata e ao mesmo tempo abjura enquanto gesto autoral. Pode ser o Deus ou o Diabo de Riobaldo. Pode ser, nas palavras moças de Rosa, o “segredo, acordado, no caminho claro, / na encruzilhada de todos os caminhos, / andando na tua frente, desvendado, / mais difícil de crer do que de decifrar...” (Rosa 1997b, 89)

Boris Groys (2022, 42) identifica no paradoxo o meio que permitiu ao materialismo dialético não apenas pretender falar da vida como um todo, mas aspirar a que o próprio discurso se tornasse vivo. A revelação filosófica do paradoxo irradia uma evidência fascinante: “This evidence has a quite particular character because it bears reference to totality. A paradox is an icon of the whole of language. That is, a paradox consists in simultaneously holding A and not-A in the mind as true.” (*ibid* 21) Pelas regras da lógica formal, em que a contradição é uma inconsistência e os sistemas que a aceitam devem acolher qualquer teorema, o paradoxo representa o princípio de explosão. Isso significa que tudo se pode derivar do paradoxo. A literatura vive da explosão que a filosofia tende a enjeitar e Rosa assinala-o em “Aletria e hermenêutica”, trocando *ex contradictione sequitur quodlibet* por “*ab absurdo sequitur quodlibet*” (TM 520).⁸⁷

A paradox is an icon of language because it offers a viewpoint over the totality of language. But a paradox is only the icon of language, and not for instance its mimetic image, because the paradox does not reflect an always pre-given linguistic totality. Rather, the paradox is what first allows this totality to take shape. As a representation of God, an icon in the Christian tradition is similarly an image for which there is no original, for the God of Christianity is invisible. (Groys 2022, 21)

Numa entrevista sobre Rosa, Antonio Candido recorda certo episódio em que se declarou socialista e “Guimarães Rosa disse que (...) por ele todo o mundo seria igual e feliz (...) mas que isso não era um problema fundamental. O único problema fundamental do homem era saber se Deus existe ou não.”⁸⁸ Porque Rosa abandona o tema, a situação é de

⁸⁷ Qualquer coisa se segue a partir de uma contradição por qualquer coisa se segue pelo absurdo. Note-se, além da troca de ‘contradição’ por ‘absurdo’, a significativa troca de preposições, com a substituição de *ex* por *ab*, que vai no sentido de uma abertura ao absurdo e ao que dele pode resultar.

⁸⁸ “Grande sertão: veredas — Antonio Candido sobre Guimarães Rosa” 2017, a partir do minuto 5: <https://www.youtube.com/watch?v=VekkcAyxVdA> .

certo modo análoga ao abandono da sala onde outros escritores discutiam temas políticos.⁸⁹ Saber se Deus existe ou não é um problema universal — e uma peculiar espécie de não-senso — que se traduz em modos particulares de ler a vida. No caso de Rosa, em credo e poética: um modo particularmente literário de ler a vida que convoca os problemas da criação e da autoria, com eles a diferença e coincidência entre autor e criação, e tudo isso hipostasiado pela geometria da obra. Veremos como a ideia forte de destino que se encontra na obra de Rosa é enquadrada pela evidência de que a vida brota de uma conjunção rara de muitas coincidências em que a mais ínfima variação teria sido fatal.⁹⁰

Segundo Roger Penrose (1990, 557), certas verdades matemáticas têm uma realidade platônica mais profunda do que outras e é isso que as torna mais ou menos qualificadas para o reconhecimento da vida. Ainda que em termos matemáticos o paradoxo não seja uma verdade, mas um instrumento que permite explorar e refinar teorias pela revelação que constitui, a sua universalidade — ou a força da sua realidade platônica — é incontestável. Se a linguagem é uma forma de vida, o ícone da linguagem é, pelo menos metonimicamente, um ícone da vida. Além disso, a variação de força nas verdades matemáticas de que fala Penrose não é uma questão de todo alheia à estética. Pelo contrário, afirma Michio Kaku (2016, 181) que a história prova que as soluções para os problemas mais difíceis têm sempre sido as mais belas.

Descrevendo a universalidade de Guimarães Rosa, Candido frisa, na mesma entrevista, a sua “extraordinária autonomia (...) e justamente com a força maior da literatura, que é a autonomia pelo paradoxo”. De acordo com o esquema demiúrgico de Groy, a melhor imagem para ilustrar a relação entre força e autonomia pelo paradoxo é a da literatura enquanto “organismo vivente”, como lhe chama Finazzi-Agrò (2001, 27). O pleonasma é bem-vindo na medida em que sublinha a distinção entre repetição e reengendramento. Schrödinger (1967, 5), para ilustrar a diferença estrutural entre os

⁸⁹ É assim que Lorenz começa a entrevista a Rosa: “Ontem, quando escritores participantes deste Congresso debatiam sobre a política em geral e o compromisso político do escritor, você, João Guimarães Rosa, abandonou a sala.” (DGR 27)

⁹⁰ “Life depends on the heavy elements (elements beyond iron) for the creation of DNA and protein molecules. Thus the smallest change in nuclear physics would make the heavy elements of the universe impossible to manufacture in the stars. We are children of the stars; however, if the laws of nuclear physics change in the slightest, then our ‘parents’ are incapable of having ‘children’ (us).” (Kaku 2016, 258)

cristais periódicos e aperiódicos (os últimos sendo os portadores materiais da vida), coteja um papel de parede, cujo padrão se repete regularmente, com uma obra-prima de bordadura — “say a Raphael tapestry, which shows no dull repetition, but an elaborate, coherent, meaningful design traced by the great master.”

Embora precisas, as leis da física são ainda assim estatísticas. Isso significa que só se aplicam a conglomerações significativas de átomos. Ir na direção da infimidade é caminhar para fora da lei, ao encontro da imprevisibilidade da criação. Ver a autonomia da literatura pelo paradoxo através da metáfora de um organismo vivente permite por isso interrogar uma hipótese diferente daquela em que Finazzi-Agrò (2001, 26) coloca *Grande sertão: veredas*, pelo tamanho “excessivo”, à margem de uma uniformidade definida pela brevidade.

Dos dois livros publicados no mesmo ano, é com clareza o segundo que representa um “excesso” em relação à produção restante: é um texto excessivo por causa do seu tamanho que ultrapassa as medidas habituais do escritor mineiro; e é excessivo porque, de modo mais radical, sai e se afasta, aparentemente, do seu modo de entender e de se aproximar da escrita literária. Com efeito, o texto maior de Guimarães Rosa, depois de *Grande sertão*, é “Buriti”, que, na edição das obras completas, preenche 125 páginas, enquanto o romance conta com 374: três vezes mais. E, passando aos outros, textos, “A estória de Lélío e Lina” ocupa 85 páginas, “Campo geral” 77, “Uma estória de amor” 69, e assim para baixo, diminuindo até chegar às estórias de *Tutaméia*, quase todas resolvidas no breve decorrer de 3 ou 4 páginas. O que quer dizer a grandeza ou a pequenez? (*ibid* 26-27)

O problema deste argumento é o pressuposto de que, para Rosa, “o modo de entender e de se aproximar da escrita literária” é determinado pelo tamanho. Independentemente da extensão, o ânimo rosiano é total, sendo a ubiquidade do paradoxo na obra e a definição transversal de conto crítico evidências disso mesmo. Nem há sentido em distinguir *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile* em termos de colossalidade e ao mesmo tempo ignorar que o primeiro começa por rebentar do segundo.⁹¹ Nhorinhá, a prostituta por quem

⁹¹ Cf. carta de Rosa ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri (2003b, 125). “Mas, como você já viu, o nosso ‘*Corpo de Baile*’ tem no espírito e no bojo qualquer coisa de dionisiaco (contido), de porre amplo, de enfática ‘desmesura’.” Contido em *Corpo de baile*, o dionisiaco encontra plena expansão em *Grande sertão: veredas*.

Riobaldo se enamora e que Grivo declina, é um índice notável desse vínculo. Em analogia com as leis da vida, o momento colossal na obra de Rosa, como um todo, pode ser o elemento pesado que cria condições para a extrema brevidade. Num dos prefácios de *Tutaméia*, “Sobre a escova e a dúvida”, é pela metáfora da árvore que se entende a incumbência, dada por Tio Cândido ao narrador, de “redigir um abreviado de tudo”:

Dizia o que dizia, apontava à árvore: — *Quantas mangas perfaz uma mangueira, enquanto vive?* — isto, apenas. Mais, qualquer manga em si traz, em caroço, o maquinismo de outra, mangueira igualzinha, de obrigado tamanho e formato. Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o Infinito. E cada mangueira dessas, e por diante, para diante, as corações-de-boi, sempre total ovo e cálculo, semente, polpas, sua carne de prosseguir, terebentinas. Tio Cândido olhava-a valentemente, visse Deus a nu, vulto. A mangueira, e nós, circunsequentes. Via os peitos da Esfinge. (TM 673)

Kaku (2016, 130) descreve a paixão dos cientistas como arrebatamento estético causado pela beleza da vida e compara as equações da física a poemas da natureza. Quando não possuem a simetria, a simplicidade e a elegância que define a geometria da vida, as equações são feias. “Is beauty, by itself, a physical principle that can be substituted for the lack of experimental verification?” (*ibid* 179) Riobaldo assente: “tudo o que é bonito é absurdo — Deus estável” (*GSV* 186). O big-bang talvez seja a consequência do colapso de outro universo ou, nos termos de Kaku, da quebra de simetrias previamente unificadas. Deus é ainda o problema da origem e do destino, o tempo, e o paradoxo de qualquer coisa sem antes nem depois, a eternidade. A ponderação de Deus e do princípio antrópico parece tão irresolúvel quanto inevitável. No romance *A origem*, de Graça Pina de Moraes, a força desse paradoxo é nítida no modo como “a ideia de Deus” imbui João de alguma coisa inexplicável que o faz atravessar uma experiência existencial profunda.⁹² A poética de Rosa, no que diz respeito ao “problema fundamental”, passa por fantasiar e experimentar com a ideia de Deus, que é também a ideia do real.⁹³

⁹² “Agora não acredito em Deus, mas a ideia de Deus é linda, Catinha! Talvez fosse apenas a ideia que me iluminasse! Vou procurá-la, Catinha! Não achas que deve ser extraordinário estar no meio de pessoas que vivem só para essa ideia? Seres iluminados por uma luz que vem de dentro...” (Moraes 2002, 235)

⁹³ Clara Rowland (2011a, 229, nota 26) assinala, a partir de Sperber (1982, 138), o retoque de uma frase que se tornou emblemática em *GSV*: “Na primeira versão de *Grande Sertão: Veredas*, ‘Veredas Mortas’, a frase sobre o ‘real’ que ‘não está nem na saída nem na chegada’ tinha a seguinte configuração: ‘Deus não está na saída nem na chegada: ele está com a gente é no meio da travessia.’”

A hibridez dos contos críticos depende do movimento pendular entre fantasia e reflexão, fazer de conta e interrogação da ilusão. No pico ou no palco da fantasia, a performance passa pela crença de que o gato está no tapete. Na fase reflexiva, há um distanciamento que levanta dúvidas acerca da presença do gato.⁹⁴ Mas, ainda que o conteúdo da fantasia seja inventado e até absurdo, fantasiar é uma experiência real e universal. Não se pode duvidar da existência da ideia de Deus, não se pode duvidar do paradoxo nem do real; pode-se ser um laboratório no qual essas ideias são postas à prova. Como afirma Davidson (2009, 6), a busca da verdade é uma empresa vã a menos que signifique que vale a pena aumentar a confiança nas nossas crenças através da contínua recolha de evidências e verificação de cálculos. Para Antonio Candido (2017), um dos grandes paradoxos de Rosa é o da coincidência “entre a extrema fidelidade e a extrema liberdade”. Rosa é cientista quando procura reproduzir a razão da vida e paradoxólogo quando inventa a verdade a partir do maravilhoso. Em grego antigo, *παράδοξολόγος* é um coletor-narrador de maravilhas incríveis.⁹⁵ Segundo o credo de Rosa, há sentido na vida e a beleza pouco ou nada se distingue de uma evidência de razão que é obscurecível pela lógica e pela infelicidade. Segundo a poética de Rosa, a literatura é plena de razão e sentido e deve, contra os planos da lógica, irradiar a evidência absurda da razão cósmica: tornar-se viva. Quando se crê que o gato está no tapete, o grande romance de Rosa é a obra.

⁹⁴ Lear (1998, 36) descreve a fantasia como um evento progressivamente reconhecido e interpretado. “‘Fantasy’ is a term we apply to an experience only after we have distanced ourselves from it. Within the fantasy, the distinction between fantasy and reality does not and cannot arise.”

⁹⁵ Na *Bíblia* há uma única ocorrência de ‘paradoxo’, sob a forma de adjetivo, traduzido como ‘extraordinário’: Jesus performou um milagre e os que assistiam ficaram “tão maravilhados que (...) diziam cheios de espanto: ‘O que vimos hoje é extraordinário!’” (Lucas 5: 26).

4. FOLHA-DE-ROSTO

Desculpe-me, não visio a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações. (PE 441)

Justapostas, a coincidência entre vida e obra e a distinção entre duas biografias constituem um paradoxo. Com a aventura da “biografia literária” (DGR 36), Rosa configura a lenda de uma obra viva e apta a recriar o nome que responde por ambas as biografias. Obra e autoria estão quase sempre em câmbio com uma ideia de nome próprio e com a ficção da sua constituição. No caso de Rosa, essa ficção remete à temporalidade do mito e à criação demiúrgica que Sócrates, no *Timeu*, descreve como reorganização do caos à imagem das formas eternas. Ainda assim, é uma ficção que se enquadra no moto histórico da arte moderna. Para Boris Groys (2015, 13), “a arte moderna, em sua totalidade, tenta expor uma imagem de equilíbrio utópico do poder que excede o imperfeito equilíbrio do poder do Estado”. Por isso, enquanto “objetos-paradoxos, as obras de arte exigem uma perfeita reação paradoxal e autocontraditória” (*ibidem*):

A única interpretação adequada para um paradoxo é uma interpretação paradoxal. Portanto, a maior dificuldade em lidar com a arte moderna é nossa relutância em aceitar interpretações paradoxais e autocontraditórias como adequadas e verdadeiras. Mas essa relutância deve ser superada para que possamos ver a arte moderna e a arte contemporânea como realmente são, ou seja, local de revelação do paradoxo que administra o equilíbrio de poder. (*ibid* 14-15)

O paradoxo biográfico, tão cultivado por Rosa, é incontornável no contexto de uma leitura da obra. Na proposta de romance da obra que apresento, o ‘eu’ rosiano lê-se de acordo com a “distinção metafísica” que Rorty considera ser a única que possuímos (1988, 36). Resulta daí uma noção universal de ser humano e uma autoria particular. É nesse sentido

que a afirmação de Rosa acerca de *Grande sertão: veredas* como “autobiografia irracional” pode ser entendida.⁹⁶ . Convém então referir, dada a confluência de temas e divergência de modos, a linha a partir da qual David Lopes da Silva (2022, 49) define o “projeto biopoético de Rosa”.⁹⁷ Tal projeto entretém o suicídio como condição da “*pervivência*” literária rosiana, como se o autor, numa espécie de pacto derradeiro, houvesse permutado a vida pela imortalidade da obra (Marinho e Silva 2019, 263). Ainda que motivada pela força paradoxal da obra rosiana, a conjectura mostra-se incapaz de reconhecer essa mesma força, ou só se mostra apta a reconhecê-la enquanto consequência da autoimolação do autor. Não passa de infeliz extrapolação do investimento de Rosa no processo de individuação autoral, que Boris Groys descreve como “self-design” ou composição da própria morte:

Death is an emergence of your second body. It is your mummy. It is your pyramid. (...)
Death is the sum of material objects that the world inherits from you. It is not nothingness.
(...) When I die my self-design remains. (Nabais 2022, 52)

I think our problem is that we are living in the middle of the process of incarnation. This process actually ends with our death. At the moment we die, we become totally

⁹⁶ “É [um romance autobiográfico] desde que você não considere uma autobiografia como algo excessivamente lógico. É uma ‘autobiografia irracional’, ou melhor, minha auto-reflexão irracional. Naturalmente que me identifico com este livro.” (DGR 58)

⁹⁷ “Assim, de ‘alguém que ainda não existe’, passa a dizer que tentou dar forma a esse rascunho. Esse é, para mim, o que chamarei, especialmente apoiado em Marcelo Marinho, de projeto biopoético de Rosa, que foi levado às últimas consequências: ‘Tel um démiurge de lui-même (...), l’auter de sa propre trame biographique (et peut-être de son propre dénouement) fait preuve d’une rare habilité à concevoir et à matérialiser son propre destin’ (Marinho, 2019, p.112). (...) reitero, aqui, seguindo ainda a vereda criada por Marinho (...), a possibilidade de que talvez até mesmo a morte empírica de João Guimarães Rosa, em 1967, seja inseparável de sua obra ficcional: um personagem autor-de-si-mesmo que escreve uma vida (e talvez uma morte) para depois completar as etapas já anunciadas minuciosamente (...)” (Silva 2022, 50)

Sempre no encaixe de Marinho, Silva explicita a hipótese segundo a qual Rosa empreende estratégico suicídio, cuidando que pareça morte natural, com a finalidade de revestir a obra de uma aura mítica:

“A hipótese originalmente construída por Marinho deve-se à descoberta de uma ‘descontextualizada menção’ feita por Riobaldo à “dona joana” (*Himatanthus drasticus*), flor cujos terpenoides podem induzir um infarto e são indetetáveis em exames póstumos’ (Marinho, 2012, p. 189), planta que seria do conhecimento, portanto, do médico e estudioso de Botânica. Cf.: ‘seria infanda a ideia de que João talvez tivesse planejado o momento exato de sair de cena, de suspender a representação factual para dar nascimento a uma dramaturgia bioficcional perene e multifacetada [...]?’ (Marinho; Silva, 2019)” (Silva 2022, 51, nota 53)

incarnated. (...) death turns us into a thing, into a material object: a corpse. That corpse is a public body, consisting of all these documentations that our life generated. (*ibid* 55)

Groys, fiel ao paradoxo, começa por basear a sua visão da individuação no desprezo pela noção de vida — “life is an irrelevant notion” (*ibid* 34), “I distrust the word ‘life’” (*ibid* 39) — mas depois dá um salto, atribuindo o cúlmen da emergência do segundo corpo à noção desprezada:

What does it mean that we do self-design and self-incarnation? That means we are looking at ourselves from the perspective of our own deaths. This is a basic change of perspective (...) This change of perspective allows me to think about my life, not from the beginning as development, but from the end, from the apocalyptic moment. The end is always a revelation, an apocalypse. When I begin to think about my life from its end, then I begin to think about the State also from its end. Because States also die. Also, I begin to think about the whole of mankind from the perspective of its end, its death. And, at the moment I begin to think about life from the perspective of its end, I get the universal, mystical perspective. The only universal thing is death. Therefore, at the moment I become universal, at the moment I begin to look at life from the perspective of death — my life, but also life in general — I can see what life really is. (*ibid* 56)

Transpirando a soberba fáustica pela qual Riobaldo pôde tornar-se lenda no sertão, Groys sustenta a criação de um segundo e incontornável corpo. Há que distinguir, então, entre o eu enquanto resultado metamórfico da vida e aquilo que lhe constitui o legado, diferenciar a pessoa do cadáver público que, na melhor e mais soberba das hipóteses, não se decompõe. A tonalidade demiúrgica da ficção rosiana reflete o que Jonathan Lear considera ser a maior conquista psicológica do indivíduo, o processo de individuação, sistematicamente e na mesma medida em que projeta a individuação do organismo que a atividade literária vai gerando. Suicidar-se para fazer valer a obra não é uma hipótese que apele à xadrezista múmia rosiana.⁹⁸ A autonomia da literatura, pelo contrário, sempre fora

⁹⁸ Segundo Groys, “the important issue is to make a politics of self-design, a politics of self-incarnation. So, if my suicide is good for these politics, it is okay. If my suicide is bad for these politics, it is not okay. Everything should be instrumentalized — everything that I do should be seen as a tool of self-design. What kind of design do I want to achieve? What is the effect? (...) What is the ideal, symbolic public bodies that

o xeque-mate almejado pelo autor. Mônica Gama (2008, 136), a propósito da sexta secção do quarto prefácio de *Tutaméia*, sugere que Rosa ficciona a escrita através de um “discurso sobre a autonomia das histórias em relação ao seu produtor”. Levar a indecomponibilidade da obra à letra, ao absurdo, poderia até ser uma operação instrutiva se se encenasse a inversa suspeita de que a obra, num gesto de legítima defesa perante o iminente desarranjo da forma, mata o seu autor. É uma hipótese segundo a qual a obra, fruto da relação apaixonada de Rosa com a língua, ganha vida, trilha um processo de individuação e confronta-se pois com a morte. Refletindo sobre si mesma, sua parábola, vê no autor o maior risco e dita-lhe um final estratégico. Porque é quase certo que a espantosa parábola descrita por Finazzi-Agrò não existiria, pelo menos não da mesma maneira, se Rosa tivesse continuado a publicar livros. Se o *organismo vivente* projeta uma autoria ou literatura estruturada por aquilo a que podemos chamar cânone rosiano, que repercussão teria tido o prolongamento do seu desenho ou da autobiografia literária de João Guimarães Rosa?

Em sentido lato, a biografia literária pode entender-se como a história de uma autoria. É reconstituível a partir do segundo corpo, conjunto de objetos e documentos legados pelo autor. Contá-la suscita, no caso de Rosa, problemas de demarcação. Porque “nada em rigor tem começo e coisa alguma tem fim” (EE 801), mas sobretudo pela existência de um cânone, correspondente ao arco bibliográfico reconhecido e firmado pelo autor, entre 1946 e 1967, que constitui assim um terceiro corpo dentro do segundo: ao mesmo tempo parte do segundo e maior do que ele, como se fosse a múmia a conter a pirâmide e não o contrário. São os livros, mas também a sua história, o chão do baile entre parte e todo, palavra e obra:

A importância das sucessivas reedições das obras e das alterações propostas não reside só no nível textual, mas constitui uma história paralela de investimento na forma do livro, em que a insistência sobre a apresentação e reapresentação gráfica dos textos testemunha

I want to create? If suicide fits, it is okay. If suicide does not fit, it is better to avoid it.” (Nabais 2022, 58-59)

A passagem em que Rosa fala acerca do suicídio de Getúlio Vargas, em carta de 11 de outubro de 1954 a Azeredo da Silveira, demonstra como a biografia deve cumprir certos requisitos literários e como o suicídio não era uma cláusula bem vista por Rosa, pelo menos no que diz respeito à lenda: “E aquele fim, absurdesco? Um capítulo final que dificilmente se adapta à história do homem, parece postiço, apócrifo, espúrio. Se fosse um romance escrito, você não acha que a crítica malharia o autor, pela inverosimilhança do fecho tanto no plano da arte quanto no plano da vida?... O que ele destruiu foi uma lenda, um personagem esplêndido (...) Não, não escreverei mais sobre sua biografia.” (Silveira s.d., 34)

um progressivo repensar a obra. É também por isso que cada livro de Rosa tem uma história própria; como se o autor tentasse reforçar e recriar uma certa ideia de “organicidade” nas sucessivas edições, brasileiras e estrangeiras. Individuadas, enquanto livros, enquanto unidades “costuradas” que são mais do que a soma das partes que as compõem, é sobre a sua construção que parece incidir o trabalho do autor. E é também aí (...) que se inscreve uma poética da leitura. (Rowland, 2011a, 141-2)

Quanto ao *depois do fim*, falta às publicações póstumas — *Estas estórias* (1969) e *Ave, palavra* (1970) — a chancela do autor, a revisão dedicada e a definição da forma do livro que vinha marcando as publicações desde 1956.⁹⁹ Por outro lado, transparecem o *antes do começo* da obra, pondo a descoberto muito do que nos livros canônicos se afigura problematicamente latente e contido. Comparando a “homogeneidade da obra canônica (...) alicerçada nas coordenadas narrativa-ficção-sertão-oralidade” com textos marginais e narrativas inacabadas de Rosa, Frederico Camargo (2018, 42) conclui que “parecemos estar diante de dois autores diferentes” (*ibidem*) devido ao vincado “contraste entre um Guimarães Rosa desabusado e jovial, e outro meditativo e elegíaco; um ocupado em ressaltar a mágica maravilhosa e redentora do mundo, e outro a remoer as suas calamidades” (*ibid* 57). A paisagem do cânone é o sertão graças a uma preterição metódica dos textos sobre a angústia lógica de um eu cidadão, porventura desvalorizada enquanto clichê modernista ou confissão escusada. É claro que isso se reflete na linguagem ou, em termos que melhor expressam a autonomia da literatura pelo paradoxo, na topológica do cânone.¹⁰⁰ Os livros póstumos são por isso aqueles em que o leitor, provável arqueólogo da obra, tropeça no segundo corpo de Rosa. Dão a ver mais explicitamente como a preterição metódica da cidade se transfigura em aproximação cada vez menos tímida da urbanidade, habitat da escrita.¹⁰¹

Qual dos livros póstumos seria, então, o imediato sucessor de *Tutaméia*? No artigo “Rogo e aceno”, em julho de 1967, Rosa despedia-se dos leitores do *Pulso* anunciando a publicação de *Tutaméia* e a necessidade de empregar o tempo que lhe sobrava dos

⁹⁹ Apesar de todo o investimento do autor na forma do livro, essa dimensão da obra foi praticamente obliterada nas publicações posteriores à morte de Rosa, como aponta Clara Rowland (2011a, 141).

¹⁰⁰ “O gesto de desintelectualização da língua que Sperber (1982, 29) enquadra na “abolição do erudito”, a propósito da evolução de “São Marcos”, é transversal aos processos de revisão do autor, desde *Sagarana* a *Tutaméia*.

¹⁰¹ No que diz respeito a uma diacronia do cânone, a cidade passa de lugar conhecido indiretamente, por mitos cidadãos ou visitantes instruídos, a lugar empírico.

“compromissos excessivos” “na terminação de um livro (...) de novelas ou contos longos” (apud Rónai 2020c, 167). Tratar-se-ia, à data, de *Estas estórias*. A edição póstuma conta com oito novelas, listadas em um dos vários índices que Rosa esboçara para o livro, com um *entremeio* intitulado “Com o Vaqueiro Mariano”.¹⁰² A incoincidência do entremeio com o centro do livro é um sinal do deslocamento de *Estas estórias* relativamente ao cânone. Ainda assim, em comparação com *Ave, palavra*, o conjunto é mais homogêneo. Só que os textos são bem mais longos, o que implicaria uma explícita inversão de rumo face à contenção radical de *Tutaméia*. À semelhança deste e de *Primeiras estórias*, a maioria dos trinta e sete textos de *Ave, palavra* havia sido publicada na imprensa, neste caso entre 1947 e 1967. Trata-se, porém, de uma espécie de almanaque e já não de um “manual” coeso como *Primeiras estórias* e *Tutaméia*.¹⁰³ Ainda que um dos critérios empregues por Rosa na ordenação “dos seus demais livros” fosse a variação, evitando o “monótono” e mantendo “alerta e prisioneiro o leitor” (Rónai 2020b, 178), *Ave, palavra* é um livro atipicamente heterogêneo. Não deixa de constituir o excedente ou “o que não deveu caber” em livros anteriores, nomeadamente *Primeiras estórias* e *Tutaméia*.

Fosse qual fosse a linha de sucessão, é certo que representaria, pela dimensão ou heterogeneidade, uma nova inflexão da obra rosiana. Os livros poderiam até ter sido publicados no mesmo ano, em movimento simétrico ao de 1956, o que teria força de refrão na canção da obra.¹⁰⁴ Se *Ave, palavra* representa uma continuidade formal, não obstante o estatuto de sobre, o “estatuto de *Estas estórias* na obra de Guimarães Rosa como texto excepcional e, ao mesmo tempo, texto síntese”, como aponta Clara Rowland (2011b, 145), mostra a afinidade desse livro com o que seria uma cláusula em aberto. Confirma-o a “explicação” que Rosa planeava escrever para a saída do livro, intitulada “Porteira de fim de estrada”, “que não chegou a ser escrita” (Rónai 2020c, 178).

¹⁰² Ver a “Nota introdutória” (2020c) de Paulo Rónai a *Estas estórias*.

¹⁰³ Ver carta de Rosa a Villard, citada na página 20.

¹⁰⁴ Segundo uma publicação da *Revista Época*, “As últimas palavras de Guimarães Rosa” (Bortoloti 2017), meses antes da cerimónia de posse na ABL Rosa teria incumbido a filha Vilma de entregar ambos os manuscritos ao editor José Olympio se algo lhe acontecesse. “Abriu em sua frente o cofre onde guardava documentos importantes, além dos doces de leite que trazia de Minas. E mostrou a ela dois maços de papel, protegidos por capas de plástico transparente. Eram os originais dos livros *Estas estórias* e *Ave, palavra*, que estavam supostamente prontos à espera de publicação. Rosa deu ordens expressas à filha: ‘Se algo me acontecer, leve imediatamente ao editor José Olympio’.”

Curiosamente, “Porteira de fim de estrada” é o título de um posfácio que chegou a pertencer a *Sezão*, manuscrito submetido ao Prêmio Humberto de Campos em 1937 (alcançando o segundo lugar) e publicado nove anos depois como *Sagarana*.¹⁰⁵ Ei-lo:

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

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

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

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

E alleluia!... (“Porteira de fim de estrada” *apud* Sperber 1982,103)

Escrito na sequência da revisão e posteriormente arrancado do volume, o posfácio anunciava um cenário simultaneamente diverso e próximo do acontecido. Em irónicas reviravoltas, Rosa reviu os contos ao longo de quase três décadas, razão pela qual apenas três anos decorrem entre a versão final de *Sagarana* e o afinal derradeiro *Tutaméia*.¹⁰⁶ Importa salientar, contudo, que a *porteira de fim* apontava para o início de outra coisa melhor. O desejo temporão de um livro sucessor gritantemente intitulado “TUTAMÉIA”, não obstante o reconhecimento de “muita moita má (...) a ser foiçada”, traduz o anseio de Rosa pela maturidade literária em termos análogos à *vontade de fim* de Riobaldo. Em que sentido teria apontado, então, a sintética porteira de *Estas estórias*, alusiva ao juvenil posfácio de *Sezão*, por um lado, e por outro fruto maduro? Para a dispersão de *Ave, palavra*? Os contos de *Sezão* representavam já um ponto de inflexão face a *Magma*, livro de poemas que valera a Rosa, um ano antes, o primeiro prémio no concurso de poesia da

¹⁰⁵Em carta a João Condé, Rosa explica como e porque foi escrito *Sagarana*: “O título escolhido era ‘Sezão’: mas, para melhor resguardar o anonimato, pesguei no cartapácio, à última hora, este rótulo simples: ‘Contos’ (título provisório, a ser substituído) por Viator.” (Rosa 1997a)

¹⁰⁶ Trata-se da 6ª edição de *Sagarana*, em 1964 (S. M. Lima 1998).

ABL. No discurso de agradecimento pela distinção, Rosa fala de um hiato entre escrita e leitura, autor e crítico, gato que está e não está no tapete:

A satisfação proporcionada pela obra de arte àquele que a revela é dolorosamente efêmera: relampeja, fugaz, nos momentos de febre inspiradora (...). Uma tortura crescente, o intervalo de um raptos e um quase arrependimento. (...) Obra escrita — obra já lida — obra repudiada: (...).” (*apud* Rosa 1997b, 8-9)

Apesar do repúdio, Rosa reconhece que “*Magma* (...) reagiu, tomou vida própria, individualizou-se, libertou-se do meu desamor e se fez criatura autônoma” (*ibid* 9). A metáfora ecoa o início do discurso, com os bordões do poeta sendo “ideias e imagens que voltam à tona por poder próprio, pois que entre elas há também uma sobrevivência do mais apto” (*ibid* 8). Também no posfácio de *Sezão* acentuava Rosa a dimensão orgânica da literatura, considerando-a “alto gênero de lavoura” (*apud* Sperber 1982, 103). Afirmando que “mais valem capina e poda do que adubação e enxerto” (*ibidem*), explicitava também o método marcadamente supressivo de revisão e crítica que já então incorporava a sua filosofia de escrita.

Com *Tutaméia*, a semente lançada no arrancado posfácio é levada ao paroxismo. A partir do vasto rizoma, a árvore assoma em plenitude e a parábola toma forma.¹⁰⁷ Imagem de uma nova inflexão seria, então, a da deiscência dos frutos dessa árvore sagrada, desse terceiro e canônico corpo que se faz representar como eixo do mundo. Libertando a semente e fazendo-a voltar ao húmus, a “porteira de fim” de *Estas estórias* reengendraria as origens e a delicada imperfeição que as caracteriza. Se a obra tivesse planeado a porteira do autor — voltando à absurda hipótese — fá-lo-ia por não querer fruta a apodrecer no chão, e sim, à semelhança de Riobaldo, o “grande fim” perpetuante da lenda. Mas basta de conjecturas: entrevistas as inflexões que extravasam as fronteiras

¹⁰⁷ A associação entre árvore e parábola é um dos grandes princípios mitográficos. Entre a separação do mundo e o regresso que caracterizam a jornada do herói, catábese e anábase, há o abismo do centro e uma árvore ou montanha para o contemplar. “The Buddha’s enlightenment is the most important single moment in Oriental Mythology, a counterpart of the Crucifixion of the West. The Buddha beneath the Tree of Enlightenment (the Bo Tree) and Christ on Holy Rood (the Tree of Redemption) are analogous figures, incorporating an archetypal World Savior, World Tree motif, which is of immemorial antiquity. Many other variants of the theme will be found (...). The Immovable Spot and Mount Calvary are images of the World Navel, or World Axis.” (Campbell 2008, 25)

do cânone, o *antes do começo* ou antes de *Sagarana* e o *depois do fim* ou depois de *Tutaméia*, impõe-se a observação da plena árvore que delimitam.

Segundo Umberto Eco, enciclopédia e dicionário representam diferentes tipos de labirinto, respetivamente modelados segundo a imagem do rizoma e da árvore. O romance da obra é uma história de individuação também no modo como o autor continuamente inscreve um dicionário próprio a partir de um espólio enciclopédico tão vasto quanto possível. É que o cânone encena uma transformação que apesar de tudo desenvolve certas coisas em detrimento de outras. Que, não deixando de ambicionar uma visão completa do mundo, a obtém mediante o relevo porventura patético de certas partes. Como afirma o narrador de “A estória do Homem do Pinguelo” (EE 803), “o que merece especulada atenção do observador, da vida de cada um, não é o seguimento encadeado do seu fio e fluxo (...); mas sim as bruscas alterações ou mutações — estas (...) amarradinhas sempre ao invisível, ao mistério”.

A mais evidente zona de descontinuidade é o intervalo editorial entre 1956 e 1962. Se em 1956 muitos elementos já postulavam um antes e um depois, em 1962 a transformação levada a cabo torna-se objeto fundamental de reflexão e transmissão por parte do autor. Mas há sinais claros, em 1964, de que o processo reflexivo sobre o hiato se prolonga. Rosa aproveita a tradução alemã de *Corpo de baile* para reestruturar o índice do livro, reconhecendo tardiamente “Cara-de-bronze”, face a “Recado do morro”, enquanto eixo metaficcional do conjunto.¹⁰⁸ De acordo com a leitura que adiante farei do conto enquanto projeto ou alegoria da obra, trata-se de uma latência significativa. Há também a publicação excecional de “Os chapéus transeuntes”, conto encomendado para uma antologia sobre os sete pecados capitais, depois incluído em *Estas estórias*, em que Rosa reflete de forma caricatural acerca da soberba. Reflete, então, sobre o atributo diabólico pelo qual Riobaldo consegue transformar em lenda o curso da sua chefia.¹⁰⁹ Intrinsecamente narcísica, a soberba evidencia-se como ingrediente secreto da arte fausta. Para Boris Groys (Nabais 2022, 32), que fala em narcisismo produtivo, os praticantes do

¹⁰⁸ “Inicialmente representado, na duplicação dos índices, como uma das parábases do livro, o conto [“Cara-de-bronze”] parece substituir-se a “O recado do morro” como parábase “central” a partir da terceira edição. Deslocado para o centro do segundo volume na tripartição da obra em 1964, o conto ganhará, na edição alemã de *Corps de Ballet — Romanzyklus*, um “tratamento diferente, mais ousado”, em relação aos outros, na expressão de Rosa, “figurando essa estória sob a indicação de *Zwischenspiel*”. Mesmo sem ter em conta a deslocação, é muito evidente que em “Cara-de-bronze” a reflexão sobre o intervalo, e até sobre a estrutura da comédia, é levada mais longe.” (Rowland 2011a, 252) O capítulo 7 reflete sobre a substituição ou deslocação das novelas de *Corpo de baile*.

¹⁰⁹ Ver capítulo 2.

self-design são narcisos contemporâneos. Inspirado na filosofia e aplicado à literatura, o estudo do paradoxo desde logo contemplava, pela característica autorreferencialidade, essa dimensão profundamente reflexiva sobre a qual nos debruçaremos no próximo capítulo para ler “O espelho”. “Os chapéus transeuntes” demonstra como “Eu, eu, eu” é um mantra que todos os personagens entoam mas só alguns afinam.

A forma particular como o ego se reproduz reflexivamente não é, então, irrelevante: entre a repetição inevitável e a possibilidade de reengendramento, ambos os contos (“O espelho” e “Os chapéus transeuntes”) se posicionam diante de um processo metanoico cuja chave é o amor ou a força de uma clareza sem explicação. Não será tão-somente pelo *amor-de-si* que Rosa se faz representar sistematicamente pela imagem de um rascunho em continuidade. O autor prepara para o leitor um lugar de dádiva e de entrega, uma promessa de “ressurreição” (DGR 42). O que Rosa prepara para o leitor, também seu personagem, é ainda um lugar de formação autoral. De modo a poder prescrever a releitura, que ao pressupor um texto criteriosamente fixado dá o contraste entre a sua permanência ou perfeição e a mutabilidade de quem o lê, o autor deve conquistar a necessária autoridade através de processos de revisão contínua. A autodesconfiança, aprendizagem sem a qual a tensão do permanente rascunhar-se corre o risco de tombar em conflito ou redundar em vaidade, é o que Rosa recomenda, por via de exemplo, ao tradutor alemão Curt Meyer-Clason:

Apenas sou incorrigivelmente pelo melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar, até ao último momento, a todo o custo. Faço isso com os meus livros. Neles, não há *um* momento de inércia. Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado. Agora, por exemplo, estou refazendo, pela 23ª vez, uma noveleta. E, cada uma dessas vezes, foi uma tremenda aventura e uma exaustiva ação de laboratório. Acho que a gente tem de fazer sempre assim. Aprendi a desconfiar de mim mesmo. Quando uma página me entusiasma, e vem a vaidade de achar boa, eu a guardo por uns dias, depois retomo-a, mas *sinceramente* afirmando a mim mesmo: — Vamos ver por que é que esta página não presta! E, só então, por incrível que pareça, é que os erros e defeitos começam a surgir, a pular-me diante dos olhos. Vale a pena dar tanto? Vale. A gente tem de escrever para 700 anos. (Rosa 2003a, 234-5)

Rosa identifica-se com a imagem do rascunho. A metáfora é íntima, editorial e solenemente reiterada. Em 1950, afirmava, no diário de Paris: “J. Guimarães Rosa ainda não existe. A bom entendedor o digo. Por hora só um rascunho.” (*apud* Gama 2019, 8) Seis anos depois, num gesto emblemático do obsidente rascunhar-se, o autor reformula a assinatura e passa a firmar por extenso o nome próprio:

Em 1955, Rosa não publicou texto algum, estava submerso na tarefa de revisão de suas duas grandes obras que seriam lançadas no ano seguinte. Quando ressurgiu na cena editorial, (...) o autor reapareceu com nova assinatura, ‘João Guimarães Rosa’. (...)

Poty, ilustrador da maior parte de seus livros, diz que a mudança se deu por ‘indicação astrológica’, tinha de sair tudo naqueles dois anos (...). As provas da 4ª edição de *Sagarana*, também publicada em 1956, atestam o quão preocupado o autor estava com essa mudança. Rosa emendou todas as cem páginas pares dos originais, nos quais constavam seu primeiro nome de forma abreviada, no cabeçalho (...). (Baião 2020, 51-2)¹¹⁰

A autoafirmação decorre da revisão e atualização do rascunho a partir da projeção, digamos que soberba e lendária, de uma existência latente. “Páramo”, conto de certo modo paracanônico pela urbana melancolia de quase tudo, toma o tempo como espaço de transformação. Embora se baseie na experiência do autor enquanto secretário da embaixada de Bogotá, entre 1942 e 1944, a escrita do conto entreteve Rosa por mais de duas décadas.¹¹¹ Perseguindo a metáfora do rascunho, um narrador exordia aos seus “irmãos” uma “espécie diversa de morte” (*EE* 867):

Morremos, morre-se, outra palavra não haverá que defina tal estado, essa estação crucial. É um obscuro finar-se, continuando, um trespassamento que não põe termo natural à existência, mas em que a gente se sente o campo de operação profunda e desmanchadora, de íntima transmutação precedida de certa parada; sempre com uma destruição prévia, um dolorido esvaziamento; nós mesmos, então, nos estranhamos. *Cada criatura é um*

¹¹⁰ Segundo a *Revista Época* (Bortoloti 2017), Rosa “ouvira de um pai de santo com quem se correspondia em Minas Gerais que iria morrer no momento em que a fama do sobrenome Guimarães Rosa superasse a existência do indivíduo João”.

¹¹¹ Segundo Ana Luiza Martins Costa (2006a, 19), Rosa “estava finalizando quando faleceu”, a novela, postumamente publicada em *Estas estórias*.

rascunho, a ser retocado sem cessar, até à hora da libertação (...). Porém, todo verdadeiro grande passo adiante, no crescimento do espírito, exige o baque inteiro do ser, o apalpar imenso de perigos, um falecer no meio de trevas; a passagem. Mas, o que vem depois, é o renascido (...). Irmãos, acreditem-me. (ibidem, itálicos meus)

O estatuto de rascunho da criatura demanda hábitos de reconstrução a que não faltam aspetos demolidores. O “baque inteiro do ser” liga-se diretamente à cláusula do “*salto mortale*” que “O espelho” reflete e recomenda. Contra a lógica da autopreservação, ou simplesmente contra a lógica, o ímpeto do salto é por isso incrível. Rogando por caridade interpretativa, o narrador de “Páramo” atesta a importância do não-senso que tem para transmitir e adota um papel filosófico, de timbre socrático, desempenhando a missão didática de expor aos “irmãos” os trâmites da existência irónica, nos moldes em que a traduz Jonathan Lear. A existência irónica é uma excelência humana, enquanto forma de autoconhecimento e veracidade, mas também um processo a que não basta a dimensão reflexiva, pois não se dá sem curto-circuito.¹¹²

Recomendando “pena, irmãos, uns dos outros” (*ibid* 868), sobretudo àqueles em que “a crise se repete, conscientemente” (*ibid* 867), o narrador acena com a contrapartida de uma segunda parte: “Todavia, ao remate da prova, segue-se a maior alegria.” (*ibid* 868) Assim, a alegria da promessa desde logo suplanta o ambiente tétrico em que o narrador passa a descrever o “degredo em cidade estrangeira” de “um homem, ainda moço” (*ibidem*). Despersonalização e amálgama são assumidas sem pudor no parágrafo seguinte da novela, com a transição da terceira para a primeira pessoa do singular. A imagem do rascunho impõe ao indivíduo, na dobra entre personagem e autor, o vinco mediador do intérprete.

O conto replica a dobra do seu narrador. O pendor autorreferencial, nomeadamente através da recitação de outros textos rosianos, é instrumental na construção de uma analogia entre literatura e destino, enquanto enredos afins, que

¹¹² “In ironic existence, I would have the capacity both to live out my practical identity as a teacher — which includes calling it into question in standard forms of reflective criticism — *and* to call all of that questioning into question; not via another reflective question, but rather via an ironic disruption of the whole process. In this twofold movement I would both be manifesting my best understanding of what it is about teaching that makes it a human excellence *and* be giving myself a reminder that this best understanding itself contains the possibility of ironic disruption.” (Lear 2011, 31)

extrapola a unidade do conto rumo a uma teoria da obra. Por recorrente, a autocitação refuta-se a um diagnóstico defetivo de inacabamento e remete, ao invés, a uma prática, habitualmente mais discreta, de seleção dos elementos mais aptos ao estribilho. Com “o mais-fundo de meus pensamentos nem entende as minhas palavras” (EE 869), o narrador de “Páramo” ecoa o *incipit* de “Se eu seria personagem”, conto de *Tutaméia*: “Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão.” (TM 663)

O “*Homem com aspeto de cadáver*”, leitmotiv fantasmagórico de “Páramo”, integra-se no rol de vultos perenes da transição que sublinham, na literatura rosiana, o duplo e o seu segredo. Esse “*Homem*” é o “assassino” assíduo do narrador, “companheiro, aqui, por decreto do destino” (EE 873). Felizmente, o rol rosiano de perenes transitórios conta também com o “*Livro*”:

Para me esquecer, por um momento, daquele *Homem*, entrei numa casa, comprei um livro, um passar de matérias. Um livro, um só. Suponho seja de poesias. Será o *Livro*. Não posso ainda lê-lo. Se o lesse, seria uma traição, seria para mim como se aderisse mais a tudo o que há aqui, como se me esquecesse ainda mais de tudo o que houve, antes, quando eu pensava que fosse livre e feliz, em minha vida. Mas devo guardá-lo, bem, o Livro é um penhor, um refém. Nele estou prisioneiro. E se, para me libertar, livrar-me do estado de Job, eu o desse ao *Homem frio como um cadáver*? Ah, não. Tudo o que fosse, dar-lhe qualquer coisa, seria o perigo de contrair com ele novo laço; mesmo o Livro *que por enquanto ainda não deve ser lido*. O Livro que não posso ler, em pureza de verdade. (ibid 873-4)

O “*Livro*” é, então, garantia de restituição de alguma coisa depois de um indefinido por enquanto. A sua espontânea aquisição parece desde logo basear-se num pacto de diferimento cuja transgressão acarretaria consequências indesejáveis, como voltar a morrer antes de ter logrado ressuscitar e, no pior dos casos, absoluta entropia. Ligada ao Livro, simultaneamente acessível e intangível, a memória do que em retrospectiva nunca existiu na vida do narrador, liberdade e felicidade, é paradoxalmente a mais preciosa e a que melhor deve ser preservada. Compra o Livro para se esquecer do *Homem* que o suicidou (peculiar espécie de não-senso) e não o lê para manter viva a lembrança de que é ainda um cadáver em precisão de repouso.

De volta a casa, encontra uma carta de amor. “Temi abri-la, meu coração se balançava, pequenino, se dependurava. (...) Pensei em guardá-la, fechada também, por infinitos dias, metida dentro do *Livro*.” (EE 874) Lê, porém, a carta, descobrindo nela “toda a verdade”, dado que destinada a alguém em quem se pensa como “muito querido, mas que morreu” (*ibidem*). A correspondência entre a disposição do recetor e a projeção da emissora leva o narrador reflexivo a imaginar ter “sorrido de toda a dor” (*ibidem*). “Ah, não ter um sentir de amor, que vá connosco, na hora da passagem!” (*ibidem*) Assim, e com o “*Vita somnium breve*” de Böcklin, o narrador conclui a primeira secção da novela. Entre as várias idades representadas no quadro, foca-se no primeiro plano das “crianças nuas que brincam, assentadas na relva, à beira de uma sepultura” (*ibidem*), absortas num florilégio. O túmulo em torno do qual Böcklin reúne todas as espécies e idades é ainda a fonte em que inscreve, com data e assinatura, a infância como hipótese de sublimação da morte. Será também essa a hipótese do Livro.¹¹³

“Não se pode ser ator e espectador, simultaneamente.” (Rosa, 1951, diário de Paris, *apud* Gama 2019, 10) Exceto, talvez, na especularidade ou no estado de “Páramo”, entre vigília e sono, que remete o leitor à terceira secção do quarto prefácio de *Tutaméia*: como se o espírito do narrador “se soubesse a um tempo em diversos mundos, perpassando-se igualmente em planos entre si apartadíssimos” (TM 874). Na peculiar espécie de parálise que caracteriza o estado de cadáver, decerto aparentada à “inscrição no espaço de entre-duas-mortes” de que se faz, para Lacan (2010, 129), a tragédia, o indivíduo parece descobrir em si o ilimitado confinamento do livro. “É como na prisão de um espelho. Num espelho em que meus olhos soçobraram. O espelho, tão cislúcido, somente. Um espelho abaixo de zero.” (EE 876) Como soterrada semente, o paulatino narrador procura então rebentar a partir do sonho, verídica falsidade da vida que preserva no túmulo. “Como surge a esperança? Um ponto, um átimo, um momento. Face a mim, eu. Àquele ponto, agarrei-me, era um mínimo glóbulo de vida, uma promessa imensa.” (*ibid* 877)

A supracitada carta de amor, escrita por uma “mulher (...) tão longe deixada” (EE 874), não teve lugar dentro do misterioso *Livro* e pôde ler-se sem retardo, afinal, porque as páginas veladas remetem para uma outra mulher que, como o Livro, só se afigura legível em diferido, parece concatenar o que não tem forma e é ausência convocada a

¹¹³ Antes, o narrador focara-se sinestesticamente noutra quadro de Böcklin, “A Ilha dos Mortos”: “o fantasmagórico e estranhamente doloroso maciço de ciprestes”, etc. (EE 873)

representar o drama do “grande suplício” que é “ainda não ser” (*ibid* 878). Assim, badalando o sonho, o narrador volta a recitar “Se eu seria personagem” quando recorda, com amoroso timbre medieval, o desencontro com uma mulher em quem parece vislumbrar a própria alma. “Enrolo-me na capa. (...) Eu olhava-a, minha alma, como se olhasse a verdadeira vida. Aquilo ia suceder mais tarde — no tempo *t*. Por que a perdi? Eu pedira: — Oh, Doña Clara, dádmme vuestro adiós...”. (*EE* 879-80) O adiamento indefinido do encontro é atribuído ao “mistério” mas subordinado ao orgulho, na aceção que o aparenta à soberba, que ambos partilham: “pesados no erro: ela, orgulho e ambição, eu, orgulho e luxúria” (*ibid* 880). Em “Se eu seria personagem”, o narrador conta ter retombado “pesado, dúctil, no molde” depois de análogo desencontro amoroso (*TM* 664). Há a firmeza de um prazo, porém tão incerto que se transforma em aprendizagem sobre o tempo: “Orlanda e uma data — o tempo, *t*?” (*ibidem*) O conto de *Tutaméia* não é a única hiperligação disponível nessa secção de “Páramo”, que termina com a exclamação de “uma prece” que diz “todas as forças (...) desde sempre, desde menino, em saudade e apelo: *Evanira!*...” (*EE* 880) Em “Evanira!”, texto publicado em *Ave, palavra*, um “Narrador”, que é também protagonista, “tenta, em repetidos ímpetos, narrar o inarrável” (*AVE* 947) que parece ser a correlação entre a prescrição do amor e a possibilidade de liberdade ou existência que “O espelho” constrói em termos igualmente secretos.¹¹⁴ Assim se compõe em “Páramo”, através de um jogo de psichés, a anamorfose erótica que revela as descontinuidades poéticas da obra sob o prisma da consequência filosófica.

Transportando “o Livro de poemas — ainda não aberto” (*EE* 880) — o choroso narrador de “Páramo” é levado, por acaso e destino, ao enterro de um desconhecido. Na chegada ao cemitério, onde decorre “grave capítulo da experiência misteriosa” (*ibid* 883), o “labirinto” da “cidade de tumbas e estátuas” (*ibidem*) propicia ao intruso linhas de fuga para um “transfúgio” (*ibidem*):

Ali, naquele lugar, apenas ali, eu poderia ler, imperturbado dos homens, dos mortos todos, o Livro: o que eu, talvez por um sério pressentimento, tão fielmente e bem trouxera comigo. Abri-lo, enfim, lê-lo e render-me, e requiescer. (...)

¹¹⁴ Noutro texto sobre a morte, “Sem tangência”, publicado em *Ave, palavra*, a relação entre o amor e a morte é de novo sublinhada, sendo a ‘morte’ definida como ‘o inenarrável rapto’ (*AVE* 1032). Por sua vez, Evanira reaparece em “A caça à lua”, do mesmo livro.

Mas, não. O repentino medo me tolheu, em sinistra agouraria. Eu não ia ler, não poderia ler o Livro. Morresse eu ali, na paz traiçoeira, e tudo ficaria incompleto, sem sentido. Não tinha direito a ler aquele Livro; ainda não tinha. Amedrontavam-me, na morte, não o ter de perder o que eu possuía e era, ou fora, essas esfumaduras. O que eu temia, era perder o meu futuro: o possível de coisas ainda por vir, no avante viver (...). A vida está toda no futuro. (EE 884)

Na sequência da hesitação, o narrador projeta para o Livro um estado análogo ao seu, pretendendo confiá-lo à sorte do túmulo: “e era então como se deixasse algo de mim, que deveria ser entregue, pago, restituído. Naquele livro, haveria algo de resgatável. Pensei, e fiz.” (*ibidem*) O Livro é ainda uma capa para aquele que o transporta. Ao passo que despi-lo antes do tempo seria exhibir uma nudez despojada de artificios mas também de possibilidades, a recusa da leitura não representa quebra contratual e sim reposição catártica da ordem. A renúncia à posse do Livro é cerimoniosa, sendo o objeto sucedâneo de algo desejável e inaceitável, determinante e imerecido, próprio mas indomável, que em si se sacrifica: o destino. À saída do cemitério, porém, um homem estende-lhe o Livro a que acabara de renunciar. “De que poderes ou providência estava ele sendo o instrumento? Qual o sentido de todos esses acontecimentos, assim encadeados?” (*ibid* 885) A cláusula do conto, assente na restituição do Livro ao legítimo detentor, comprova o domínio do destino. Regressando, “a despeito de tudo”, com o livro, abre-o e lê uma passagem “ao acaso” (*ibidem*). A nota de rodapé em *Estas estórias* indica haver “no original um espaço, para citação, que o Autor não chegou a preencher” (*ibidem*). Sob a capa de acaso em que o destino parece camuflar-se, a lacuna outorga ao livro a força que nenhuma passagem concreta lograria dar. Até então represada, a leitura tem como contrapartida o reiterado regresso do narrador ao rascunho do mundo: “Eu voltava, para tudo. A cidade hostil, em sua pauta glacial. O mundo. Voltava, para o que nem sabia se era a vida ou se era a morte. Ao sofrimento, sempre. Até ao momento derradeiro, *que não além dele, quem sabe?*” (*ibid* 885, itálico meu)

Se o passado é, como define “Desenredo”, de *Tutaméia*, “plástico e contraditório rascunho” (TM 556), o lugar do livro é o futuro, onde “a vida está toda” (EE 884). Retomando a imagem do rascunho no discurso de posse na ABL, em 1967, Rosa projeta-o como território dominado, no seu implícito caso, pela bibliografia que dá forma à biografia literária: “Mas, o que é o homem, depois de tudo, é a soma das vezes em que pôde dominar, em si mesmo, a natureza. Sobre o incompleto feitio que a existência lhe

impôs, a forma que ele tentou dar ao próprio e dorido rascunho.” É enquanto soma dessas vezes que João Guimarães Rosa permanece, talvez mais nas margens dos livros do que no miolo em que verão os leitores refletido o fatal acaso de si mesmos.

Tudo indica, então, que 1956 é a data de nascimento de João Guimarães Rosa. O gesto de afirmação pelo nome próprio, acentuado pela capa e demais elementos paratextuais, é contrabalançado por um processo de esvaziamento e redefinição de ‘joão’ e pronomes pessoais através de desdobramentos narratológicos, como veremos a propósito de “São Marcos” e “Cara-de-Bronze”, mas também de investimentos dicionarísticos.¹¹⁵ O paradoxo — que as longas definições sinonímicas de ‘ninguém’ em “Darandina” enquanto “nulo, joão, nada, sacripante, quídam” (*PE* 489) e de ‘tutameia’ em “Sobre a escova e a dúvida” enquanto “nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*” (*TM* 687) bem iluminam — é levado ao paroxismo em *Tutaméia*, nos índices em que o autor viola a ordem alfabética para firmar o caos das suas iniciais.¹¹⁶ Dá-se, em 1963, um episódio exemplar pelo modo como Rosa procura compensar a ausência do corpo com a onnipresença do nome, sucedâneo do livro. O uso cotidiano da aliança entre nome e presença, como desculpa e compensação por faltar à “Semana da Comunidade”, em Curvelo, confirma o sucesso do parto de 1956 ao mesmo tempo que o revela como fantasmagoria coletiva:

Porque o João Guimarães Rosa, coração e espírito, este veio. Aqui está. Ou melhor, também não veio, agora, porque aqui já estava, daqui nunca se ausentou, aqui sempre e apegadamente permaneceu.

Meus livros não o comprovam? Em todos eles, o Curvelo vive, Curvelo se faz presente, como se fôsse bem um de seus centros – sede, núcleo, pólo de cristalização de sua área de paisagens: “CIDADE CAPITAL” DA MINHA LITERATURA.

Este Curvelo projeta-se na minha infância, com um prestígio exato e quase mítico. “Era uma vez o Curvelo...” — poderia resumir (era e é [...] já que a cidade cresce e floresce, avançadamente, por indefinível imperativo, dos de constatação mais animadora: de quando o sertanejo empreende e o sertão sabe realizar!).

¹¹⁵ “São Marcos” é lido no capítulo 5 e “Cara-de-Bronze” no capítulo 7.

¹¹⁶ Ver capítulo 6.

Porque sempre senti o Curvelo indissolúvel de CORDISBURGO, como se jamais os dividisse o nosso bonito e quieto ribeirão do Onça, que eu tantas e pressurosas vezes transpunha (...)

Com muito cerne e ramos longos, Curvelo é uma árvore de afirmação no meio de Minas Gerais. (...)" (Rosa, Mensagem de Rosa aos curvelanos)

A cidade é metáfora de um claro policentrismo, mas não deixa de pressupor, antes pelo contrário, a própria singularidade e a da literatura em que está inserida: a cidade é, por sua vez, uma “árvore de afirmação”. Se um único centro seria empobrecedor, talvez até desumano, o mesmo se poderá dizer da recusa da unidade que a ideia de centro pressupõe.

É essa recusa que propõe “Rhizome”, o ensaio introdutório de *Mille Plateaux*, que constela, através de uma dicotomia entre árvore e rizoma, imagens e questões fundamentais na configuração do paradoxo rosiano. Deleuze e Guattari desenvolvem a imagem do rizoma com o duplo intuito de revelar o livro moderno enquanto multiplicidade irreduzível a mero atributo de uma unidade e de militar contra a associação da literatura a qualquer ideologia. Em comparação, o livro clássico é descrito segundo uma imagem da árvore-mundo que, para imitar a natureza, obedece à lei da reflexão: “the One that becomes two” (2003, 5). A dupla afirma que a reflexão não só não é lei da natureza — “in nature, roots are taproots with a more multiple, lateral and circular system of ramification, rather than a dichotomous one” (*ibidem*) — como corresponde a um modelo exausto de pensamento: “whenever we encounter this formula (...) what we have before us is the (...) oldest and weariest kind of thought” (*ibidem*). Mas assevera, por meio do modelo binário que proscreeve, que a árvore é sempre genealógica (*ibid* 8) e o rizoma anti-genealogia (*ibid* 11). Apelando à modernidade da multiplicidade rizomática, os autores expandem a noção de rizoma para acomodar outras formas e espécies¹¹⁷ ao mesmo tempo que rejeitam a árvore pelo modo como tronco e ramos determinam sentidos.¹¹⁸ É contra o poder absoluto, subjacente a um entendimento clássico do livro, que Deleuze e Guattari manifestam o desejo de transcender o dualismo e a lógica binária,

¹¹⁷ “(...) the question is whether plant life in its specificity is not entirely rhizomatic. Even some animals are, in their pack form. Rats are rhyzhomes. (...) The rhizhome itself assumes very diverse forms, from ramified surface extension in all directions to concretion into bulbs and tubers.” (Deleuze e Guattari 2003, 6-7)

¹¹⁸ “Such is indeed the principle of roots-trees, or their outcome: the radicle solution, the structure of Power.” (*ibid* 17)

associados à unidade e a qualquer tipo de determinismo. Fazem-no, porém, através de uma retórica que performa o que alegadamente recusam.

Boris Groys dá sobre isso uma perspectiva contrária: a totalidade apenas pode ser descrita como um paradoxo e o domínio do paradoxo constela uma posição filosófica que não reflete interesses particulares senão o do poder em si mesmo:

Maybe the only [philosophical] interest is in power, absolute power. I think that philosophy is intimately related to the concept of power. To be against power is a wrong idea. If you are against power, it simply means that you will be controlled by power forever. What does it mean to be against power? The only way to deal with power is to become powerful, and the only way to deal with partial power is to become totally powerful. Philosophy has this intrinsic claim to absolute power. That begins with Socrates and Plato, and that will always be so, because philosophy makes sense only if it is universal and universalist. To have a universalist discourse means to practice total power, universal power. Where is the source of this power? (Nabais 2022, 175)

All of tree logic is a logic of tracing and reproduction.” (Deleuze e Guattari 2003, 12) “The rhizome is (...) *a map and not a tracing*” (*ibidem*), contrapõem, esboçando desertos e miragens: “have we not, however, reverted to a simple dualism by contrasting maps to tracings, as good and bad sides?” (*ibid* 13) O ensaio é autorreflexivo e até reconhece estruturas arbóreas no rizoma e vice-versa.¹¹⁹ Mas é interessante observar que não chega a haver curto-circuito, antes pelo contrário, sendo a dicotomia assumida como método que a natureza da escrita torna inevitável.¹²⁰ “Whenever desire climbs a tree (...) it falls to its death” (*ibid* 14): furtando-se à inflexão, como se recusasse a morte pelas razões erradas, o que o ensaio rejeita é ainda o semblante da própria retórica. O que Deleuze e Guattari procuram e sugerem, no âmbito de uma ideia de totalidade afinal inevitável, é o

¹¹⁹ A despeito da árvore, mas sempre promovendo o rizoma ao seu lugar, só no início do fim chega a dupla a consentir que o “important point” — algo significativamente arbóreo, segundo os seus termos — é a não-oposição entre árvore e rizoma: “the first operates as a transcendent model and tracing, even if it engenders its own escapes; the second operates as an immanent process that overturns the model and outlines a map, even if it constitutes its own hierarchies, even if it gives rise to a despotic channel.” (*ibid* 20)

¹²⁰ “No, this is not a different dualism. The problem of writing: in order to designate something exactly, anexact expressions are utterly unavoidable. (...) We invoke one dualism only in order to challenge another. We employ a dualism of models only in order to arrive at a process that challenges all models.” (*ibid* 20)

salto qualitativo ou dimensional que todavia não performam.¹²¹ Dão assim um exemplo bastante evidente do que seria, segundo Rosa, a filosofia como “maldição do idioma” (DGR 33) : “We’re tired of trees. We should stop believing in trees, roots, and radicles. They’ve made us suffer too much. All of arborescent culture is founded on them, from biology to linguistics.” (Deleuze e Guattari 2003, 15) Boris Groys diverge, respondendo à própria pergunta sobre a fonte de um poder universal com um traçado, simultaneamente reterritorializante e cabível em todos mapas, de um processo de individuação baseado num percurso de ida e volta. Chama-lhe, em consonância com o traçado das grandes lendas da humanidade, *metanoia*:

When philosophy looks into the future it sees only death. (...) But after looking in the direction of my own death, I turn my back to death. I begin to look at the universe from its end point. That is the difference between religion, art and philosophy, on the one hand, and all the forms of thinking, on the other. Other forms of thinking look from the past into the future. But philosophy looks from the future to the present and to the past. It is what is called metanoia, a change of mind but also a change of gaze. (...) The future is not a mystery, it is death, destruction. Then I make a revolution. What is a revolution? Revolution is a return, going-back. (...) It is precisely what every revolutionary did, like Christ going to heaven and back, the platonic philosopher going from the cave to the light and back, Buddha going back as Bodhisattva — this going back is a philosophical gesture, and it is always a revolutionary gesture. (...) And so, philosophers always come from the future, and not from the past. Art is also like that.” (Nabais 2022, 176-7)

Na série binária assinada pela dupla francesa, intitulada *Capitalisme et Schizophrénie, Mille plateaux* (1980) é sucessor de *L'Anti-Œdipe* (1972). Ironicamente, o desejo de matar a árvore, decididamente fálica face ao redundante rizoma, parece revelar o que há de edipiano na pulsão de destruição da razão e da lógica como resposta ao sequestro e

¹²¹ Cf: “This time, the principal root has aborted, or its tip has been destroyed; (...) but the root’s unity subsists, as past or yet to come, as possible. We must ask if reflexive, spiritual reality does not compensate for this state of things by demanding an even more secret unity, or a more extensive totality. (...) That is why the most resolutely fragmented work can be presented as the Total Work or Magnum Opus. (...) the fascicular system does not really break with dualism, with complementarity between (...) a material reality and a spiritual reality: unity is constantly thwarted and obstructed in the object, while a new type of unity triumphs in the subject. (...) the subject can no longer even dichotomize, but accedes to a higher unity, of ambivalence or overdetermination (...). A strange mystification: a book all the more total for being fragmented.” (72-75)

violação da infância.¹²² Trata-se de uma pulsão determinante na literatura rosiana, que embasa a segunda parte da obra. Como vimos, *Primeiras estórias* e *Tutaméia (terceiras estórias)* apontam para um arco significativo entre destruir e escanchar os planos da lógica.¹²³ É um arco que as novelas de abertura e fecho de *Corpo de baile* também descrevem com o percurso do seu protagonista, ora criança, ora adulto. Em “Campo geral”, que prepara o terreno infantil de *Primeiras estórias*, a experiência de Miguilim com a árvore chega a ser, em parte, comparável à da dupla de ensaístas. A criança “não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande” (CDB, 480), porém adocece e começa a repensar a morte “de muitas maneiras amarguras” (*ibid* 488). A ruminação ingênua da morte leva Miguilim a celebrar um pacto com Deus.¹²⁴ O contrato dá azo a uma fantástica espécie de metabolismo, pautando-se por uma cadeia arbórea paradoxal em que viver implica crescer e crescer implica renunciar às alturas. Primeiro, o pacto dá-se na sequência do episódio do “pai de seo Soande vivo, estória do homem boticário” (*ibidem*):

Esse, deu um dia, se prezou que já estava justo completo, capaz para navegar logo pra o Céu, regalias altas; como que então ele dispôs de tudo o que tinha, se despediu dos outros, e subiu numa árvore, de manhã cedo, exclamou: — “Belo, belo, que vou para o Céu!...” — e se soltou, por voar; descaiu foi lá de riba, no chão muito se machucou. — “Bem-feito!” — Vovó Izidra relatava — “Quem pensa que vai para o Céu, vai mas é para o Céu-de-Laláu!...” (*ibidem*)

Quase dois dias depois do pacto com Deus, a dureza da realidade toma conta das reflexões de Miguilim. Deixara “de principiar a novena, e não sobrava mais tempo, não dava. Deus Jesus, como é que havia de ser?” (*ibid* 489) Para compensar, mas sobretudo para sobreviver, a criança decide renunciar às altas “artes” da infância:

¹²² Antes de Deleuze e Guattari, Jung usou o rizoma como metáfora e metonímia do inconsciente em *Symbols of Transformation* (1911) e *Psychology of Religion* (1938). (Jung 2023, 3194 e 10558)

¹²³ Ver capítulo 1, pp. 20-21.

¹²⁴ “Então — ele rezava pedindo: combinava com Deus, um prazo que marcavam... Três dias. De dentro daqueles três dias, ele podia morrer, se fosse para ser, se Deus quisesse. Se não, passados os três dias, aí então ele não morria mais, nem ficava doente com perigo, mas sarava! (...) Mas (...) três dias era curto demais, doíam de assim tão perto, ele mesmo achava que não aguentava... Então, então, dez. Dez dias, bom, como valesse de ser, dava espaço de, amanhã, principiar uma novena. Dez dias. Ele queria, lealdoso. Deus aprovava.” (CDB 488)

Não ia fazer mais artes. Só tinha trepado na árvore-de-tentos, com o Dito, para apanhar as frutinhas de birosca. Tomezinho não sabia subir, ficava fazendo birra em baixo, xingava nome feio. (...) No descer do tenteiro, Miguilim desescorregou, um galho partiu, ele bateu no chão, não machucou parte nenhuma, só que a calça rasgou, rasgão grande, mesmo. Tudo se dado felizmente. Mas o pai, quando ele chegou, gritou pito, era para costurarem a roupa. E ainda mandou que deixassem Miguilim nu, de propósito, sem calça nenhuma, até Mãe acabar de costurar. Só isso, se morria de vergonha. (...) Ah, não fosse pecado, e aí ele havia de ter uma raiva enorme, de Pai, deles todos, raiva mesmo de ódio, ele estava com razão. Pudesse, capaz de ter uma raiva assim até do Dito! Mas por que era que o Dito semelhava essa sensatez — ninguém não botava o Dito de castigo, o Dito fazia tudo sabido, e falava com as pessoas grandes sempre justo, com uma firmeza, o Dito em culpa aí mesmo era que ninguém não pegava. (CDB 489-90)

Há um evidente paralelismo entre as quedas do pai de Soande e a de Miguilim, que sai traumatizado da experiência apesar de “felizmente” só ter rasgado as calças. O pai, pela miséria e temperamento, encarna a violência do mundo, representa a “raiva mesmo de ódio” (*ibid* 490) que a criança justificadamente retribuiria se não se achasse no dever moral de a rejeitar. Ainda assim, é um sentimento sem escape. Acumuladas, as memórias traumáticas associadas à desadorada figura paterna constituem um tronco maciço, impossível de trepar, e uma copa demasiado sombria, por onde nenhuma luz passa. Miguilim projeta na árvore o poder paterno. Durante o metabolismo da morte que acompanha o pacto, sente a urgência de destruir, à revelia do pai, a árvore “de detrás da casa”, que inconscientemente o representa:

Mas por que não cortavam aquela árvore de pé-de-flor, de detrás da casa, que seo Deográcias tinha falado? Se não cortassem, era tanto perigo, de agouro, ela crescia solerte, de repente uma noite despassava mais alta do que o telhado, então alguém da família tinha de morrer, então era que ele Miguilim morria. (...) Mas nem que o pai não queria saber de cortar, quizilou quando Mãe disse. — “Não corto, não deixo, não dou esse prazer a esse seo Deográcias! Nem ele não pense que tudo o que fala é minhas-ordens, que por destino de pobres ignorantes a gente é bobo também...” Não cortavam, e a arvorezinha pegava asas. Miguilim escogitava. “— Dito, alegria minha maior se alguém terminasse com a árvore-de-flor, um vento forte derribasse...” O Dito não fosse tão ladino: quando

ninguém não estava vendo ele chamou o vaqueiro Saluz, disse que para botar no chão, mandado do pai. (CDB 490)

A tenebrosa árvore era “fina” (*ibid* 491), afinal de contas, e o sensato Dito dirime com facilidade a ira do progenitor. Com uma retórica de submissão, mas menos ao pai do que ao sonho e à afeição, cria uma mentira feliz: “Ah, Pai, ressonhei que o que se disse, se a árvore danasse de crescer, mais o senhor é que é o dono da casa, agora o senhor pode bater em mim, mas eu por nada não queria que o senhor adoecesse, gosto do senhor, demais...” (*ibidem*) A dissimulação amorosa tem o efeito suplementar de reinventar a verdade, pontuando, com surpresa, a catarse de Miguilim relativamente à sombra paterna. “Mesmo Miguilim não entendia o sopro daquilo; pois até ele, que sabia de tudo, dum jeito não estava acreditando mais no que fora: mas achando que o que o Dito falou com o pai era que era a primeira verdade.” (*ibidem*) Com a ficção da felicidade, o corte da árvore projeta algo além da morte, a remição ou renovação do pai.

Miguilim quer falar de tristeza e morte, Dito dispensa “conversar essas conversas assim” (*ibid* 493). Miguilim é beligerante, Dito é pacífico: “O Dito não brigava de verdade com ninguém, toda a vez de brigar ele economizava. Miguilim sempre queria não brigar, mas brigava, derradeiramente, com todos.” (*ibid* 505) Miguilim tudo questiona, Dito tudo intui. “O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado.” (*ibid* 509) Entre os traços que distinguem os dois irmãos e as diferentes feições da primeira e segunda parte do cânone rosiano há uma certa correspondência, a que o imperativo de ida-e-volta que pauta o destino de Miguilim e a morte precoce de Dito não são de todo alheios. Dito não parece precisar do trajeto, pois já o abarca.¹²⁵

Em “Buriti”, a última novela de *Corpo de baile*, a paisagem é dominada pelo “fenômeno (...) de setenta e tantos metros” (CDB, 877) de um “palmeirão descomunado” (*ibidem*). “Descomum. Desmesura. Verdadeiro fosse?” (*ibid* 884) Miguel — que ao cabo

¹²⁵ “(...) a Rosa foi quem uma vez disse que o Dito era uma alminha que via o Céu por detrás do morro, e que por isso estava marcado para não ficar muito tempo mais aqui. E disse que o Dito falava com cada pessoa como se ela fosse uma, diferente; mas que gostava de todas, como se todas fossem iguais. (...) E disse que o Dito parecia uma pessoinha velha, muito velha em nova.” (CDB 525)

de “Campo geral” descobrira ser míope graças a um doutor que o leva para a cidade — regressa enfim ao sertão, enquanto veterinário. À chegada, não consegue ainda “demorar o pensamento” em Dito, por “medo de sofrer” (*ibid* 867-8). Mas a palmeira exercerá sobre ele uma força misteriosa de reconciliação entre a morte e a vida:

O Buriti-Grande: que poder de quieta máquina era esse, que mudo e alto maquinaja? A pedra é roída, desgastada, depois refeita. O Dito, irmãozinho de Miguel, tão menino morto, entendia os cálculos da vida, sem precisar de procura. Por isso morrerá? (*ibid* 886)

Jung assinala o centro mítico que árvore representa, “so widespread that its ramifications are to be found everywhere” (Jung 2023, 13625) e subscreve, citando Holmberg, a árvore enquanto a mais magnífica lenda da humanidade (*ibidem*). Crescendo contra a gravidade, longeva e antiquíssima, exemplar e notável, pulmão do mundo, a árvore é tão indispensável quanto o entranhado rizoma. Arrancá-la é amputar a consciência do mito.¹²⁶ De volta ao sertão, Miguel gosta de Glória, que gosta de árvores. “A árvore capitão-do-campo, essa avampava em Maria da Glória o fôgo de entusiasmos: — ‘Oh, como ele cresce! Como se esgalha!’” (CDB 883) Miguel precisa de ir, mas promete a Glória regressar. O ritmo da árvore é lento, mas o seu poder magnânimo. Alhear-se dele não é uma atitude promissora: demonstra-o a simetria das mortes precoces, da árvore e de Dito, em “Campo geral”, bem como a infelicidade de Dona-Dona, em “Buriti”, que “não entendia que dessem importância a um coqueiro maior que os outros — por falta de um raio ainda não ter caído nele, ou de um bom machado, bem manejável” (*ibid* 880). Para Miguel, que volta ao encontro de Glória reconciliado com a potência da árvore, no final do conto, só se apresentam possibilidades:

¹²⁶ “Myth, says a Church Father, is “what is believed always, everywhere, by everybody”; hence the man who thinks he can live without myth, or outside it, is an exception. He is like one uprooted (...). Individual consciousness is only the flower and fruit of a season, sprung from the perennial rhizome beneath the earth; and it would find itself better accord with the truth if it took the existence of the rhizome into its calculations. For the root matter is the mother of all things.” (Jung 2023, 3194) No conto “Darandina”, de *Primeiras histórias*, em que anábase e catábase coincidem através do impressionante trepar de uma palmeira no meio da praça, o narrador, que começara por afirmar que o acontecimento reengendrava uma dimensão mítica — “refez-se no mundo o mito, dito que desataram a dar-se, para nós, urbanos, os portentosos fatos, enchendo explodidamente o dia” (PE 483) —, termina assinalando o único personagem que permanecera indiferente ao acontecido: “Apenas nada disse o Adalgiso, que, sem aparente algum motivo, agora e sempre súbito assustava-nos. (...) Visto que, no sonho geral, permanecera insolúvel. (...)” (*ibid* 493) O conto é lido com maior detalhe no capítulo 6.

O Buriti-Grande, a aragem regirando em seu cimo (...) Mas: o Buriti-Grande — uma liberdade. Miguel desceu de pensamento. A vida não tem passado. Toda a hora o barro se refaz. Deus ensina.

— Vigia: que palmeira de coragem! — ele apontou.

O rapaz espiava, queria mais olhos.

O *jeep* avançou, acamando a campina dos verdes, entre pássaros expedidos, airados. Para admirar ainda o Buriti-Grande, o rapaz se voltava, fosse aprender a vida. Era uma curta andada — entre o Buriti-Grande e o Buriti Bom. Chegariam para o almoço. Diante do dia. (CDB 998)

Debruçando-nos sobre o misterioso ponto de inflexão da obra a partir de uma tensão entre enciclopédia e dicionário que é ao mesmo tempo interdependência entre rizoma e árvore, na sequência de uma metanoia que assinala, em 1956, o nascimento da assinatura, há que assinalar que Rosa chegou a acalantar, em 1946, uma definição de ‘vida’ incompatível com a árvore ou, se quisermos, solidária com a posição filosófica de Deleuze e Guattari: “a vida não passa de estórias mal arrançadas, de espetáculo fora de foco”.¹²⁷ De facto, o que a enciclopédia representa não tem centro. O rizoma, labirinto da indeterminação, não pode ser apreciado senão segundo um “algoritmo míope”, um olhar-miguilim:

(...) at every node of it no one can have the global vision of all its possibilities but only the local vision of the closest ones: every description of the net is a *hypothesis*, subject to falsification, about its further course; in a rhizome blindness is the only way of seeing (locally), and thinking means *to grope one’s way*. (Eco 1986a, 82)

Se não tivesse dado óculos à miopia e trepado a árvore, João Guimarães Rosa talvez não tivesse chegado a existir. O núcleo metanoico é, portanto — à semelhança da incongruência de Groys sinalizada no início deste capítulo — uma descontinuidade entre

¹²⁷ Rosa entrevistado por Ascendino Leite (*apud* Costa 2006a, 22). Alguns anos depois, em carta de 25 de janeiro de 1962 a Azeredo da Silveira, Rosa já subscreve uma visão oposta, no sentido do seu “credo” (ver capítulo 1): “a vida é coisa importantíssima. A vida como gráfico, como histórico de cada um de nós, como gradual solução de um problema muito sério, que cada um nasceu com ele, próprio e seu, e ter de ir, tateando e roendo, a trabalhá-lo, como um bichinho de goiaba, até conseguir-se fora da fruta. (...) Assim, até os erros eram importantes, eram necessários (...)” (Silveira s.d., 49)

definições de ‘vida’ que sugere diferentes movimentações, sentidos, ou até vidas distintas. A primeira, extensiva, topológica, cartográfica. A segunda, intensiva, desterritorializante, mitográfica. Não é uma distinção hermética, sequer dicotômica. Não é sem ironia que o cerne da inflexão, que de facto representa um salto e uma inversão de sentido, se pauta mais pela continuidade do que pela contradição. É na verdade um paradoxo, intimamente ligado à estupefação que contemplação da parábola rosiana provoca. Ampliar a definição de ‘vida’ é um gesto enciclopédico, mas míope, pelo que os termos da ampliação implicam foco ou a constituição de um dicionário. E o dicionário envolve um centro: ao contrário da enciclopédia, não pretende reproduzir o mapa do mundo mas traçar a solução mais económica para resolver o problema de reunificação do conhecimento.

Thus, if the encyclopedia is an unordered set of markers (and of frames, scripts, text-oriented instructions), the dictionary-like arrangements we continuously provide are transitory and pragmatically useful hierarchical reassessments of it. In this sense, one should turn upside down a current distinction between dictionary (strictly ‘semantic’) and encyclopedia (polluted with ‘pragmatic’ elements); on the contrary, *the encyclopedia is a semantic concept and the dictionary is a pragmatic device.* (Eco 1986a, 85)

Mônica Gama (2008, 38), descrevendo o magma de compilações do espólio rosiano, obtém “a impressão de que o autor de *Tutaméia* filia-se ao pensamento dos enciclopedistas que desejavam o acúmulo sistemático de conhecimentos.” No entanto, acrescenta que tal impressão “é desfeita pela configuração explosiva, heteróclita (e até mesmo caótica) do conjunto de manuscritos, assim como pelo efeito provocado em suas obras por meio do deslocamento contínuo do lugar do leitor” (*ibid* 39). Não creio que tal impressão seja desfeita, antes pelo contrário. O lugar do leitor impõe-se, omnipresente, graças ao investimento de Rosa na afinação da ocultação e descontinuidade com que paradoxalmente constrói o molde da sua ocupação. A autoficção é desde logo heteroficção. Como constata Gama, “há certo consenso em admitir a importância elevada do papel do leitor nas narrativas rosianas” (*ibid* 8) e é possível “rastrear a preocupação do autor com o leitor desde *Sagarana* até *Tutaméia*: durante todo o seu percurso ficcional, Guimarães Rosa constrói diversas imagens de interlocutores-leitores” (*ibidem*).

O cânone rosiano constrói, portanto, uma relação em potência, pronta a eclodir quando encontra em alguém as condições de celebração do pacto. Parece até natural que

uma obra projetada em continuidade de desenho, para quem possa assegurá-la, um lugar que seja ao mesmo tempo suficientemente plástico e prescrito. Espaço em que língua e leitura se conjugam filosoficamente, questionando a legibilidade ou até existência de fronteira entre vida e literatura, e literariamente, explorando o poder tectónico da afinal evidente descontinuidade. Enciclopédia e dicionário são assim constantemente convocados, quer enquanto instrumentos que facilitam, por um lado, a invenção da língua, e por outro o acesso à língua inventada, mas também enquanto modelos recriados através da narração e da forma do livro. Numa crítica de 1956 a *Corpo de Baile*, Franklin Oliveira já falava, com certa ventriloquia oriunda das confissões rosianas, na “criação de um idioma que, apesar de privado, não perde os seus atributos coletivos”. Embora uma oposição entre coletivo e privado possa afigurar-se inevitável, pela tensão que representa, a simultaneidade dá uma imagem mais fiel da complexa autoria rosiana, que fala a todos quanto mais se dispõe a cada um.

A elaboração de um tronco a partir do rizoma comum coincide com a criação de uma língua que é também, nos termos de Wittgenstein (2009), “forma de vida” que anima o jogo-de-linguagem estipulado pela obra.¹²⁸ A viragem da enciclopédia para o dicionário é ainda o enredo de um vaivém permanente entre teórico e instrumental, semântico e pragmático, dúvida sistemática e fé patética, caos e ordem. Para esse vaivém, impressão de movimento contínuo a que a ideia de obra viva não é certamente alheia, contribui o modo irónico como o dicionário alberga a própria dissolução, complementando a infinitude do rizoma e a ele retornando:

The tree of genera and species, the tree of substances, bows up in a dust of differentiae, in a turmoil of infinite accidents, in a nonhierarchical network of qualia. The dictionary is dissolved into a potentially unordered and unrestricted galaxy of pieces of world knowledge. The dictionary thus becomes an encyclopedia, because it was in fact a disguised encyclopedia. (Eco 1986a, 68)

Se é evidente que a inflexão rosiana se funda na preterição do voluminoso modelo enciclopédico, não é menos óbvio que a massa megalómana é condição necessária para a

¹²⁸ Cf. *Philosophical Investigations*, parágrafos 7 (“I shall also call the whole, consisting of language and the activities into which it is woven, a ‘language game’”) e 19 (“And to imagine a language is to imagine a form of life.”).

dicionarização. Necessária, mas não suficiente: o centro, além de renovável, é pragmático, instrumental e orientado para a interlocução. O dicionário não vem pronto a vestir, apenas se pode reconstituir no contexto da aliança que cada leitor estabelece com a obra, em sentido lato, e com cada livro em particular. Apesar de diacronicamente constituída, tanto do ponto de vista da escrita como da leitura, a obra apresenta-se, à semelhança do livro rosiano, como um todo tautócrono que apela à temporalidade do mito.

Os livros *costurados*, comuns, de Rosa — da forma contínua de *Grande sertão*, intimamente lacunar e fragmentada, aos livros de estórias, tão elaborados no seu paratexto — projetam a partir do seu interior o seu desdobramento, na medida em que postulam um movimento sobre si próprios que afeta o livro sem, no entanto, afetar a sua materialidade e sem fazer coincidir incompletude e inacabamento. O trabalho sobre a forma do livro parece fazer-se através da exposição, no interior do livro, dos seus pontos de junção e de articulação. Assim, através da sua dimensão reflexiva, o livro que veremos é ainda um livro encadernado. Mas na exposição dos limites dessa construção, o livro perturba-se como forma, questionando temporalidade e orientação. Peça fundamental desse processo (...) será sempre o leitor; daí que o problema do livro e da sua forma em Rosa seja, em primeiro lugar, um problema de leitura. (Rowland 2011a, 145-6)

A orientação criticamente reflexiva de Rosa, sucessivamente pai e herdeiro de textos que ora acolhe ora repudia, gera um corpo de prescrições, de leitura e de escrita, que a publicação estende ao leitor, procurando com ele estabelecer um pacto análogo ao travado por Riobaldo com o interlocutor. O compromisso com a escrita é também o da criação de um evento aberto à interlocução. Se o idioma é a porta para o infinito, a possibilidade de atravessar o limiar, etc., depende da relação do escritor com a língua. Se a escrita estabelece um circuito dialógico com o infinito, que o autor pode instituir mantendo uma relação única com a língua, a leitura só pode reativar esse circuito privado e, como tanto apela Riobaldo, pôr enredo, completar, *tradizer* e *transdizer*. etc., a partir do momento em que começa a ensaiar a aprendizagem dessa mesma língua, ou seja, a constituir um dicionário. É no dicionário que a poesia e a longevidade se conjugam naquela que é, afinal, a mais afinada imagem da “biografia literária” de João Guimarães Rosa, dada pelo próprio:

Cada palavra é, segundo sua essência, um poema, só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará as vezes da minha autobiografia. (DGR 53)

A afinação do dicionário rosiano acompanha a construção afetiva do lugar do leitor. A capacidade de formar o laço amoroso aumenta as probabilidades de longevidade da obra e a longevidade da obra multiplica os efeitos amorosos do laço. Idealmente, pelo menos. Assim que publicados, os livros ficam à mercê da destinação; é também essa vulnerabilidade que o pacto afetivo visa dirimir, tornando-se estratégia fundamental no projeto de continuidade literária de Rosa. O pacto atravessa por isso fases várias, sendo a atmosfera inicial de conflito e competição progressivamente adaptada de acordo com a ideia de amizade avançada por Riobaldo: “Amigo, para mim, é só isto: é a pessoa com quem a gente gosta de conversar, do igual o igual, desarmado. O de que um tira prazer de estar próximo. Só isto, quase; e os todos sacrifícios.” (GSV 119) Sem o benefício da amizade, a palavra é porta-estandarte de um conflito de poder e só tem expressão enquanto medida comercial, de domínio sobre o outro, como acontece entre Riobaldo e Zé Bebelo, Seu Habão, Seu Ornelas e muitos outros. O interlocutor representa a oportunidade de reengendrar a lenda infanda e ressuscitar Diadorim, mas também as contrapartidas críticas que daí advêm. Autonomamente dependente do lugar do leitor, a literatura rosiana enfrenta as consequências do pacto que procura estabelecer, quer se estabeleça ou não da forma mais desejável. Rosa reflete assim o desmesurado poder do intérprete: “Quando você me faz uma pergunta é como se estivesse alterando qualquer coisa em mim, compreende?” (Entrevista a Pedro Bloch *apud* Gama 2013, 102).

5. CARA-DE-PÁGINA

No meio do caminho em nossa vida / eu me encontrei
por uma selva escura / porque a direita via era
perdida. (*A divina comédia* 2000, 31)

Depois, o “*salto mortale*”... — digo-o, do jeito, não
porque os acrobatas italianos o aviventaram, mas por
precisarem de toque e timbre novos as comuns
expressões, amortecidas... E o julgamento-problema,
podendo sobrevir com a simples pergunta: — ‘*Você
chegou a existir?*’ (“O espelho”, *PE* 442)

A metanoia, mesmo tendo como condição as interpelações do destino, pressupõe um caminho de ida e volta em que é preponderante a determinação do caminhante. Apesar e além de expectáveis obstáculos, a metanoia prevê um regresso apto a contrabalançar a seta do tempo com outro tipo de ordem, que transcorre no sentido inverso. Representa assim uma possibilidade de individuação que reverte a favor de todos. É uma forma de inscrição no mundo que em tudo depende de competências de leitura, interpretação e crítica do real. “Não deve”, por esse motivo, “haver diferença entre homens e escritores.” (DGR 38) Para Rosa, o píncaro da individuação autoral ou, nos termos de Boris Groys, da autoencarnação de um escritor, é a invenção de uma língua literária: Unamuno é “um poeta da alma” porque “criou da linguagem a sua própria metafísica pessoal” (DGR 32-3). Não se cria uma linguagem porque se é poeta da alma, é-se poeta da alma porque se cria uma linguagem.

Assim, afiguram-se como absolutamente lógicas as correlações entre sistematicidade da revisão e intencionalidade da escrita, entre capacidade de reflexão e agência, entre labor literário e determinação de um percurso. No ensaio “A Nice Derangement of Epitaphs” (2009, 107), Donald Davidson sugere que a fronteira entre conhecer uma linguagem e o caminho no mundo em geral é uma ficção criada por filósofos e linguistas. Malapropismos, metáforas, ironias e escritas intencionalmente inventivas, como as de Joyce e Carroll, são mote para que ponha em causa teorias da linguagem baseadas em convenções. O acento é colocado na intencionalidade do

enunciador, descrita como teleológica e autorreferencial, uma vez que à intenção de dizer algo acresce a intenção de ser interpretado de determinada maneira (*ibid* 92). A partir daí, Davidson contrapõe uma descrição inovadora da comunicação, que permite acolher a possibilidade de invenção ao mesmo tempo que a subordina a um contexto dialógico:

I have distinguished what I have been calling the *prior theory* from what I shall henceforth call the *passing theory*. For the hearer, the prior theory expresses how he is prepared in advance to interpret an utterance of the speaker, while the passing theory is how he *does* interpret the utterance. For the speaker, the prior theory is what he *believes* the interpreter's prior theory to be, while his passing theory is the theory he *intends* the interpreter to use. (*ibid* 101)

Construídas durante o diálogo, as teorias de passagem representam a possibilidade de convergência entre os intervenientes.¹²⁹ Subordinando a convenção linguística a uma intencionalidade discursiva dialógica e potencialmente inventiva, eliminando a fronteira entre competência linguística e competência para a vida, a concepção de Davidson parece convergir com o que seria uma teoria rosiana. A relação com a língua, por mais que se desenvolva em contexto privado e solitário, só se realiza plenamente além do solipsismo. Mesmo considerando que o texto possa representar a coincidência entre uma conversa entabulada por entidades distintas e um diálogo resultante do desdobramento de uma única entidade em emissor e intérprete, a ideia radical de interpretação coloca o enunciador numa posição reflexiva e o intérprete numa posição caridosa. São lugares exigentes, de responsabilidade e abertura, que remetem à questão do pacto e à forma como a sua atualização acompanha a sustentação teórica de uma certa definição de 'vida' que faz transparecer o paradoxo.

Porém, como sabemos, o paradoxo escanha os planos da lógica; e os planos da lógica, aplicados à questão da criação de um idioma literário, seguem o pensamento inovador e otimista de Davidson. Se os planos da lógica fossem destruídos em vez de

¹²⁹ "The passing theory is where, accident aside, agreement is greatest. As speaker and interpreter talk, their prior theories become more alike; so do their passing theories. The asymptote of agreement and understanding is when passing theories coincide. But the passing theory cannot in general correspond to an interpreter's linguistic competence. (...) Every deviation from ordinary usage, as long as it is agreed on for the moment (...) is in the passing theory as a feature of what words mean in that occasion." (Davidson 2009, 102)

escanchados, ter-se-ia de abdicar da ideia de discurso intencional, fruto da determinação do emitente. Resolver o impasse de forma a dar conta da complexa definição de ‘vida’ que Rosa apresenta ao interlocutor implica aparelhar a teoria de Davidson com a experiência psicanalítica, que efetivamente resulta de práticas dialógicas e mostra que as biografias são em boa parte escritas pelo inconsciente. Reportando-se à dialética do desejo, que considera metonímia da “cadeia significante” que constitui cada sujeito, Lacan (2010, 125) fala da individuação como “uma demanda e não um empurrão, ou um mal-estar, ou uma marca (...). Esta demanda constitui uma reivindicação eternizada no sujeito, embora latente e inacessível a ele. É um estatuto, um caderno de atribuições.” (*ibid* 126-7) Segundo o modelo lacaniano da psique, o real corresponde a um estado natural que a entrada na linguagem torna inacessível, sendo a vivência e expressão dessa natureza inefável o grande trunfo da infância. Isso explica, em parte, as reservas de Lacan quanto ao conceito de individuação “como nos é explicado em psicologia” (*ibid* 126), que pretenderia “conquistar para cada uma das individualidades, pela experiência ou pelo ensinamento, toda a estrutura real” (*ibidem*). Isso, que “não é pouca coisa” (*ibidem*), remete a uma ideia de evolução que o perturba. “Se a evolução é verdadeira, uma coisa, no entanto, é certa: ela não é, como dizia Voltaire a propósito de outra coisa, tão natural assim.” (*ibidem*) Considerando que a evolução é verdadeira, valorizando a impressão lacaniana sobre a sua estranheza e atendendo à definição de vida que se procura averiguar, tomo, como contraparte da teoria davidsoniana da interpretação, o modelo dado por Jonathan Lear em *Love and Its Place in Nature*, segundo o qual o amor é uma força primordial da natureza.^{130,131}

¹³⁰ “The unconscious needs to be developed to be recognized as such. Although Freud’s psychoanalytic practice embodies this developmental approach, this is not his theoretical self-understanding. Many, though not all, of his remarks suggest that he conceived of himself simply uncovering a hidden truth. This, of course, fits with the image of science as discovering an independently existing reality.” (Lear 1998, 9)

“Freud came to the brink of embracing this developmental approach. (...) As his thought unfolded, he came to recognize a basic developmental force in nature. This force, which he called love, permeates the animate world and tends toward the development of ever higher and more complex unities. (...) within the human realm love becomes a far-reaching psychological force: what is special about human life is that it develops in complexity and structure through the mind’s own activity. (...) If love is a basic force, our conception of nature must be transformed.” (*ibid* 12)

¹³¹ Uma das diferenças fulcrais entre as disposições teóricas de Lacan e Lear é a inclinação do primeiro para a pulsão de morte e a do segundo para o amor. Para Lacan, o desejo e a cadeia de significantes de que é metonímia, para cada indivíduo, é suportado pela pulsão de morte (2010, 127), ao passo que para Lear a morte não chega a ser pulsão: “within the human realm love is itself a psychological force; death is not. Death remains a purely biological force from which psychological consequences, like aggression, are supposed to flow. For a worthy opponent of love, Freud should have chosen hate or strife: a force which in the human realm is psychological.” (1998, 14)

Quando a individuação se organiza pela metanoia, a lenda cruza-se com o mito. Retomando o contraponto entre as individuações da autoria, da obra e da língua em que é escrita, há que entrever, na inversão de sentido que caracteriza o percurso metanoico, a possibilidade de trânsito entre o simbólico e o real por meio de uma linguagem apta a transpor o pórtico do imaginário. Se se entender o pórtico do imaginário como uma estrutura duplamente mítica, a que presidem primeiro Narciso e depois Édipo, na qual a psicanálise se funda instituindo um discurso que transforma o olhar do ser humano sobre si mesmo, não representaria a transposição desse pórtico, no sentido inverso, a possibilidade lendária de transcender a tragédia que ambos os mitos simbolicamente delimitam?¹³² Lacan sugere que Freud não terá escolhido o mito de Édipo devido ao assassinato do pai e ao incesto com a mãe, pois “muitos outros heróis além de Édipo são o lugar dessa conjunção fundamental” (2010, 131). A motivação de Freud dever-se-ia a que “ELE NÃO SABIA que tinha matado seu pai e dormia com sua mãe.” (*ibidem*) Também Narciso não sabia que a figura por quem se enamorara era, na verdade, o próprio reflexo. A tragédia dá-se com o reconhecimento tardio daquilo que, não sendo consciente ou intencional, nem por isso deixou de acontecer. Não sabiam, mas sempre vieram a saber. A história não acaba aí, há uma segunda parte. Existe alguma possibilidade de acesso, por meio da linguagem, àquilo que por meio da linguagem se faz inacessível e impossível? A língua metanoica que conquistaria para o indivíduo toda a estrutura do real, nos termos de Lacan, não pode ser a mesma língua que o conduziu ao simbólico.

A conciliação teórica entre brecha trágica e reparação patética constitui o preâmbulo para uma proposta de reconstituição do tronco romanesco rosiano fundada numa noção de diálogo oculto, ampliada, que envolve o cruzamento de textos explicitamente estruturados segundo essa fórmula com textos em que a dialogia velada é

¹³² Umberto Eco descreve assim a liminaridade da *fase do espelho* proposta por Lacan em “The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience”: “The mirror is a threshold-phenomenon marking the boundaries between the *imaginary* and the *symbolic*. When a child is between six and eight months old, at first he mistakes the image for reality, then he realizes that it is just an image, and later still he understands that it is his image. In this ‘jubilant’ acceptance of the image, the child reconstructs the still scattered fragments of his body as something outside himself (...). The experience with mirrors still belongs to the imaginary (...). The imaginary mastering of one’s own body which the final experience with mirrors induces is earlier than actual mastering; the final development ‘is achieved insofar as the subject integrates into the symbolic system and asserts itself there, through the exercise of a true word’ (Lacan 1953). By the way, what Lacan defines as the symbolic is actually the semiotic, although he identifies it with verbal language. In the acceptance of the mirror image there is a symbolic matrix into which the ego plunges under a primeval form; only language should give it back its function of a subject ‘in the universal’ (Lacan 1966:94). As we shall see, this restitution back ‘to the universal’ should pertain to any semiotic process, although not verbal.” (Eco 1986b, 203)

tema nuclear e operativo. “O espelho” de *Primeiras estórias* (1962), quer por se tratar de um dos marcos do diálogo oculto, juntamente com *Grande sertão: veredas*, quer pela nebulosa autorreferencial que conjura, impõe-se como ponto de partida. Os labirintos reflexivos do conto permitem especular um índice de outros textos, próprios e alheios, antecessores e sucessores. O destino do trajeto é, por outro lado, aquele que do ponto de vista formal é o texto canônico mais híbrido: “Cara-de-Bronze” de *Corpo de baile* (1956). A ação metanoica da novela, a “mais explicitamente centrada sobre o tema da viagem” (Rowland 2011a, 254), é desencadeada por um diálogo privado entre os protagonistas, análogo ao do conto de *Primeiras estórias*, que os restantes personagens, bem como o leitor, só podem reconstituir por meio de indiretos fragmentos. Esse trânsito dialógico é duplicado a meio da novela, quando o narrador faz uso da parábase e se dirige ao leitor, instituindo um “intervalo em que o texto, sem sair de si, se mostra e contempla a partir do seu interior” (*ibid* 251). Lembrando que eram de bronze os predecessores dos espelhos de vidro, é evidente que estamos entre dois espelhos e dois centros.¹³³ A moldura de um é predominantemente narcísica, a do outro edipiana.¹³⁴ Delineia-se assim uma razão de semelhança entre o arco que juntos descrevem sobre mais um dos misteriosos hiatos da obra rosiana, entre 1956 e 1962, e a zona liminar do percurso metanoico, estruturada pelo mito.

A reconstituição passa por aprofundar a *peculiar espécie de não-senso* que “O espelho” procura teorizar. O conto, situando a meio dos vinte e um de *Primeiras estórias*, representa a coincidência entre a coesão do livro e o seu ponto de rutura. Interessa explorar as camadas expressivas do curto-circuito enquanto símile de um processo irónico repentino que provoca uma perplexidade todavia duradoura.¹³⁵ Por curto-circuito toma-se, em princípio, a brecha trágica: um choque nefando, produto de uma falha cujo rasto de destruição pode transcender o sistema no qual tem origem. Mas há que ter em conta a dimensão instrumental do curto-circuito, aquela que diz respeito à capacidade de gerar experiências irónicas. Quais são as possibilidades do curto-circuito, não enquanto

¹³³ Como afirma Clara Rowland (2011a, 251), “o encontro de espelhos que constrói o índice” de *Primeiras estórias* é “o caso mais evidente” da “construção de um centro vazio como ponto de sustentação da estrutura da obra”.

¹³⁴ No capítulo 7 lê-se “Cara-de-Bronze” à luz da sua moldura edipiana.

¹³⁵ Devido ao pendor filosófico da obra e à riqueza trazida pela diversidade na semelhança alternar-se-á livremente entre os binómios que, como vimos no capítulo 3, estruturam a peculiar espécie de não-senso: autorreferencialidade-curto-circuito e reflexividade-ironia. (A expressão “diversidade na semelhança” é já um aceno a “Cara-de-Bronze”: “divertir na diferença semelhante” (CDB 679).

acidente, mas enquanto método? Slavoj Žižek começa assim a apresentação da coleção de que é editor, intitulada “Short Circuits”:

A short circuit occurs when there is a faulty connection — faulty, of course, from the standpoint of the network’s smooth functioning. Is not the shock of short-circuiting, therefore, one of the best metaphors for critical reading? Is not one of the most effective critical procedures to cross wires that do not usually touch: to take a major classic (text, author, notion), and read it in a short-circuiting way, through the lens of a “minor” author, text or conceptual apparatus (“minor” should be understood here in Deleuze’s sense: not of “lesser quality”, but marginalized, disavowed by the hegemonic ideology, or dealing with a “lower”, less dignified topic? If the minor reference is well chosen, such a procedure can lead to insights which completely shatter or undermine our common perceptions. This is what Marx, among others, did with philosophy and religion (short-circuiting philosophical speculation through the lens of political economy, that is to say, economic speculation); this is what Freud and Nietzsche did with morality (short-circuiting the highest ethical notions through the lens of the unconscious libidinal economy). What such a reading achieves is not a simple “desublimation”, a reduction of the higher intellectual content to its lower economic or libidinal cause; the aim of such an approach is, rather, the inherent decentering of the interpreted text, which brings to light its “unthought”, its disavowed presuppositions and consequences. (Žižek 2006, 11)¹³⁶

No contexto de produção de leituras críticas, a instrumentalização do curto-circuito consiste em retirar certas estruturas formais do seu contexto habitual e de as recombinar num paradoxo bem formulado.¹³⁷ Com o abalo infligido a um determinado aparato

¹³⁶ Não obstante a pertinência da dialética maior-menor descrita por Žižek, os efeitos da instrumentalização curto-circuito transcendem-na na medida em que correspondem, de forma geral, aos efeitos epistemológicos do paradoxo, nomeadamente a produção de insights demolidores de percepções comuns (ver capítulo 3).

¹³⁷ Pela influência que continua a exercer no pensamento contemporâneo, pelo papel particular que virá a desempenhar na reconstituição deste tronco romanescos (ver nota 192) e pela forma como dá a ver a relação entre curto-circuito e paradoxo, é necessário assinalar a teoria dos tópicos de Aristóteles, à luz da qual se pode ler a instrumentalização do curto-circuito como técnica de recombinação de *doxai* em *paradoxai*. Em certo sentido, como explica Stephen Yarbrough, todo o processo de recombinação faz fásca:

“These opinions, or *doxai*, as formal structures (sentences or statements) can be disconnected from the original problems to which they are solutions (or from the original questions to which they are answers) so that the rhetor can reconnect and combine them by means of the appropriate topical relations to construct his arguments, or enthymemes. Obviously, as a consequence of this dissociation and transfer, the belief will not retain its original meaning within the newly constructed enthymeme, although the referent of the statement’s terms may remain the same.” (2006, 43)

téorico, o “descentramento” a que alude Žižek ilustra um ponto de não retorno, que remete esse mesmo aparato às prateleiras da história — de onde poderá vir a ser resgatado, pelo menos em parte, para originar novos curto-circuitos. O que do ponto de vista da recepção representa um abalo de crenças que sustentam certas visões do mundo é, do ponto de vista da produção, um ato de diferenciação e construção. Para fabricar uma língua apta a transmitir uma concepção do mundo, uma teoria, um dicionário, Rosa punha em prática uma combinatória de referências enciclopédicas que não era de todo aleatória. O relevo atribuído ao espelho na obra é inalienável da sua importância enquanto *lugar* de reflexão e especulação sobre a condição humana.¹³⁸ Como observa Umberto Eco (1986b, 203), “perception — thought — self-consciousness — experience with mirrors — semiosis seem to be the points of a rather inextricable knot, the points of a circle where it would be difficult to spot a starting point.”¹³⁹ É um *topos* cuja plasticidade e ubiquidade remetem ao tecido espaçotemporal. Mas a sua carga simbólica, dificilmente igualável por outro objeto, dilui-se na banalidade que o transforma em lugar-comum.¹⁴⁰

¹³⁸ “Aristotle’s theory of topics presupposes that groups of people repeatedly encountering similar problems and questions while mutually engaged in a particular kind of purposeful activity collectively accumulate sets of solutions and answers, or *doxai*, which they habitually apply to problems they perceive to be similar. The objects of these *doxai* or beliefs are not “things in themselves” but what members of the group notice as being relevant to the problem, their conceptions of the situation. Over time, some ways of relating objects prove to be more useful than others in similar situations, and these ways of relating become associated with the recurrent situations that gave rise to them. Unfortunately, these habits may, as Marx emphasized in his work, become hardened into what he called *ideology*. Yet, these ways of relating, or *topoi*, also become recognized as acceptable ways of relating one concept to another and one opinion to another to create new *doxai*. Thus, we can define a belief not only, like Peirce, as a rule of action of habit, but also as the acceptance of the relevance of certain topical sets, or concepts, to a problem. In short, a *topos* is not simply a binary relation or predicate but one that is involved in an historically developed rule of action or habit.” (Yarbrough 2006, 54)

¹³⁹ “Apesar de o espelho se ter mantido durante séculos um objeto raro e dotado de poderes mágicos, seria abusivo falar-se de um ‘antes’ e de um ‘depois’ do espelho, já que desde a pré-história o homem se interessou pela sua imagem, tendo usado todo o tipo de recursos, pedras escuras e brilhantes ou tinas de água, para descobrir o seu reflexo.” (Melchior-Bonnet 2016, 23) “Mirrors ushered in the earliest human civilizations, and now they point us into the future — while simultaneously allowing astronomers to peer ever farther back into time. (Pendergrast 2003, 19)

¹⁴⁰ “Aquilo a que hoje chamamos ‘lugar-comum’ é bastante semelhante ao que, na cultura da Idade Média, era o *exemplum* (história típica de que os pregadores se serviam para alimentar os seus sermões) ou a *imago*, figura exemplar que geralmente se ia buscar à literatura antiga, depois manipulada pelo locutor segundo as necessidades do seu discurso para sugerir ou recordar um valor moral. (...) A Idade Média não admitia que a originalidade pudesse ser um valor de discurso, muito pelo contrário (...): o *auctor* contentava-se em colocar sob a sua responsabilidade (é o sentido da palavra) o que tinha sido dito antes dele, sem procurar modificar, ‘personalizar’; daí que o lugar-comum (*topos*, *exemplum*, *imago*) não só dava uma eminente dignidade cultural a quem o inseria no seu discurso, como era ainda praticamente impossível expor ou discutir sem apelar para estas parcelas de linguagem já feitas. Hoje, pelo contrário, (...) nenhum autor (no sentido lato da palavra) seria capaz de reproduzir ‘o que já foi dito’, sem se sentir culpabilizado; (...) O lugar-comum torna-se assim critério de incultura para quem o utiliza (...).” (Barthes e Bouttes 1987, 273)

Rosa reiterou sempre a sua aversão ao lugar-comum e ainda assim, numa época em que o espelho já era um lugar-comum na aceção moderna, depois de o ter sido na antiga, elegeu-o como *topos* de extração e realização literária. Isso aponta para uma distinção clara entre definições de lugar-comum, que mais do que pressupor a “notável inversão de valor” “que transformou uma peça chave da arte de falar num parente pobre da linguagem” (Barthes e Bouttes 1987, 266), antes comprova a coexistência operativa do “sentido moderno da expressão” e do “sentido antigo”. A urgência em forjar uma língua original decorre do pressuposto de que a dependência da frase feita é sintomática de uma existência sem sentido. Mas essa urgência apenas responde à pergunta ‘*como não falar?*’ É mediante ‘*o que dizer?*’ que a negatividade implicada na rejeição do lugar-comum inverte o sinal e origina os fundamentos e métodos que pautam a invenção, acolhendo-a e diferenciando-a ao serviço de um pensamento. Será possível responder à questão sem beber das inesgotáveis “fontes onde o raciocínio tem origem”?¹⁴¹ (Barthes e Bouttes 1987, 267) “Uma tópica nunca é individual, é sempre transcendente.” (*ibid* 268) O conto de *Primeiras estórias* filia-se a um lugar simultaneamente histórico e virtual, de encontro com o outro, que propicia o aparecimento de problemas em torno de reflexos e reflexões. Entre as incontáveis revisitações do espelho ao longo dos séculos, constelarei um índice necessariamente abreviado mas representativo dessa filiação, começando pelo género literário medieval, que se pode considerar precursor da enciclopédia moderna, e desembocando no espelhamento alegórico da fábula.

O *Speculum*, mais conhecido como género que procurava compilar uma visão compreensiva do mundo, que refletisse o funcionamento do universo,¹⁴² tornou-se um título popular entre os séculos XII e XVI, empregue em incontáveis obras de diferentes géneros e amplamente aludido no meio literário. Em “Backgrounds of the Title *Speculum* in Mediaeval Literature”, Ritamary Bradley reitera a definição estável de uma dupla função do espelho.

¹⁴¹ “Todas as metáforas que a Antiguidade (e, depois, a Idade Média) aplicou aos lugares e às tópicos contêm a dupla ideia de uma reserva e de uma extração, de uma virtualidade e de uma realização, de uma mina e de um jorrar (...).” (Barthes e Bouttes 1987, 267)

¹⁴² Uma visão ancorada, porém, no cristianismo, segundo a colusão entre conhecimento e teologia que determinaria o pensamento filosófico até ao século XVIII. O exemplo mais conhecido é *Speculum Maius*, de Vicente de Beauvois.

In the second paper of this series [*The Mirror*, 1779] the traditional sense of the mirror figure is set down, in words which quite exactly parallel the stated purpose of mirror literature in its beginnings, as we propose to account for it here: “to show the world what it is and . . . to point out what it should be”.

Any adequate explanation of the title needs to account for the figurative sense of paragon, a sense which, unlike that of faithful reflector, is not at once perceived as a metaphorical implication of the mirror. Again, those instances where the figurative sense combines with the literal must be explained, as in the double function of showing the world what it is and what it should become. Other meanings include the aim of seeing all things in their degree and the motif of instability of fortune. (Bradley 1954, 100)

As evidências apontam para uma convergência entre a representação literária do espelho e a importância do exemplo na engrenagem retórica. Bradley demonstra ter sido Santo Agostinho a dar forma e direção à metáfora, até então dispersa: “through his works the term *speculum* took on certain specified meanings and became widely-known” (*ibid* 108). Santo Agostinho concentra o emprego metafórico do espelho no texto bíblico, que tem o poder de mostrar o virtual — a pureza da alma — mas também a capacidade de refletir o real — as respectivas deformidades: “Holy Scripture is called a mirror, from which are drawn exemplars or paragons of holy living — either as biographies or religious rules.” (*ibid* 105) Aqui, ao encontro da homologia entre vida e obra, encontra-se uma ideia particularmente relevante na edificação do tronco romanesco rosiano, que continuaremos a perseguir: o texto como espelho. “Os livros são como eu sou.” (Rosa 2003b, 90)

Começar a reconstituir o tronco pelo conto reflexivo de *Primeiras estórias* é como começar a contar a aventura da autoria *in medias res*; o modo repentino como o leitor é sugado pela ficção na condição de a seguir é representativo de uma história dialógica entre autor e leitor que vai a meio. Por essa razão, *Grande sertão: veredas* constitui uma espécie de propedêutica para a leitura do conto, pelo relevo do pacto enquanto lugar mitográfico, de encontro dialógico, no qual alguma coisa tão profundamente bela quanto perturbadora, como pode ser a palavra, é resgatada de um estado de máxima entropia e devolvida à existência. No conto, o pacto surge desde logo como condição ou possibilidade de continuação da narração e da leitura: “— Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me introduziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições.” (*PE* 437) O pacto, que depende da disposição do interlocutor

para seguir o narrador, antecipa assim o caráter experimental dos eventos narrados. Distinguindo-o da aventura (em contraste, portanto, com a épica de *Grande sertão: veredas*), o narrador procura, dentro da ficção, remeter a uma dimensão empírica cuja tonalidade paradoxal começa a esboçar ainda no primeiro parágrafo, uma vez que declara reportar-se “ao transcendente” (*ibidem*). Não significa isso que a experiência que o narrador está prestes a relatar não constitua uma aventura. Significa que a acentuação do aspecto laboratorial, consentâneo com um ambiente isolado e controlado, é um gesto particularmente relevante. Segundo a confissão de Rosa acerca da própria “biografia literária” — “meus livros são aventuras; para mim, são minha maior aventura” (DGR 36-7) — há um sentido épico no romance da obra. A trança que orienta, no segundo capítulo, a leitura de *Grande sertão: veredas*, entre narração, vida e lenda, é também a que determina o tronco romanesco. Mas “O espelho” — que ao contrário do romance começa por declarar o pacto e condensa em poucas páginas uma experiência de “anos” (PE 442) — apresenta de forma nítida, quanto à *fabula*, três níveis, que o decurso deste capítulo tem vindo a antecipar:

- a) Nível dialógico. Define o contexto do conto e da narração: uma conversa privada entre alguém que conta e alguém “que sabe e estuda” (PE 437). Devemos admitir, como acontece em outros diálogos ocultos de Rosa, que também este é despoletado por uma questão, velada, que o interlocutor dirige ao narrador. No *antes-do-começo* e no *depois-do-fim* do conto a palavra cabe ao interlocutor; é durante o presente da narração que este parece reduzido ao papel passivo de ouvinte. Contudo, a audição interfere frequentemente no relato. A *teoria anterior* do narrador, ou seja, a sua teoria acerca da teoria com que o interlocutor interpretará o que lhe relata, irrompe, como um espelho, em diversas ocasiões: esboça-se um retrato dos intervenientes do ponto de vista de quem discursa. O final do conto, quando o contador interpela o ouvinte, solicitando resposta, representa a possibilidade de convergência entre teorias de passagem.
- b) Nível experimental. Diz respeito aos eventos que compõem a experiência que o narrador desde logo propõe relatar. Evidencia o âmbito laboratorial do ensaio, com a formulação de hipóteses, métodos, testes e análise de resultados. As razões que levam o narrador a escolher contar essa específica experiência,

especular, tocam os outros níveis: o dialógico, pela dimensão autorreflexiva do conto enquanto ensaio; e o teórico, pela nota de suspense, também avançada no primeiro parágrafo, acerca dos resultados da experiência que tomou “tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram.” (PE 437)

- c) Nível teórico. Antes da convergência entre teorias de passagem que o diálogo possa proporcionar, penetrar conhecimento ainda ignorado implica refletir sobre a experiência levada a cabo e interpretar os resultados. Embora destaque à partida os níveis dialógico e experimental, o narrador depressa se desvia do prometido relato da experiência e recorre ao *vocabulário final*.¹⁴³ Assim, colocando o seu em confronto com o do interlocutor, contamina o relato da experiência com a teoria que advém da sua interpretação, protelando o primeiro e antecipando a última. No final do conto, a teoria é apresentada ao interlocutor como hipótese para uma definição de ‘vida’, com a qual o interlocutor poderá convergir ou não. “Se sim, a ‘vida’ consiste em experiência extrema e séria”. (*ibid* 442) O interlocutor poderá até discordar, mas a anáfora no princípio e fim do último parágrafo do conto — “Sim?” — revelam o quanto o corpo de prescrições de leitura de Rosa resulta de uma procura de convergência entre as teorias de passagem do texto e de quem o lê.

Os diálogos ocultos canônicos cultivam a preferência por interlocutores instruídos, mas também instruíveis. O facto de serem uma espécie rara no sertão dá ao encontro uma solenidade suplementar. É curioso notar que o único interlocutor de Riobaldo que também habita no sertão deve o seu nome ao crítico de arte Pál Kelemen, autor do aclamado *Baroque and Rococo in Latin America* (1951).¹⁴⁴ O Compadre Quelemém desempenha no romance uma função eclesiástica: é o único a quem o ex-jagunço pode confessar-se, é

¹⁴³ “Final vocabulary” é um termo de Richard Rorty que condiz com o projeto dicionarístico de Rosa: “All human beings carry about a set of words which they employ to justify their actions, their beliefs, and their lives. These are the words in which we formulate praise of our friends and contempt for our enemies, our long-term projects, our deepest self-doubts and our highest hopes. They are the words in which we tell, sometimes prospectively and sometimes retrospectively, the story of our lives. I shall call these words a person’s ‘final vocabulary’.” (Rorty 1989a, 73)

¹⁴⁴ O livro, que tanto diz sobre a origem de Minas Gerais, é descrito como “magnífico” (Coutinho 1953), sendo a pena do autor capaz de reviver “ambientes de outrora, personagens de antigamente, sentimentos há muito extintos e difíceis de imaginar” (Rónai, N. J., 1954).

também quem o absolve graças à constatação, contra todas as expectativas semânticas, de uma pragmática em que antónimos podem estabelecer relações de sinonímia. O interlocutor instruído que vem de fora também ouve as confissões de Riobaldo, mas o seu papel passa pelo poder suplementar da escrita. “O espelho” constrói à partida um interlocutor instruído, ainda que pouco avezado em certos assuntos, próprios do sertão rosiano. Poderia ser qualquer um, mas não um qualquer. A metáfora do espelho é de tal modo crítica que permite, a título de mera exemplaridade, atribuir ao interlocutor um tipo filosófico: poderia tratar-se de Richard Rorty, que em *Philosophy and the Mirror of Nature*, repudiando a ideia de uma imagem fiel da realidade, procurou demonstrar que o espelho é uma metáfora inadequada para a mente e para o conhecimento.¹⁴⁵ Como Rorty, Rosa põe em causa a possibilidade de uma representação fiel da realidade. Ao contrário de Rorty, isso não o leva a descartar a metáfora do espelho, ou melhor, a procurar demonstrar como é inadequada. Pelo contrário, é pretexto para que o narrador solicite ao interlocutor — que mais uma vez tem onde apontar — a preponderante dimensão da escrita: “A alma do espelho — anote-a — esplêndida metáfora.” (PE 438) A descrença do narrador rosiano apresenta-se, face à do interlocutor, invertida numa estranha novidade: já não se trata de dar um espelho à alma, mas de dar uma alma ao espelho. A ideia unívoca de congruência em que Rorty baseia o seu uso metafórico do espelho é posta em causa:

O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com o aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas — que espelho? Há os “bons” e “maus”, os que favorecem e os que detraem; e os que são

¹⁴⁵ “Rorty sees philosophy, as it came to be understood in the last century, as an attempt to work through the consequences of a conception of knowledge as accurate representation, a conception rooted in the metaphor of mind as the mirror of nature. From its seventeenth-century origins, principally in the writings of Descartes, this metaphor leads to the emergence of what Rorty calls ‘philosophy-as-epistemology’, with its canonical list of textbook problems: the mind-body problem, skepticism, the nature of truth, and the rest. According to Rorty, we should not keep trying to solve such problems, which have evolved into forms designed to resist solution. Better to put them behind us. It is all very well to suggest that certain problems *should* be set aside. But *can* they be?” (“Introduction to the 2009 Edition”, Rorty 2018, 23-4)

[Embora Michael Williams atribua a origem filosófica do espelho enquanto metáfora da mente a Descartes, a sua raiz é platónica e inextricável do estabelecimento da metáfora bicéfala do espelho ou do espelho enquanto lugar-comum. Por aí terá começado Santo Agostinho antes de se dedicar ao espelho das escrituras: “the earliest application of the metaphor is chiefly of philosophic interest: the rational mind is called a mirror in which the intelligibles are reflected”. (Bradley 1954, 103)]

apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? (PE 437)

O espelho é o lugar em que se defrontam congruência e inversão, de acordo com uma dialética que se mantém operativa.¹⁴⁶ Embora a extensa experiência especular da humanidade e o avanço da ciência garantissem, em princípio, a hegemonia do vocabulário da congruência, face ao da inversão, o espelho promove um fenómeno de identificação, a que Umberto Eco chama antropomorfização da imagem virtual e que é, como veremos, tão preponderante para a literatura como para a vida. A vitalidade do jogo de linguagem que associa espelho e inversão dificilmente se alteraria ainda que toda a população mundial se especializasse em catóptrica. Ao passo que Rosa explora a congruência da inversão, Rorty destitui a metáfora especular da dupla função que fez dela um lugar-comum. Tornando-a apenas literal, restringindo o espelho à ideia “certa” de congruência, é como se procurasse matá-la.¹⁴⁷ Embora defenda a criação de vocabulários novos, nomeadamente éticos e solidários, o que de certo modo o aproxima de Rosa, a definição de vida proposta por Rorty limita-se uma cadeia maquinista de contingências, excluindo o aspecto mesmerizante que essa mesma cadeia representa.¹⁴⁸ A atitude, antipoética pelo

¹⁴⁶ Como assinala Umberto Eco em “Mirrors”: “A mirror reflects the right side exactly where the right side is, and the same with the left side. It is the observer (so ingenuous even when he is a scientist) *who by self-identification imagines he is the man inside the mirror* (...). On the contrary, those who avoid behaving as Alice, and getting into the mirror, do not so deceive themselves. And, in fact, (...) each of us uses a mirror without behaving as a spastic. But we are clumsy right when we use lateral opposite mirrors (...) and see an image (the reflection of a reflection) (...). It means that our brain has got used to using mirrors for what they are, faithfully reflecting what is in front of them (...). But (...) it had only a few thousand years to get used to mirror images. *And, although at perception and motor level, it interprets them correctly, at the level of conceptual consideration, it cannot quite clearly differentiate between the physical phenomenon and the deceptive illusion it encourages, in a sort of spread between perception and judgement.* So we use the mirror correctly, but speak of it wrongly, as if it did what we ourselves are doing with it (that is, reversing it). (...) It is only when *we anthropomorphize the virtual image* that we are puzzled by right and left (...).” (Eco 1986b, 205, *itálicos meus*)

¹⁴⁷ “Davidson lets us think of the history of language, and thus of culture, as Darwin taught us to think of the history of a coral reef. Old metaphors are constantly dying off into literalness, and then serving as a platform and foil for new metaphors. This analogy lets us think of ‘our language’ — that is, of the science and culture of twentieth-century Europe — as something that took shape as a result of a great number of contingencies. Our language and our culture are as much a contingency, as much a result of thousands of small mutations finding niches (and millions of others finding niches), as are the orchids and the anthropoids.” (Rorty 1989b, 16)

¹⁴⁸ No ensaio “Private irony and liberal hope”, em que explora a dialética entre o ironista e o metafísico fazendo uma apologia do primeiro que de certo modo o transforma no segundo, Rorty concebe (apesar do seu anti-idealismo) uma sociedade liberal ideal que o afasta de Rosa, não quanto aos fins, mas quanto aos meios: nessa sociedade ideal impera a ideia de pura contingência; não há lugar para certas perguntas, pelo que a autonomia que a individuação pressupõe também fica excluída: “In the ideal liberal society, the intellectuals would still be ironists, although the nonintellectuals would not. The latter would, however, be

menos de acordo com uma filosofia rosiana, reflete-se nas ideias de Rorty sobre a possibilidade de invenção linguística. “How can the novel metaphoric structure be intelligible if intelligibility depends upon shared linguistic conventions?” (Yarbrough 2006, 57) Para o paradoxo da originalidade, que reveste a tensão entre indivíduo e tradição, a solução de Rorty é ainda a contingência:

Richard Rorty, for instance, confirms the generation of ‘genuine novelty’, but he suggests no explanation for it beyond the trick of ‘tossing out a few metaphors’ in the hope that ‘with luck — the sort of luck which makes the difference between genius and eccentricity — that language will also strike the next generation as inevitable’ (*Contingency* 29). This is not exactly a firm basis for rhetorical pedagogy. (Yarbrough 2006, 58)

Yarbrough propõe, pelo contrário, a necessidade como razão da invenção: “Our need for novelty is never accidental. Necessity defines the circumstances that would motivate any deliberate production of novel concepts.” (*ibid* 59) Se assim for, quererá isso dizer que a inversão metafórica levada a cabo pelo narrador — alma do espelho *versus* espelho da alma — é uma novidade motivada pela necessidade de interpretar a misteriosa experiência especular? Restringir o espelho a uma certa ideia de congruência é sintoma da substituição do dogma religioso pelo científico. Permanecemos, portanto, no campo das *doxai* e dos *topoi* que as relacionam. Depois da caracterização inicial do interlocutor, a primeira medida do narrador é pôr em causa a soberania da perspectiva externa e impessoal em que se baseia a definição de objetividade que determina o pensamento científico. Para o narrador rosiano, a função do espelho mantém-se dupla e operativa:

O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho que nem tenha idéia do que seja na verdade — um espelho? Demais, decerto, das noções da física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério.

commonsensically nominalists and historicists. So they would see themselves as contingent through and through, without feeling any particular doubts about the contingencies they happened to be. (...) Such a person would not need a justification for her sense of human solidarity, for she was raised to play the language game in which no one asks and gets justifications for that sort of belief. (...) Such a culture could, as far as I can see, be every bit as self-critical and every bit as devoted to human equality as our own familiar, and still metaphysical, liberal culture — if not more so.” (Rorty 1989a, 87)

Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. (PE 437)

Colocando-se na posição de quem realmente sabe definir o que é um espelho, o narrador questiona as crenças do interlocutor e dá a entender a insuficiência da literacia em que se baseiam. A primeira erupção do nível teórico dá-se contra a repressão do jogo de linguagem da inversão e adorna desde logo o espelho com palavras místicas: transcendente, mistério, milagre. O dicionário de Rosa apresenta um desvio ideológico claro, rumo a uma ideia de simetria, que o leva a explorar o pecúlio denotativo e conotativo do espelho e que — mesmo bebendo de fontes arcaicas, clássicas e medievais em que o espelho era um instrumento mágico¹⁴⁹ — é significativamente semelhante, como procurei demonstrar no terceiro capítulo, ao viés ideológico que orienta, pela beleza, as hipóteses formuladas pela ciência de ponta. O curto-circuito em que se funda o tronco romanesco que pretendo caracterizar advém do cruzamento entre arcaísmo e vanguarda de que o espelho também é emblemático.

As desconfiças do narrador não se limitam à ideia impossível de objetividade que um certo pensamento científico pretende universalizar; estendem-se à impressão imediata, não metabolizada por uma experiência reflexiva radical:

E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais. Por começo, a criancinha vê os objetos invertidos, daí seu desajeitado tactear; só a pouco e pouco é que consegue retificar, sobre a postura dos volumes externos, uma precária visão. Subsistem, porém, outras pechas, e mais graves. Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. Ah, meu amigo, a espécie humana pejeja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente... E então? (PE 437-8)

¹⁴⁹ Em carta ao tradutor italiano, Rosa afirma que “como eu, meus livros (...) defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff — com Cristo, principalmente.” (Rosa 2003b, 90)

Mais grave do que a visão invertida infantil é a tentativa de impor ao “latejante mundo” uma lógica monótona e redutora, que secciona a existência do indivíduo. Apesar dos defeitos que lhes atribui, o narrador encontra nos olhos uma dimensão exclusiva que apenas se revela por meio de uma experiência reflexiva radical:

Olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem, para lá de uma máscara. Porque, o resto, o rosto, mudava permanentemente. O senhor, como os demais, não vê que seu rosto é apenas um movimento deceptivo, constante. Não vê, porque mal advertido, avezado; diria eu: ainda adormecido, sem desenvolver sequer as mais necessárias novas percepções. Não vê, como também não se veem, no comum, os movimentos translativo e rotatório deste planeta Terra, sobre que os seus e os meus pés assentam. Se quiser, não me desculpe; mas o senhor me compreende. (PE 439)

A natureza narcísica da aludida experiência agudiza o pendor irônico da autoridade que o narrador arroga a si mesmo para discursar sobre os temas em causa, que supõe serem ignorados em geral e não apenas pelo interlocutor. A afirmação de que este compreende a própria cegueira, não obstante o desconforto provocado pela comparação com alguém capacitado de melhor visão, indicia, segundo o ponto de vista do narrador, um ambiente de transmissão de conhecimento que Machado de Assis também desenvolve no seu conto homônimo, com tonalidades mais severas.¹⁵⁰ O protagonista Jacobina é desafiado, durante um serão na companhia de quatro “investigadores de coisas metafísicas” (2013, 19), a emitir algum parecer sobre “a natureza da alma” (*ibid* 20). Contrariado, pois avesso a discussões, acede. Propõe contar “um caso de minha vida” (*ibidem*), mas apenas na condição de que o ouçam “calados” (*ibidem*), sob pena de abandonar a conversa. Tal como o narrador de Rosa, Jacobina protela o caso da sua vida e principia o discurso com o nível teórico. Não é interrompido: o relato surte sobre os companheiros um efeito encantatório. Porém, quando “voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas.” (*ibid* 28) Em diálogo com Machado, Rosa leva emprestado não apenas o título, como também a estrutura ternária diálogo-experiência-teoria. A inovação rosiana não incide tanto sobre

¹⁵⁰ “O espelho” funda-se num modelo socrático-platônico entre mestre e discípulo que prevê, ainda assim, um espaço de autocontemplação, próprio do modelo cristão entre aprendiz e o seu deus que se encontra fortemente representado em “Se eu seria personagem”.

uma teoria da alma, como faria supor a reputação de cada autor, ora cínica ora mística, mas sim sobre o texto enquanto *lugar comum*, mesmo quando narra experiências radicalmente solitárias. Com o temperamento do seu narrador, Rosa retifica a misantropia de Jacobina, que não gosta de conversar. Assim aprofunda, face ao correspondente machadiano, o nível dialógico do seu conto, procurando a réplica do outro e com ela a possibilidade de transcender os limites textuais. Uma confissão de Rosa a Arnaldo Saraiva, em 1966, ilumina a inovação num sentido que continuaremos a perseguir: “a tarefa que me impus não pode ser só realizada por mim.” Assim se antecipa a feição testamentária do diálogo oculto e, por conseguinte, do tronco romanescos da obra. Como afirmava Paulo Rónai (2020d, 50), “a sagacidade do autor parece”, com a arte dos “segredos”, “querer selecionar o seu público a fim de, depois, compensá-lo regamente do esforço despendido”. A finalidade do método rosiano era a construção da obra, mas a construção era orientada pela elaboração consentânea de uma teoria de passagem, que se condensa e literaliza a ponto de ser alegorizada, em “Cara-de-bronze”, como transmissão do legado.

O narrador especializado em espelhos afirma, perto do final, ser “um mau contador, precipitando-me às ilações antes dos factos” (*PE* 441). Retenha-se a nota irónica da depreciação, dado que a antecipação é uma operação recorrente nos diálogos ocultos rosianos. O recurso joga com a cláusula de um presente intangível: “Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas — e no meio da travessia não vejo! — só estava era entretido nos lugares de saída e de chegada.” (*GSV* 28) Através da percepção reflexiva do narrador, que interpreta os acontecimentos e ordena o discurso detendo um conhecimento que o personagem e o leitor em princípio só obtêm na releitura, o recurso à antecipação procura reengendrar a cegueira da imediatez. Assim, porque o prenúncio remete ao limite e o seu alcance só pode ser compreendido extemporaneamente, a antecipação tem o efeito paradoxal de mimetizar de forma precisa, para o leitor, a condição empírica de latência indecifrável: viver é uma inscrição de diferida legibilidade. Há na sobreposição entre coisa contada e forma de contar, *fabula* e estória, palavra e ação, um curto-circuito metaléptico que apresenta a vida como experiência de leitura e incorpora o leitor nessa ficção.¹⁵¹ A força

¹⁵¹ Para se entender a metalepse do ponto de vista narratológico é necessário ter em conta, segundo Irene de Jong em “Metalepsis in Ancient Greek Literature”, “one of the basic principles of narratology, the distinction between the levels of text, story and fabula: when we read a narrative *text*, we are dealing with

do diálogo oculto também provém do seu efeito imersivo. Para os autores de “From *Enargeia* to Immersion”, a imersão é uma noção moderna que remonta a termos antigos, teorizados numa época em que Homero era considerado o autor mais capaz de a engendrar.¹⁵² A ponte entre *enargeia* e imersão é de grande relevância na literatura rosiana, especialmente quanto aos sentidos que descreve: aquele em que os elementos da estória atravessam a fronteira do mundo ficcional e penetram no mundo do leitor e sobretudo aquele em que o leitor dá por si sugado para o interior da *fabula*.

Se a “força maior da literatura” pode ser pensada como “autonomia pelo paradoxo”, o “paradoxo da extrema fidelidade com a extrema liberdade”, isso faz do escritor um “paradoxólogo”: alguém que se serve de determinados dispositivos, propriamente literários, para construir textos aptos a exercer sobre o leitor a “força maior da literatura”.¹⁵³ Rosa, para quem a antecipação é instrumental, mostra que se deve incluí-la na lista desses dispositivos. Suzi Sperber (1982, 119), na sua coleção de “trechos sublinhados por Guimarães Rosa em livros de sua biblioteca” em torno do tema do centro,

a narrator who recounts to his narratees a series of events, the story. The *story* is a focalized, i.e., filtered, coloured, and often temporarily disordered version of the events of the *fabula*. The *fabula* consists of the events in their — reconstructed — chronological order and ‘pure’ form.” (de Jong 2009, 88)

¹⁵² “Commentators and rhetoricians find that Homer achieves *enargeia* not only by using detailed descriptions and sound effects, but also by presenting speeches by characters, by turning the listener into virtual eyewitnesses (...), and by apostrophe (i.e., the narrator addressing one of the characters in his narrative).

How does *enargeia* relate to “immersion”? Both states refer to the mental state of a reader or listener who experiences the illusion of being “present” at the events and characters in the narrative. In both cases, the distance between the narrative world and the narratee is collapsed, but there is an interesting difference in the direction of the dislocation that the two terms suggest. According to the ancient concept, the narrative world appears and presents itself clearly to the narratee, who stays where he is: here it is the story characters who travel over long distances in time and place in order to appear clearly in the presence of the audience. The modern concept on the other hand supposes the opposite movement, as in this case the narratee feels as if he leaves his own world while being “immersed” into the world of the story characters: the latter idea seems to imply a more passive role on the part of the narratee, who is now himself the one who is dislocated and transferred.

But the concept of a listener who is displaced in the story world was in fact not unknown to the ancient scholars. Two terms are relevant here: *ekstasis* and *enagōnios*. The Greek substantive *ekstasis* (“displacement”, “movement outwards”) can refer to the enchanting effects of passages in prose and poetry, which transport listeners “out of themselves”. The ancient critic Longinus (first or third century AD) pays much attention to this dislocating experience of narrative, which he deems characteristic of sublime moments in literature. One form of *ekstasis* is particularly relevant to the concept of “immersion”. Longinus points out that the reader can be so strongly involved in the narrative that he may in fact feel as if he has become part of the narrative. In this context Longinus also uses the Greek adjective *enagōnios* (often translated as “vehement”, “energetic”, or “vivid”), which describes a text, a narrative or a style that is “actively involving”. When the narrator unexpectedly uses the second person, the listener feels as if “he is in the presence of the action itself”. (...) According to Longinus, this device “often makes the audience feel themselves set in the middle of danger”. This ancient formulation comes quite close to saying that the narratee is “immersed” in the story world. (Rutger J. Allan et al. 2017, 37).

¹⁵³ As expressões entre aspas são de Antonio Candido (2017): ver capítulo 3, pp. 90-93. O termo paradoxólogo é também aí introduzido, ver p. 93.

destaca os “‘pré-avisos’ (no dizer de Guimarães Rosa) da *Iliada* — indícios da ação”, que “foram cuidadosamente sublinhados e fichados.” Uma das características da antecipação, constata Sperber, é a recursividade. “Os pré-avisos rosianos são propositais e conscientes. As repetições funcionam também como pré-avisos. E pré-avisos, assim como repetições, têm função metalinguística camuflada” (*ibid* 122).

A repetição é constitutiva da canção. Confere às palavras uma determinada carga emocional, promove o reconhecimento, solicita a adesão do ouvinte e pode surtir um efeito encantatório ou hipnótico. A canção de Siruiz apresenta-se como ponta do novelo a partir do qual se desenrola a ação fractal de *Grande sertão: veredas*, do ponto de vista empírico (as peripécias da vida de Riobaldo) e narrativo (a peripécia de as contar). Se o romance está contido naqueles versos, a canção é um proto romance, é a coesão do caos. Em “Recado do morro”, a legibilidade do pré-aviso depende da formação da canção. Em “Cara-de-Bronze”, a canção anuncia o decurso dos acontecimentos através do músico contratado pelo fazendeiro. Para Rosa, a canção revela a teia do tempo, tal como o espelho, na tradição mística, opera como canal entre diferentes dimensões. E o espelho integra a canção da obra de Rosa como uma das repetições mais significativas, solicitando, como um refrão, a adesão do leitor. Na dobra de *Primeiras estórias*, o primeiro sinal de alguma convergência entre narrador e interlocutor dá-se, na sequência da desconstrução da lógica especular redutora, mediante o apelo a uma lógica de vanguarda que permitiria dar razão futura ao que no presente se apresenta como absurdo:

Note que meus reparos limitam-se ao capítulo dos espelhos planos, de uso comum. E os demais — côncavos, convexos, parabólicos — além da possibilidade de outros, não descobertos, apenas, ainda? Um espelho, por exemplo, tetra ou quadridimensional? Parece-me não absurda, a hipótese. Matemáticos especializados, depois de mental adestramento, vieram a construir objetos a quatro dimensões, para isso utilizando pequenos cubos, de várias cores, como esses com que os meninos brincam. Duvida?¹⁵⁴

¹⁵⁴ O narrador faz referência ao livro *The Fourth Dimension* (1904), em que o matemático C. H. Hilton propunha um estranho método para repensar a amplitude do mundo:

“Hinton’s solution was a series of coloured cubes that, when mentally assembled in sequence, could be used to visualise a hypercube in the fourth dimension of hyperspace. (...) Hinton also promises that when the visualisation is achieved, his cubes can unlock hidden potential. ‘When the faculty is acquired — or rather when it is brought into consciousness for it exists in everyone in imperfect form — a new horizon opens. The mind acquires a development of power’. It is clear from Hinton’s writing that he saw the fourth dimension as both physically and psychically real, and that it could explain such phenomena as ghosts,

Vejo que começa a descontar um pouco de sua inicial desconfiança, quanto ao meu são juízo. (PE 438)

Assim, a hipótese que o narrador lança imediatamente depois de sugerir que o interlocutor tome nota da “esplêndida metáfora” e antes de contar, enfim, o evento especular que desencadeou o processo experimental aludido desde o início, não se pode julgar como fortuita, desinteressada ou inconsequente:

Não se costumava tapar os espelhos, ou voltá-los contra a parede, quando morria alguém da casa? Se, além de os utilizarem nos manejos da magia, imitativa ou simpática, videntes serviam-se deles, como da bola de cristal, vislumbrando com seu campo esboços de

ESP, and synchronicities. In an indication of the spatial and mystical significance he afforded it, Hinton suggested that the soul was ‘a four-dimensional organism, which expresses its higher physical being in the symmetry of the body, and gives the aims and motives of human existence’. Letters submitted to mathematical journals of the time indicate more than one person achieved a disastrous success and found the process of visualising the fourth dimension profoundly disturbing or dangerously addictive. It was rumoured that some particularly ardent adherents of the cubes had even gone mad.” (Crabb 2015)

A ideia de uma realidade com múltiplas dimensões, que fogem à percepção comum, tornou-se profundamente influente a partir da segunda metade do século XIX e continua operativa. “Time machines have now left the realm of speculation and fantasy and have become legitimate fields of scientific research.” (Kaku 2016, x) Trata-se de um tópico em que o extraordinário e o lugar-comum coincidem sem problema, o que sempre dá uma pista sobre a banalidade da estranheza, no sentido em que a estranheza é uma experiência com a quase todos. Michio Kaku, autor de *Hyperspace*, destaca a importância revolucionária da ideia de multidimensionalidade em todas as áreas do saber e remonta-a ao matemático que a introduziu: “Interest in higher dimensions reached its peak between 1870 and 1920, when the ‘fourth dimension’ (a spatial dimension, different from what we know as the fourth dimension of time) seized the public imagination and gradually cross-fertilized every branch of the arts and sciences, becoming a metaphor for the strange and mysterious. The fourth dimension appeared in the literary works of Oscar Wilde, Fyodor Dostoyevsky, Marcel Proust, H. G. Wells, and Joseph Conrad; it inspired some of the musical works of Alexander Scriabin, Edgar Varèse, and George Antheil. It fascinated such diverse personalities as psychologist William James, literary figure Gertrude Stein, and revolutionary socialist Vladimir Lenin. The fourth dimension also inspired the works of Pablo Picasso and Marcel Duchamp and heavily influenced the development of Cubism and Expressionism (...). Art historian Linda Dalrymple Henderson writes, ‘Like a Black Hole, *the fourth dimension* possessed mysterious qualities that could not be completely understood, even by the scientists themselves. Yet, the impact of *the fourth dimension* was far more comprehensive than that of Black Holes or any other more recent scientific hypothesis except Relativity Theory after 1919.’

Similarly, mathematicians have been long intrigued by alternative forms of logic and bizarre geometries that defy every convention of common sense. For example, the mathematician Charles L. Dogson, who taught at Oxford University, delighted generations of schoolchildren by writing books — as Lewis Carroll — that incorporate strange mathematical ideas. When Alice falls down a rabbit hole or steps up through the looking glass, she enters Wonderland, a strange place (...). The looking glass somehow connects Alice’s world with a strange land where everyone speaks in riddles and common sense isn’t so common.

Some of the inspiration for Lewis Carroll’s ideas most likely came from the great nineteenth-century German mathematician Georg Bernhard Riemann, who was the first to lay the mathematical foundation of geometries in higher-dimensional space. *Riemann changed the course of mathematics for the next century by demonstrating that these universes, as strange as they may appear for the layperson, are completely self-consistent and obey their own inner logic.*” (Kaku 2016, 21-22, itálico meu)

futuros fatos, *não será porque, através dos espelhos, parece que o tempo muda de direção e de velocidade?* Alongo-me, porém. Contava-lhe... (PE 438, *itálico meu*)

Kaku (2016, 30) epigrafou o capítulo “Mathematicians and Mystics” com uma frase de Arthur C. Clarke: “Magic is any sufficiently advanced technology.” Lembrando que a literatura é uma tecnologia, uma das que há mais tempo acompanha o progresso humano, e que Rosa era um escritor comprometido com o seu desenvolvimento, tomar a *peculiar espécie de não-senso* por charlatanice, à partida, sem considerar toda a experiência que o escritor acumulou ao longo da vida nos manejos tecnológicos da escrita e sem pôr à prova as suas conclusões, não seria uma atitude caridosa nem sábia. No diálogo oculto, a dimensão moderna da imersão é particularmente preponderante. Num golpe de mágica, como se fosse de facto um espelho diante do qual o leitor se surpreende com o próprio reflexo, “O espelho” converte abruptamente o leitor em seu personagem. Com a junção da segunda pessoa e de uma apóstrofe elíptica, a conversa entre duas entidades distantes desde logo se apresenta, também, como interpelação do autor ao leitor. O conto promove e agudiza a experiência de transação que é própria da literatura, segundo Louise M. Rosenblatt, que assim descreve a orgânica e mútua influência entre duas entidades literárias (e ficcionais), texto e leitor (1995, 34). A literatura não constitui um mero repositório de informação, mas uma fonte de experiências¹⁵⁵ — dimensão que Rosenblatt explora do ponto de vista da leitura: “reading is of necessity a participation, a personal experience” (*ibid* 264):

As a work of art, it offers a special kind of experience. It is a mode of living. The poem, the play, the story is thus an extension, an amplification, of life itself. The reader’s primary purpose is to add this kind of experience to the other kinds of desirable experience that life may offer.” (*ibidem*)

Além de sublinhar o papel criativo do leitor na constituição das obras de arte e do lugar que vêm a ocupar, Rosenblatt evidencia a preponderância da literatura na formação do

¹⁵⁵ “Literature provides a *living through*, not simply *knowledge about*”. (Rosenblatt 1995, 38)

eu.¹⁵⁶ E o que embasa quer a transação, quer a sua relevância enquanto experiência humana, é a *identificação*.¹⁵⁷ Se o apelo da grande literatura é, segundo Freud, a possibilidade de o leitor se reconhecer nela de alguma forma, Jonathan Lear adverte, contudo, que a imaginação identificativa deve assentar na consciência da distância entre a própria vida e a dos heróis dramáticos. Sem essa consciência, que o histérico não possui, não há possibilidade de catarse (Lear 1998, 54). Se a catarse envolve uma transformação emocional (*ibid* 65) frequentemente desencadeada pela reencenação da emoção transformada (*ibid* 68), a experiência literária representa para o leitor uma permanente oportunidade de confronto com imagens miméticas críticas. Ora, quando leitor e escritor coincidem — pense-se no rascunho como lugar de cisão de um eu em crítico de si mesmo — o equilíbrio entre proximidade e distância é naturalmente ameaçado e pode dar-se um curto-circuito.

Se, como vimos, é fundamental assinalar a diferença entre o curto-circuito acidental e o seu uso instrumental, e se dominar a identificação é uma das competências do paradoxólogo, poderá o *salto mortale* que “O espelho” recomenda como condição para se *chegar a existir* consistir na completa renúncia a um equilíbrio plenamente dominado? Não é isso que fazem os acrobatas, afinal? Não é o palhaço que salta do trapézio. Mas mesmo o trapezista, especializado em lançar-se, a cada salto esbate a fronteira entre coragem e loucura. E se a identificação é um processo psicológico que o confronto com o espelho especialmente solicita, o mesmo se poderá dizer do texto imersivo: funciona como o espelho de Alice, todo ele baseado numa lógica de inversão que se apresenta como ilegível para quem não o atravessa. Mais do que um leitor instruído, “O espelho” demanda um leitor instruível: além da catóptrica, pede-lhe que se inteire sobre a natureza da identificação.

Sabemos que o ano triunfal de 1956, depois de um hiato editorial de dez anos, constitui uma inflexão na obra de Rosa. É o princípio de um processo metanoico, a que se segue outro hiato editorial, de seis anos, até à publicação de *Primeiras estórias*. Como

¹⁵⁶ “When the reader becomes aware of the dynamic nature of that transaction, he may gain some critical consciousness of the strengths or weaknesses of the emotional and intellectual equipment with which he approaches literature (and life).” (Rosenblatt 1995, 101)

¹⁵⁷ “The capacity to sympathize or to identify with the experiences of others is a most precious human attribute. Scientific studies of reactions to works of art have revealed how pervasive is our tendency to identify with something outside ourselves. This has been found to be true even of nonhuman subjects.” (Rosenblatt 1995, 37)

indicia o título iniciático, o hiato representa um salto. Mas será um “*salto mortale*”?... Não seria a considerável margem de manobra que os veículos pesados necessitam para levarem a cabo uma inversão de marcha uma imagem mais adequada do que o salto? Na reconstituição que proponho, o hiato entre 1956 e 1962 estabelece os limites da inflexão, ou seja, define os contornos da manobra metanoica realizada por Rosa. É entre *Primeiras estórias* e *Tutaméia (terceiras estórias)* que se dá o impulso alinhado com o sentido novo, o “*salto mortale*”.

— Por que *Terceiras estórias* — perguntei-lhe — se não houve as segundas?

— Uns dizem: porque escritas depois de um grupo de outras não incluídas em *Primeiras estórias*. Outros dizem: porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos, que seriam então as *Segundas estórias*.

— E que diz o autor?

— O autor não diz nada — respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada.

Mostrou-me depois o índice no começo do volume, curioso de ver se eu lhe descobria o macete.

— Será a ordem alfabética em que os títulos estão arrumados?

— Olhe melhor: há dois que estão fora da ordem.

— Por quê?

— Senão eles achavam tudo fácil.

“Eles” eram evidentemente os críticos. Rosa, para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar, antegozava-lhes a perplexidade encontrando prazer em aumentá-la. Dir-se-ia até que neste volume quis adrede submetê-los a uma verdadeira corrida de obstáculos.

Seria esse o motivo principal da multiplicação dos prefácios, de que o livro traz não um, mas quatro? (...) (Rónai 1994, 159-60)

Paulo Rónai atesta a inclinação de Rosa para um certo tipo de diálogo — que provoca “perplexidade” — com certa espécie de destinatários — “evidentemente os críticos” — e *Tutaméia* como o livro que o leva ao paroxismo através de um jogo especular entre conto e prefácio que se desdobra a partir do índice; ou melhor, dos índices. Apesar de alfabeticamente organizados, como as enciclopédias e os dicionários, os índices incluem

algo significativamente “fora da ordem”, um curto-circuito que corresponde à assinatura do autor. Lá chegaremos, no próximo capítulo: o que importa por ora sublinhar é que o tronco romanesco prevê um “*salto mortale*” e que este se dá, ao contrário do que poderia parecer, de *Primeiras* para *Terceiras estórias*. Daí não haver as *Segundas estórias*, o salto em si mesmo, impublicável. Que se traduz, como tenho frisado, pela transição entre um patamar demolidor — destruir os planos da lógica — e um plano de domínio construtivo — escanchar esses mesmos planos.

Com a leitura de “Páramo”, no capítulo anterior, debruçámo-nos sobre a autorreferencialidade e apreciamos o rascunho como metáfora de uma autoria crítica de si mesma. “O espelho” demanda o mesmo tipo de exercício reflexivo. Vamos a meio de um labiríntico jogo de espelhos; a reconstrução do tronco romanesco da obra extravasa os limites deste capítulo, que nos levará ao momento do *salto*. Acabaremos por chegar a “Cara-de-bronze” e observaremos como o diálogo oculto se vincula à criação de uma teoria de passagem que versa o indizível e cria condições para a transmissão de um legado. De acordo com essa teoria de passagem, veremos como a novela de *Corpo de baile* antecipa o salto que os livros de 1962 e 1967 representam. Embora não haja *Segundas estórias*, a sua inexistência fala da releitura que Rosa faz de “Cara-de-bronze” em 1964.

Com a referência aos “matemáticos especializados”, o narrador conseguiu “descontar um pouco” (PE 438) da “inicial desconfiança” (*ibidem*) do interlocutor. É um momento importante. Mas o alívio prepara um novo e significativo movimento de tensão. O narrador começa por destacar a dimensão histórica da experiência especular. Apesar de haver espelhos côncavos e convexos “que nos reduzem a mostrengos” (*ibidem*), “se só usamos os planos (...) deve-se a que primeiro a humanidade mirou-se nas superfícies de água quieta (...)” (*ibidem*). Com o espelho de água, o narrador introduz o mito matricial do conto e a antecipação que o mito conjectura: “Tirésias, contudo, já havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse... Sim, são para se ter medo, os espelhos.” (*ibidem*) A conclusão de que há razão no medo é um saber de experiência feito: o narrador antecipa a própria reencenação ou revivescência do mito. Sinaliza-se um estado inicial, em que não só *não sabia* algo fundamental como tomava por fundamento o que afinal não passava de superfície; um estado intermédio, de reconhecimento do positivo engano; e um estado póstumo, no “Páramo” em que o rascunho corresponde ao lugar do morto.

Afigura-se inevitável a aproximação entre o lugar-comum e uma postura científica perante a escrita, como pretende ser a de Rosa. Quine (1995a, 25) chama a atenção para o facto, que não é do senso-comum, de a ciência ser “uma continuação do senso-comum”: o “sentido de evidência” do cientista e da pessoa comum são indistinguíveis, sendo que a diferença entre ambos se encontra no modo de obtenção da evidência: “o cientista é mais cuidadoso”.¹⁵⁸ O medo que os espelhos inspiram, “desde menino” (PE 438), é um lugar-comum, extensível aos animais (“negam-se a encará-los, salvo as críveis exceções” [ibidem]), que predomina em comunidades que tendem à superstição. Embora as superstições abundem na “nossa terra” (“sou do interior, o senhor também” [ibidem]), o narrador declara-se em conflito com tal platitude: “Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? — jamais.” (ibidem) A reivindicação de uma explicação positiva e racional conduz ao acorde mais tenso do conto, a derradeira antecipação da experiência protelada: “Que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o Monstro?” (ibidem) De novo, sem que se saiba concretamente qual foi a experiência, é possível deduzir que se tratou de uma visão monstruosa ao espelho, com a qual o narrador não se identificou — de outro modo não questionaria a sua identidade. Criada a tensão, recua-se mais na história da civilização em busca de evidências sobre o lugar-comum. “O espelho inspirava receio supersticioso aos primitivos, aqueles povos com a idéia de que o reflexo de uma pessoa fosse a alma. Via de regra, sabe-o o senhor, é a superstição fecundo ponto de partida para a pesquisa. A alma do espelho — anote-a — esplêndida metáfora.” (ibidem) Aqui, como vimos, o diálogo atinge um dos momentos fulcrais. A “esplêndida metáfora” é um destino, um ponto de chegada dado ao interlocutor na sequência de um “fecundo ponto de partida para a pesquisa”, que é “a superstição”. O destino, que deve ser anotado durante o diálogo,

¹⁵⁸ “Este aumento de cuidado não é uma revisão dos padrões de evidência, mas apenas uma mais paciente e sistemática coleção e uso daquilo que qualquer um julgaria ser evidência. Se o cientista às vezes rejeita algo que um leigo supersticioso teria chamado evidência, isto pode ser simplesmente porque o cientista tem uma outra e contrária evidência, a qual, se pacientemente apresentada ao leigo passo a passo, seria admitida como preferível. Ou pode ser que o leigo sofra ele próprio de alguma cadeia de raciocínio descuidada, desde há muito, com a qual chegou erradamente a reconhecer certos tipos de conexões como evidenciais (...). Não que o leigo tenha um padrão explícito de evidência — nem o cientista. O cientista começa com o primitivo senso de evidência que possui enquanto leigo e usa-o cuidadosa e sistematicamente. Contudo não o reduz a uma regra, embora elabore e use vários métodos estatísticos num esforço para evitar que ele se descontrole em casos complexos. Ao submeter a natureza aos mais embaraçosos testes que pode imaginar, o cientista tira o melhor partido do seu instinto leigo para a evidência; e ao mesmo tempo amplia o próprio instinto, acrescentando uma prótese artificial de cartões perfurados e papel quadriculado.” (Quine 1995a, 25-6)

implica uma novidade que poderá ser entendida *a posteriori*, ou seja, mediante um percurso experimental em que se reencena o mito de Narciso.

Quine explica como o zelo do cientista amplia o seu padrão de evidência e o próprio instinto: o método científico, paciente e sistemático, funciona como uma prótese. Uma prótese é qualquer aparato que estende o raio de ação de um órgão (Eco 1986b, 208). As próteses podem ser *extensivas* (como uma lente) ou *intrusivas* (como um periscópio). O espelho é ambas as coisas (*ibidem*).¹⁵⁹ O narrador propõe como ponto de partida para a pesquisa não uma superstição concreta, mas a genérica apreensão que os espelhos sempre provocaram, evidenciada pela nébula de superstições que os rodeia. Mas por que é que supõe que o interlocutor saiba ou acredite que, “via de regra”, a superstição é “fecundo ponto de partida para a pesquisa”, se não é do senso-comum que a pesquisa científica seja uma ampliação do senso-comum e se o interlocutor é retratado desde o começo como o tipo de pessoa que se orienta por uma definição comum de ciência? Mediante a função intrusiva do espelho, o que tanto pode ser inocente cordialidade como astuta persuasão revela-se ainda como canal para os primórdios do diálogo oculto na obra de Rosa. O interlocutor pode saber que a superstição é um fecundo ponto de partida para a pesquisa se conhecer “São Marcos”, onde se encontra o primeiro ensaio reflexivo de Rosa. Além de extensamente revisto ao longo dos anos, as características programáticas fazem do conto de *Sagarana* um exemplo basilar do lugar do rascunho e da figura do duplo na obra de Rosa.¹⁶⁰

Quando *Sagarana* era ainda *Sezão*, “São Marcos” intitulava-se “Envultamento”. Constata Sperber que o “texto primitivo” “tinha diferenças que se provam significativas dentro da evolução do escritor” (1982, 26), diagnosticando certamente uma “tendência para a abolição do erudito”, “igualmente perceptível em outros diversos momentos da obra” (*ibid* 29): “os trechos em que a linguagem tem função metalinguística e características intelectualizantes perdem o forte intelectualismo”, tendendo a linguagem

¹⁵⁹ “The magic of the mirror lies in the fact that their extensiveness-intrusiveness allows us both to have a better look at the world and to look at ourselves as anybody else might; it is a unique experience, and mankind knows of no other similar one.

And, since mirrors are prostheses, they are channels too. A channel is any material medium for the passage of information (...). Not all channels are prostheses (...), whereas all prostheses are channels or media. There may also be a channel of a channel.” (Eco 1986b, 208-9)

¹⁶⁰ Há que assinalar a diferença entre tomar a superstição como ponto de partida para a pesquisa, como em “São Marcos” e “O espelho”, e fazer dela um princípio de cegueira, como acontece na novela “Bicho mau”, que Rosa excluiu do conjunto de *Sagarana*. “Só depois de retrabalhá-la profundamente dispôs-se o autor, quase quarenta anos depois, a admiti-lo no volume *Estas estórias* que, afinal de contas, sairia póstumo.” (Rónai 2020e, 271)

“para um realismo em que age a verosimilhança entre palavra e espaço” (*ibidem*). Em “São Marcos”, tal como no conto de *Primeiras estórias*, o narrador conta uma experiência anterior que o levou, pelas evidências resultantes, a um reajuste de crenças. No caso de “São Marcos”, as crenças dizem respeito à feitiçaria: “Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros.” (*SAG* 359) Antes da depuração, o primeiro parágrafo era bem menos conciso e evidenciava o curto-circuito entre arcaísmo e vanguarda: “Naquelle tempo, não tendo eu ainda estudado as maravilhas da physica hypermoderna, como poderia dar crédito a histórias de feiticeiros, com todo o brilho de suas façanhas de taumaturgos illegaes?” (*apud* Sperber 1982, 29) A individuação da língua literária de Rosa depende tanto do curto-circuito como do seu envoltamento.

Embora não acreditasse em feiticeiros, “o contra-senso mais avultava”: o protagonista não abdicava de extensa série de superstições, humoristicamente recenseadas. “Mas, feiticeiros, não. E me ria dessa gente toda do mau milagre (...)” (*SAG* 359). Ainda que a superstição se cinja à neutralização de efeitos e o feitiço se destine, pelo contrário, a produzir algum efeito, é certo que ambos indiciam uma crença comum. O rol de superstições agudiza a incongruência do riso de superioridade e contribui para a *hybris* do herói — uma vez mais afiliada à soberba — bem como os ignorados avisos da sua cozinheira, Sa Nhá Rita Preta, experiente em feitiçaria, que lhe recomendava “que não enjerizasse o Mangolô” (*ibid* 360). O protagonista, que “todos os domingos” ia “domingar ao mato das Três Águas”, atalhando pela cafua do Mangolô, zombava dele “já por prática” e “com isso” se “crescia, mais mandando” (*ibidem*). Levava nesses passeios “o trambolho da espingarda”, que “pesava e empalhava” (*ibid* 361).

Mas cumpria com a lista, porque *eu não podia deixar o povo saber* que eu entrava no mato, e lá passava o dia inteiro, só para ver uma mudinha de cambuí a medrar da terra dentro de um buraco no tronco de um camboatã; para assistir à carga frontal das formigas-cabaças contra a pelugem farpada e eletrificada de uma tatarana lança-chamas; para namorar o namoro dos guaxes, pousados nos ramos compridos da aroeira; para saber ao certo se *o meu xará joão-de-barro* fecharia mesmo a sua olaria, guardando o descanso domingueiro; (...). (*ibidem*, itálicos meus)

O narrador continua caracterizando como ambivalente a sua linha de ação enquanto protagonista. Procurava projetar em público uma imagem de força que não correspondia

aos seus interesses privados e secretos. Não podia deixar o povo saber que entrava no mato movido pela vontade de contemplar uma série de ninharias porque temia parecer fraco. Ao longo da história da civilização, a dialética entre força e fraqueza que exalta o domínio sobre o outro em detrimento da sensibilidade tem prevalecido e condicionado o comportamento das massas. Mas será a adoção de tal dialética manifestação de força ou sinal de fraqueza? À boca do conto, o ponto crítico do protagonista é a bifurcação da sua linha de ação de acordo com o lugar-comum ‘força-fraqueza’, que não põe em causa e segundo o qual é um homem fraco. É por se crer fraco que procura mostrar-se forte, mas a sua fraqueza maior é ratificar uma noção alheia de força, sobre a qual não reflete. Daí resulta a cisão, que o narrador introduz subtilmente no rol de ninharias que o levam ao mato e depois sela com um grito. Se o passarinho João-de-barro é seu “xará”, o nome próprio do protagonista é João. No entanto, mal começa a narração do passeio em que ocorre a experiência transformadora, relata ter ouvido um grito “bem por detrasinho de mim: — ‘Guenta o relance, Izé!...’” (SAG 361) “Estremeci e me voltei, porque, *nesta estória, eu também me chamarei José*. Mas não era comigo.” (*ibidem*, itálico meu) Era com um “homônimo” atirado ao chão pelo “pangaré neurasténico” que montava (*ibidem*).

Na altura, o protagonista não atribuiu importância à queda do homônimo, até porque só se revela homônimo em retrospectiva, depois da experiência no mato que fará cair o protagonista da sua afinal débil montada. Na hora, João-José não poderia ter interpretado o episódio como antecipação que faz do outro um espelho para a experiência que está prestes a ter. Mas poderia tê-lo auxiliado, não fosse a pressa de ir insultar João Mangolô. A brecha entre protagonista e narrador resulta da experiência no mato, que altera a forma como o eu se reconhece e aquilo com que se identifica. As homonímias sinalizam a cisão, ora com a delicadeza voadora do passarinho, ora com a brutalidade estridente da queda, antecipando o espelhamento que se propiciará entre os também homônimos Mangolô e protagonista. A entrada no mato, nos interesses privados e contemplativos, é marcada pelo ritual introdutório marcadamente hostil em que, atalhando pela cafua de Mangolô, o protagonista se ri dele com imprecações xenófobas. A negritude do feiticeiro concatena os tabus com que o outro não se identifica e através dos quais se apraz numa suposta superioridade. Logo depois, o caminho bifurca-se e surge outro indivíduo, Aurísio Manquitola, por meio do qual João-José simultaneamente incrementa a *hybris* e semeia a salvação:

— (...) Para foice não tem nem reza, moço...

— Nem as “sete ave-marias retornadas”? Nem “São Marcos”?

E comecei a recitar a oração sesga, milagrosa e proibida: — “Em nome de São Marcos e de São Manços, e do Anjo-Mau, seu e meu companheiro...”

— Ui! — Aurísio Manquitola pulou para a beira da estrada, bem para longe de mim, se persignando, e gritou:

— Para, creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que é que está bulindo!... É melhor esquecer *as palavras*... (SAG 363)

Segue-se longa advertência de Aurísio Manquitola, com exemplos que ilustram o poder da reza brava que dá nome ao conto. Tal como ignorara o conselho da cozinheira sobre Mangolô, o protagonista desconsidera o aviso de Manquitola acerca das poderosas e imprevisíveis consequências daquela sequência de palavras. Continuando, passa por um bambual que lhe desperta emoções poéticas. Forma-se uma simetria, operativa ao longo de todo o conto, entre feitiçaria e arte da palavra.

Bem perto que está o bosquete, e eu me entorto de curiosidade; mas vai ser a última etapa: apenas na hora de ir-me embora é que passarei para ver os meus bambus. Meus? *Nossos*... Porque eles são a base de uma *sub-estória*, ainda incompleta. (*ibid* 366, itálico meu)

O passeio domingueiro delimita-se por rituais dialógicos inversos. Começa com o prólogo de insultos a Mangolô, junto à sua cafua, a que este aparentemente responde retirando-se e batendo a porta. Conclui-se, no entanto, com um epílogo poético, no seio de uma impressionante formação rizomática com a qual o protagonista se identifica. “Os bambus! Belos, como um mar suspenso, ondulado e parado. Lindos até nas folhas lanceoladas, nas espiguetas peludas, nas oblongas glumas... Muito poéticos e muito asiáticos, rumorejantes aos vãos do vento.” (*ibidem*) O bosque de bambus, com os seus “arruamentos”, é “a base de uma sub-estória”, que é partilhada. Apesar de se tratar do ritual de conclusão do passeio, o narrador aproveita a deixa do avistamento do bosque para penetrar logo nele, contando, antes da experiência no mato, a estória — “ainda incompleta” — da “sub-estória”. A “base” da “sub-estória” é o terreno em que se funda, sob o prisma do diálogo oculto, o tronco romanesco da obra rosiana.

Se um dos motivos para a antecipação da *sub-estória* se deve à função que desempenha na estória principal, no decurso da experiência crítica do protagonista, também há que ter em conta o reverso: a influência da experiência no mato, que envolve a força da palavra, no modo como o narrador teoriza a força da palavra na *sub-estória*. “Foi quase logo que eu cheguei ao Calango-Frito, foi logo que eu me cheguei aos bambus.” (SAG 366) O protagonista não é natural da terra em que todos dominam, em diferentes graus, a feitiçaria. Quando lá chega, deve sentir-se fora de contexto e logo encontra o bosque, que se transforma num refúgio dialógico com alguém que aprecia poesia. Num dos bambus, que “pediam autógrafo”, “alguém já gravara, a canivete ou ponta de faca, letras enormes, enchendo um entrenó” (*ibidem*), uma quadra amorosa. O protagonista decide responder, com lápis, mas diverge por completo no género e teor dos versos, inscrevendo uma lista de nomes estranhos: “era para mim um poema esse rol de reis leoninos (...) só por causa dos nomes” (*ibid* 367). Seguem-se os parágrafos programáticos do conto, em que se exalta o recurso à estranheza: “à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado” (*ibidem*). Apesar de escritos a lápis, os nomes estranhos têm “ileso gume”. A arte da palavra versa o “canto e plumagem” dos nomes (*ibidem*), numa dupla caracterização que ecoa a reflexão sobre audição e visão que o conto propõe através da experiência no mato. Exposto o nível teórico, regressa o dialógico:

Deu de ser, porém, que, no domingo seguinte, quando retornei ao bambual, vi que o outro (Quem será? — pensei), vi que o outro poeta antes de mim lá voltara. Cataplasma! E garatujara ele, sob o meu poema dos velhos reis de alabastro:

Língua de turco rabatacho dos infernos.

Mas também aceitara o floral desafio, já usando certeza e lápis, comigo igual, dessa feita:

(...)

O trovador se esmerara. Ou seria outro, um terceiro? Pouco vale: para mim, fica sendo um só: “Quem-será”. E “Quem-Será” ficou sendo o meu melhor amigo, aqui no Calango-Frito. (*ibid* 368)

Apesar da reação supersticiosa e xenófoba à estranha linha poética do protagonista, Quem-Será aceita “o floral desafio” e os dois encetam uma amizade trocando versos nos bambus, nomeadamente desenvolvendo o tema da “escolha” que “deve ser feita” ao chegar “na encruzilhada”: “para a esquerda fui, contigo. / Coração soube escolher!” (SAG 369) “O tema se esgotara, com derrota minha e o triunfo de ‘Quem-Será’. Me vinguei, lapisando outra qualquer quadra, começo de outro assunto. E nesse caminho estamos.” (*ibidem*) A *sub-estória* continua em aberto e baseia-se numa amizade entre indivíduos que se reconhecem poeticamente. O encontro envoltado com o interlocutor, lugar comum poético, é o princípio do diálogo oculto, e o princípio do diálogo oculto assenta numa escolha do caminho que coincide com a escolha das palavras. Assim, prestes a entrar no “labirinto do mato” (*ibidem*), o narrador destaca o modo como a reflexividade, metaforizada pela paisagem, colabora na constituição do labirinto e do seu encantamento:

Pelas frinchas, entre festões e franças, descortino, lá em baixo, as águas das Três-Águas. Três? Muitas mais! A lagoa grande, oval, tira do seu polo rombo dois córregos, enquanto entremete o fino da cauda na floresta. Mas, ao redor, há o brejo, imensa esponja onde tudo se confunde: trabéculas de canais, pontilhado de poços, e uma finlândia de lagozinhas sem tampa.

E as superfícies cintilam, com raros jogos de espelho, com raios de sol, espirrando asterismos. (*ibidem*)

O mato, que reúne diferentes topologias, é um lugar propício à instauração do jogo de reflexos. “Porque não é a esmo que se vem fazer uma visita: aqui, onde cada lugar tem indicação e nome, conforme o tempo que faz e o estado de alma do crente.” (*ibid* 370) O protagonista transpõe um “tracto de pântano” escolhendo uma das “três sendas dedalinas” que conhece e que lista alfabeticamente: “trilha B” (*ibidem*). Por entre um par de desvios contemplativos, dirige-se às também três “clareiras, com suas respectivas árvores tutelares”. Escolhe a terceira, “santo-dos-santos das Três-Águas” (*ibid* 371):

A suinã, grossa, com poucos espinhos, marca o meio da clareira. (...)

Mas a grande eritrina, além de bela, calma e não-humana, é boa, mui bondosa — com ninhos e cores, açúcares e flores, e cantos e amores — e é uma deusa, portanto.

— Uf! Aqui, posso descansar. (*ibidem*)

Escolhido o pouso arbóreo, o espelho de água é de novo focado, com ênfase na inversão dos reflexos e na dobra simétrica entre luz e sombra:

Estou entre o começo do mato e um braço da lagoa, onde, além do retrato invertido de todas as plantas tomando um banho verde no fundo, já há muita movimentação. A face da lagoa em que bate o sol, toda esfarinhenta, com uma dança de pétalas d'água, vê-se que vem avançando para a outra, a da sombra. E a lagoa parece dobrada em duas, e o diedro é perfeito. (SAG 371)

Quando decide mangolar no “mulungu rei” (suinã, eritrina e corticeira são outros nomes com que o narrador designa a mesma árvore) que “derribava flores suas na relva, como se atiram fichas ao feltro numa mesa de jogo” (*ibid* 373), “a coisa se deu, e foi de repente: (...) escureceu tudo.” (*ibidem*) O protagonista é alvo de uma cegueira repentina e inexplicável. Uma vez desprovido de visão, outros sentidos começam a afirmar-se. “O coração está-me batendo forte. Chamado de ameaça, vaga na forma, mas séria: perigo premente. Capto-o. Sinto-o direto, pessoal. Vem do mato? Vem do sul. (...)” (*ibid* 374) Como uma antena de rádio, capta e procura sintonizar determinadas emissoras:

Que será? “Quem será?”... É meu amigo, o poeta. Os bambus. Os reis, os velhos reis assírio-caldaicos, belos barbaças como reis de baralho, que gostavam de vazar os olhos de milhares de vencidos cativos? São meros mansos fantasmas, agora; são meus. Mas, então, qual será a realidade, perigosa, no sul? Não, não é perigosa. É amiga. Outro chamado. Uma ordem. Enérgica e aliada, profunda, aconselhando resistência:

— ‘Guenta o relance, Izé! (*ibidem*)

Assim reaparece a *sub-estória*, poética e amiga. Ao que tudo indica, é uma relação programática: poesia e amizade estabelecem um laço de necessidade, como se sem amizade não houvesse poesia e vice-versa. O anelo entre ambas agudiza a ironia da referência da inscrição inaugural no bambu, relativa ao rol de leis leoninas: supostamente não passam de “mansos fantasmas”, nomes esquisitos apropriáveis por poetas canhotos, mas a soberba que os levava a gostar “de vazar os olhos de milhares de vencidos cativos”

(*ibidem*) transpõe-se no quotidiano do protagonista. O prólogo das incursões domingueiras, supostamente poéticas, é destituído de amizade, ao contrário do epílogo. Ao cabo da correspondência entre a cegueira sofrida pelo interlocutor no mato e o modo irrefletido como caminha pelo mundo há uma promessa de transformação em que a poesia, constituída pela amizade, é instrumental.

A cegueira, que o deixa à mercê do labirinto natural que tão bem conhece através da visão, é pena imposta pelo mestre feiticeiro Mangolô. Motivado pela xenofobia do protagonista, recorre, tal como acontecia durante a escravatura, à arte vuduísta como forma de reparação. Graças ao vudu, que pode definir-se como arte de sublimar o abjeto,¹⁶¹ João Mangolô conseguirá impulsionar a reforma da visão parcial do protagonista e dar-lhe outra amplitude de reconhecimento. “¿Primitivismo, supersticiones, magia? Indudablemente. Pero también una filosofía y una religión grandiosa cuyo origen hay que buscarlo lejos, tan lejos como el nacimiento del hombre negro sobre los páramos y selvas de Africa.” (Rene 1975, 19)

É claro que a hipótese transformadora depende da capacidade que o protagonista possa desenvolver de orientar-se às cegas no labirinto. “Passara toda a minha atenção para os ouvidos.” (*SAG* 375) Ao distinguir o canto de diferentes aves, “por um momento” pensou “em poder sair dali”, orientando-se “pela escuta” (*ibidem*). “Mas mal que não sendo fixos os passarinhos, como pontos de referência, prestavam muito pouco.” (*ibidem*) Tanto quanto para fora se dirige, volta-se para dentro a audição: entrando em sintonia, consegue quebrar a parálise e começar a movimentar-se pelo mato, o que acontece uma sucessão de vezes:

E agora? Como chegar até à estrada? (...) Por mim mesmo, não sou homem para acertar com o rumo. Tomo fôlego. (...) Lembro-me de “Quem-Será”. E então?:

*“para a esquerda, fui, contigo.
Coração soube escolher.”*

¹⁶¹ Cf. Rene (1975, 62): “En cierto modo, el vudú es la sublimación de lo abyecto. Contra la magia de la idealización romántica (¡no hay duda de que en el refinamiento occidental de la pintura, de la música y de la poesía existen aspectos claramente mágicos en un deseo de aprisionar la belleza, evocarla y hacerla presente!), contra lo divino de la magia del arte puro y blanco los vuduistas pretenden muchas veces la idealización de lo sucio y lo repulsivo. Es un aspecto interesante que se entroncaría también con otro tema tabú: el satanismo.”

(...) O instinto. Posso experimentar. Posso. Vou experimentar. Ir. Sem tomar direção, sem saber do caminho. Pé por pé, pé por si. Deixarei que o caminho me escolha. Vamos! (*ibid* 375-6)

Seguindo às esbarradelas, o protagonista assusta-se quando enfim reconhece, através do “odor maciço, doce-ardido, do pau d’alho”, que “o instinto soube” guiá-lo “apenas na direção pior — para os fundões da mata” (*SAG* 376-7). Mas, se assim não fosse, a experiência antecipada pelos versos da *sub-estória*, de uma escolha de caminho que é o coração a fazer, contra a lógica, não teria a mesma validade. Aí, onde se encontra “mais desamparado que nunca”, volta a ouvir “a ordem, o brado companheiro” (*ibid* 377):

— “Guenta o relance, Izé”...

E, justo, não sei por que artes e partes, Aurísio Manquitola, um longínquo Aurísio Manquitola, brandindo enorme foice, gritou também:

— “Tesconjuro! Tesconjuro!”...

Dá desordem... Dá desordem... E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só a doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri. (*ibidem*)

Assim, depois de muito correr, o protagonista percebe que “cessou o mato” (*ibidem*). Escuta um galope e ouve os grunhos dos “porcos do João Mangolô” (*ibidem*). Reconhece enfim a origem da ameaça e dirige-se “para a casa do Mangolô” porque “queria, precisava” de o “exterminar” (*ibidem*).

Pulei, sem que tivesse necessidade de ver o caminho. Dei, esbarrei no portal. Entrei. (...)

E ouvi logo o feiticeiro, que gemeu, choramingando:

— Espera, pelo amor de Deus, Sinhô! Não me mata!

Fui em cima da voz. Ele correu. Rolamos juntos, para o fundo da choupana. Mas, quando eu já o ia esganando, clareou tudo, de chofre. Luz! (...)

Precipitei-me, porém, para ver o que o negro queria esconder atrás do jirau: um boneco, bruxa de pano, espécie de ex-voto, grosseiro manipaço.

— Conte direito o que você fez, demônio! — gritei, aplicando-lhe um trompaço.

— Pelo amor de Deus, Sinhô... Foi brincadeira... Eu costurei o retrato, p'ra explicar ao sinhô... (...)

— Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p'ra sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... Olho que deve de ficar fechado, p'ra não precisar de ver negro feio... (SAG 377-8)

Segundo Otto Rene (1975, 20), a religiosidade negra define-se pelo animismo. “El animismo es una concepción de la realidad según la cual todos los seres poseen un espíritu o principio vital.” Um dos aspetos mais relevantes do animismo é “la creencia em los fetiches, el fetichismo” (*ibid* 54):

Fetiche es (...) todo o objeto — ya sea un árbol, un trozo de madera, una figurilla, una concha marina, etc. —, que ha sido consagrado por quien tiene poder para ello para que sirva de receptáculo natural de un espíritu. Desde el momento en que sobre esas cosas el hechicero ha lanzado su sortilegio o encantamiento, quedan convertidas en algo sagrado cuyos efectos son inexorables.

La palabra ‘fetiche’ es equivalente a la de hechizo. Fue empleada por vez primera por el francés Des Bosses en su obra *Du Culte des Dieux Fétiches* em 1760, quien a su vez la tradujo del portugués *feteiço*. Fetiche, fetichismo, hechizo y hechicería son expresiones que vienen a significar lo mismo. Proviene del latín *factitius*, esto es, “cosa hecha”. (...)

El fetichismo es en cierto modo un simbolismo extremado. El poder evocador del arte plástico se lleva, entre los fetichistas, a grados superlativos. Los dioses, los espíritus y las personas quedan agarrados y prendidos de sus símbolos. Una muñeca vudú, traspasada de alfileres, con su grotesco gesto infantil, representa la víctima, la evoca y la absorbe... ¡Que Dios le guarde a cualquiera de que le hagan una imagen de ese género: ya no vivirá libremente y verá cómo su vida le há sido robada y trasladada a la imagen! (54-5)

A etimologia levantada por Rene revela a relação entre feitiço, performance e objeto artístico. O simbolismo extremado do animismo segue de perto elementos básicos da criação artística, como a imitação, a representação e os demais recursos com que porventura se pode dar vida à arte e criar homúnculos que intercedem no curso dos acontecimentos. Se feitiçaria e arte partilham recursos fundamentais, os seus limites podem esbater-se. Afinam-se os contornos do paradoxólogo como feiticeiro da palavra.

Uma das sugestões da experiência de “São Marcos”, corroborada pela exposição teórica da *sub-estória*, é que o feitiço da palavra pode triunfar sobre os restantes.

Havia muita ruindade mansa no pajé espancado, e a minha raiva passara, quase por completo, tão glorioso eu estava. Assim, achei magnânimo entrar em acordo, e, com decência, estendi a bandeira branca: uma nota de dez mil-réis.

— Olha, Mangolô: você viu que não arranja nada contra mim, porque eu tenho anjo bom, santo bom e reza-brava... Em todo o caso, mais serve não termos briga... (SAG 378)

Por meio da palavra, o protagonista que ridicularizava feitiçarias e menoscabava os seus crentes e praticantes aprende o que Mangolô, manietando-o através de um fetiche seu duplo, lhe queria “explicar”, e apela à paz, reconhecendo o serviço prestado. Por meio da palavra, descobre-se forte, um feiticeiro “glorioso”, capaz de suplantar as artes de Mangolô. A palavra, cuja força se revela instrumental, ora surgindo como emissora captada, ora traduzindo o instinto, ora apoderando-se do corpo para o guiar à fonte da perigosa ameaça, obriga-o, em retrospectiva, a descartar a *doxa* em prol de uma *peculiar espécie de não-senso*. Graças à evidência empírica, é forçado a identificar-se com os feiticeiros. Graças à inclinação poética, especializa-se na magia da palavra, adotando como canal para a sua teorização a *sub-estória* e a relação dialógica nela implicada.

Continuada pelo desenvolvimento do diálogo oculto, que acompanha o da construção orgânica do livro, a *sub-estória* envolver-se-á em roupagens diversas. De acordo com uma leitura reflexiva e alegórica de “São Marcos”, a *sub-estória* e a sua elaboração através dos sucessivos livros fazem do autor alguém que procura, como Mangolô, dar uma lição ao interlocutor. O diálogo oculto cria um duplo do leitor, um Quem-Será que aglutina todos os leitores para construir um fetiche de leitura, ou dos efeitos que se pretende que produza, cravando em certos lugares as palavras certas. À luz do animismo poético de Rosa, o livro concatena os poderes do fetiche e da palavra, sendo por isso dotado de vida ou impregnado de espírito. À luz do animismo poético de Rosa, os livros encarnam uma autoria determinada, dando corpo à entidade literária ficcional que texto e paratexto compõem. O véu da “esplêndida metáfora” desliza à medida que o texto se revela como espelho e o livro como sua moldura.

Na dobra de *Primeiras estórias*, a experiência especular é catalisada por um sentimento de repulsa semelhante ao inicialmente sentido pelo protagonista relativamente a Mangolô — “Quem o Monstro?” (PE 438):

Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos — um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício — faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era — logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação? (*ibid* 439)

A antropomorfização da imagem virtual, ou identificação, convoca impreterivelmente o ideário da inversão. Em vez de o banir, há que saber ler-lhe a congruência. Como explica Umberto Eco, a superfície do espelho transmite o mesmo tipo de congruência que se observa ao pressionar papel mata-borrão sobre uma página escrita com tinta fresca:

If then I cannot read what is printed on the blotting paper, it depends on my reading habits rather than on the relation of congruence (and, in fact, I can read it by using a mirror, that is, by reversing to a second congruence, as in happens with laterally opposed mirrors in the bathroom). (...) And on blotting paper writing appears reversed with respect to grammatological rules, but, if we consider it as an *actual* imprint, ink signs are exactly where the paper was lying. (Eco 1986b, 206)

A “revelação” inolvidável propicia-se pelo “jogo” que os “dois espelhos” faziam, tornando legível uma congruência que passara até então despercebida ao protagonista. O ponto crítico é, tal como em outros textos de Rosa, a soberba ou uma das suas ramificações, neste caso a vaidade narcísica. O “moço” consigo “contente, vaidoso” não se identifica de todo com a figura hedionda e repulsiva que o jogo de espelhos revela — mas não pode, ainda assim, deixar de reconhecer que se trata de si mesmo. A inconsistência entre identificação e reconhecimento levá-lo-á a empreender uma longa experiência frente ao espelho, instrumentalizando as ambivalências do objeto de acordo com um método descrito como pioneiro:

Desde aí, comecei a procurar-me — ao eu por detrás de mim — à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio. Isso, que se saiba, antes ninguém tentara. Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio (...). O que se busca, então, é (...) ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. Eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. O caçador de meu próprio aspeto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; para não dizer o urgir científico. Levei meses.

(...)

Sendo assim, necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela *máscara*, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa — a minha vera forma. Tinha de haver um jeito. Meditei-o. Assistiram-me seguras inspirações.

Concluí que, interpenetrando-se no disfarce do *rosto externo* diversas componentes, meu problema seria o de submetê-las a um bloqueio “visual” ou anulamento perceptivo, a suspensão de uma por uma, desde as mais rudimentares, grosseiras, ou de inferior significado. Tomei o elemento animal, para começo.

(...) Meu sócia inferior na escala era, porém — a onça. Confirmei-me disso. E, então, eu teria que, após dissociá-los meticulosamente, aprender a *não ver*, no espelho, os traços que em mim recordavam o grande felino. (PE 439-40)

A antecipação do “Monstro”, com a sugestão de que a superstição seria o ponto de partida para investigar os espelhos, conduz o leitor da obra à experiência de “bloqueio visual” graças à qual o protagonista de “São Marcos” acede ao poder da palavra. Uma vez entrevistado o Monstro, bem como o método para o caçar, que passa precisamente pelo “bloqueio visual”, o leitor é levado a perseguir a onça de “Meu tio o Iauaretê”. Em *A forma do meio*, no capítulo “Terrível simetria”, Clara Rowland (2011a, 70) expõe os paradoxos que brotam da “reflexividade absoluta” do conto em que “Rosa encontra a fórmula que estará na base das suas obras mais representativas” (*ibidem*), marcadas “por uma encenação explícita dos protocolos de abertura e por uma problematização interna da sua forma” (*ibidem*). Todavia, apesar do estatuto inaugural do conto — é a estreia de Rosa no diálogo oculto — “Meu tio o Iauaretê” é também o “lugar em que essa exposição dos limites se confunde com a negação da sua possibilidade” (*ibidem*).

Um visitante desconhecido, que traz consigo cachaça e um revólver, é coagido a entrar no rancho de um onceiro. O anfitrião vai engolindo a cachaça, moeda de troca para um discurso confessional que torna iminente a metamorfose do onceiro em onça, pronta a caçar ou a ser caçada. O final do conto encena, através da linguagem, a “coincidência entre metamorfose e morte” (*ibid* 82), que não tendo lugar no texto faz da sua existência uma aporia.¹⁶² O “paradoxo essencial” do conto é “o de um choque entre a temporalidade presente, dramática, do diálogo e a própria ideia da sua fixação escrita” (*ibid* 92) porque “o ponto determinante da construção” do texto é a transformação, “a partir da metade do conto”, de “histórias de onça” em “histórias de metamorfose do onceiro em onça” (*ibid* 86).

O que irremediavelmente se delinea (...) é a indistinção entre plano da narração e plano narrado, na medida em que a situação dialógica, que leremos mais à frente em termos de caçada, começa a se apresentar ao leitor como repetição do que nela se conta. O texto encena, no fundo, uma situação de caça: e o ponto culminante nada mais parece ser do que o encontro definitivo entre essa narração narrada e a situação da narração, que provoca, e é esse o ponto, a insustentabilidade de qualquer conclusão. Que a caçada em que o diálogo oculto se transforma tenha diferente desfecho das que o onceiro conta é uma possibilidade, no fundo, contida no jogo das inversões que o texto encena, e que ultrapassam a inversão de base — onceiro que vira onça — que já assinalei: no fundo, podemos também falar de um caçador caçado, e (...) essa inversão, na situação narrativa, funcionará nas duas direções (...) (quem ocupa, no diálogo, o lugar do caçador?), estabelecendo aí, na sua “terrível simetria”, o curto-circuito que impossibilita o fechamento do texto. (*ibid* 86-7)

Embora a “tensão inerente” do diálogo oculto assente em geral “na supressão da voz do outro a partir de uma sujeição inicial” (*ibid* 88), a primeira experiência de Rosa com sua forma concreta, em “Meu tio o Iauaretê”, contrasta absolutamente com a relação dialógica cultivada quer na *sub-estória* de “São Marcos”, quer nas subsequentes experiências de consolidação da forma do diálogo oculto. “Meu tio o Iauaretê” é “o

¹⁶² “A dificuldade é que estamos perante um texto que efetivamente encena a coincidência entre metamorfose e morte, não sendo certo, no entanto, que esse duplo momento seja *apresentado* ou, até, representado — o momento em que o texto mergulha no silêncio, no vazio da página, é também aquele que deixa inconclusa e ainda ilegível a metamorfose em ato.” (Rowland 2011a, 82)

melhor exemplo” (*ibidem*) da “submissão” do interlocutor face ao enunciador, “assim como (...) dessa assimetria de base, progressivamente convertida (...) no jogo tenso e insustentável de uma simetria impossível” (*ibidem*) que coloca o leitor “numa posição filtrada pela representação silenciada do interlocutor” (*ibid* 90), “relação especular” que se mantém “até ao final do conto” (*ibid* 91).¹⁶³ Sendo a dimensão confessional transversal aos diálogos ocultos rosianos, é só neste que o narrador parece entregar-se “a uma confissão letal” (*ibid* 86)¹⁶⁴ que configura a “relação com o leitor como ‘uma dinâmica de luta e morte’” (*ibid* 91, nota 14). Clara Rowland chega a assinalar, em nota de rodapé (*ibid* 94, nota 16), “um padrão com variações significativas” entre os “outros textos de Rosa que seguem o mesmo modelo narrativo”, reconhecendo o contraste entre o “estabelecimento da narração como caçada” de “Meu tio o Iauaretê” e o “plano de intercâmbio” que os relatos de *Grande sertão: veredas* e “O espelho” procuram instituir. Acrescenta, no entanto, que no desenvolvimento da narração como caçada “o interlocutor vai ser investido de um poder de intervenção que não encontramos noutros diálogos ocultos” e associa esse poder máximo de intervenção à “relação de competição” em que “um dos termos” se destina “a suplantar o outro” (*ibidem*). À luz da teoria de passagem que “O espelho” procura construir, em conjunto com o interlocutor, em torno de uma definição de vida, há que reconsiderar qualquer leitura que associe a máxima capacidade de agência do interlocutor a um diálogo que não apresenta nenhuma hipótese de convergência entre os intervenientes.

Desde a sua protogénese, em “São Marcos”, que o diálogo oculto de Rosa produz terríveis simetrias, mas nenhuma é tão terrível como a de “Meu tio o Iauaretê”. A “impossibilidade de manutenção da fronteira entre palavra e ação” (Rowland 2011a, 73) que define a dimensão metaliterária da literatura rosiana começa a ser problematizada

¹⁶³ “(...) aquele que ouve também pergunta, e todo o discurso do caçador tem origem nesse ato, nessa interrogação, sendo o que o leitor se confronta desde logo com uma figuração de destinatário, pela qual deverá necessariamente passar para poder ler. (...) Esse destinatário, que na encenação da visita está diante do narrador, (...) só através da leitura pode intervir sobre o texto. O conto revela assim, entre poder e sujeição, uma tensão constitutiva de toda a leitura, numa fala hermética que coloca em perigo e subjuga o seu destinatário, precisamente por acolher no seu tecido híbrido, ambíguo, o espaço da destinação.” (Rowland 2011a, 91)

¹⁶⁴ “No seu centro, o texto é identificado com o rancho, espaço vital do sujeito que se abre, todavia, à paisagem que o circunda. *Jaguaretama*, no movimento isomórfico de posse, será projeção desse poder que tem ao centro uma figura demoníaca (...)” (Rowland 2011a, 85).

“Para quem penetrou nesse espaço (...) o rancho abre-se à infinita deglutição do sujeito (...). É a isso que se expõe esse interlocutor/leitor, dispondo-se a transpor esse limiar textual. O tigreiro, única referência e guia, é ponto obrigatório de passagem entre uma entrada e uma (possível) saída do texto.” (*ibidem*)

através de um conto que torna explícita a coincidência, algo grotesca, entre arte e feitiçaria. Mas “São Marcos” já contesta a força definida enquanto brutalidade, já representa como manifestação de fraqueza a rivalidade que “Meu tio o Iauaretê” leva ao paroxismo e já constrói uma ideia de força em torno da palavra, dando o curto-circuito — um curto-circuito accidental, tal como a aparição do “Monstro” no conto de *Primeiras estórias* — como meio de acesso à dimensão instrumental do verbo. Em “Meu tio o Iauaretê”, pelo contrário, o curto-circuito representa a coincidência entre as desintegrações da linguagem e do enunciador e compromete fatalmente a existência de uma segunda parte. Ao passo que “São Marcos” propõe uma *sub-estória* em pleno decurso e em prol de uma vitalidade construída, “Meu tio o Iauaretê” arquiteta a destruição de qualquer possibilidade de diálogo: “o conto, não podendo narrar a morte, presentifica-a (...) como aquilo que a morte é: súbita interrupção” (Rowland 2011a, 110). Não há hipótese de pacto. E se é precisamente nesse ponto que os diálogos ocultos canônicos divergem de “Meu tio o Iauaretê”, significa que se está perante um critério verdadeiramente estruturante na construção do tronco romanesco rosiano. Não obstante o valor literário isolado do conto que dá à luz o diálogo oculto, segundo o animismo poético com que o autor projetava a construção da obra, não deixa “Meu tio o Iauaretê” de ser uma “coisa mal principiada” (GSV 366), sendo essa a razão do lugar “problemático e instável” (Rowland 2011a, 76) que ocupa.

Por que teria Rosa tido o cuidado de anotar “esta novela é anterior a *Grande sertão: veredas*” (Costa 2006a, 24) no original datilografado de “Meu tio o Iauaretê”? Paulo Rónai afirma que de acordo com “D. Aracy, viúva do escritor, e Franklin de Oliveira, seu grande amigo”, o conto teria sido escrito “uns dez anos” antes de entregue à revista *Senhor* em 1961 (*apud* Costa 2006b, 216)¹⁶⁵ — mesmo a tempo de ser envoltadamente citado em *Primeiras estórias*. Em 1950, em Paris e a meio de intensa investida no estudo de obras literárias, Rosa tinha as primeiras ideias para “Recado do

¹⁶⁵ Rosa viajara pelo Pantanal em 1947. No rescaldo da viagem, terá relatado ao pai várias conversas com caçadores de onças e escrito vários textos. O relato do convívio com José Mariano da Silva foi publicado no *Correio da Manhã* entre outubro desse ano e março de 1948 (seria editado em livro em 1952 [Edições Hipocampo], com tiragem de apenas 116 exemplares). Entre 1953 e 1954 foram publicados na imprensa outros textos relacionados com a viagem (em 1953: “Cipango” [“relato da sua visita a uma colônia de japoneses no Pantanal, em 1947] e “Ao pantanal” [“mais um relato de sua viagem de 1947”]; em 1954: “Uns índios — sua fala” [“mais um relato da viagem ao Pantanal, em 1947, agora centrado na visita a uma aldeia de índios Terena”]. (CLB 32-33) No entanto, a publicação de “Meu tio o Iauaretê” foi protelada até 1961 (na revista *Senhor*) e só depois da morte do autor teve lugar em livro.

morro”. Três anos depois, em carta a Mário Calábria, contava estar “escrevendo um livro, um livrão, um livralhão. São novelas labirínticas, nelas me perco, por elas quero me salvar. Vão ser 9, e já comecei a 6^a.” (apud Costa 2006b, 199) No ano seguinte, numa reportagem intitulada “Volta de Guimarães Rosa”, o autor anunciava “duas obras para o início de 1955: ‘um conjunto de novelas, intitulado *Corpo de baile*’ e, ‘de uma das novelas desse livro’, ‘quase contra’ a sua ‘vontade’, ‘desenvolveu um romance: *As veredas mortas*’ (...)” (apud Costa 2006a, 33). Em 1956 dá ao prelo as sete novelas de *Corpo de baile* e, já com novo título, o romance desenvolvido quase contra vontade. Ou seja, das nove novelas inicialmente ideadas, apenas oito foram publicadas. O que é feito da novela desaparecida? E por que desapareceu? Subscreevo a hipótese lançada por Ana Luiza Martins Costa: é “possível supor que seja ‘Meu tio o Iauaretê’ (2006b, 205). As evidências sugerem que Rosa terá suprimido “Meu tio o Iauaretê” de *Corpo de baile* devido a uma coreografia incompatível com o movimento global da obra. Se o conto representa “a conversão do texto em testemunho, impossivelmente presente, da sua própria extinção” (Rowland 2011a, 111) e se ao nível arcaico e encantatório da identificação a fronteira entre palavra e ação se dissolve, “Meu tio o Iauaretê” não pode ocupar um lugar canônico numa obra cujo movimento global vai no sentido de uma definição e doação de vida.¹⁶⁶ Se o gato está no tapete é porque a onça se envultou.

Desde *Sagarana*, para não referir *Magma*, que a importância do “elemento animal” (PE 440) se vincula à definição medieval de lugar-comum enquanto *exemplo*.¹⁶⁷ Juntamente com Homero e Dante, La Fontaine foi um dos autores mais versados nos cadernos de Rosa.¹⁶⁸ Uma das fábulas do *Livre I* de La Fontaine dá a ver de forma

¹⁶⁶ Há que assinalar a afinidade entre o critério evolutivo de Rosa e o trabalho científico de Lynn Margulis (1938-2011). A bióloga revolucionou a compreensão da evolução com a teoria da endossimbiose serial, propondo que a cooperação e a fusão simbiótica entre organismos — não apenas a competição — constituem forças criativas fundamentais na história da vida. Onde a visão darwiniana tradicional enfatizava a sobrevivência do mais apto, Margulis demonstrou um mundo marcado pela colaboração e pelo benefício mútuo, no qual a combinação de seres gera novidade evolutiva. Esta perspectiva permite compreender o amor — entendido como força de união, cooperação e criação conjunta — não como mera metáfora, mas como princípio operativo na própria tessitura da natureza. O documentário *Symbiotic Earth: How Lynn Margulis Rocked the Boat and Started a Scientific Revolution* (2017), realizado por John Feldman, explora o alcance e as implicações desta visão científica e filosófica.

¹⁶⁷ Em *Signo e sentimento*, Suzi Sperber relaciona o “sentido aforístico dos contos de *Sagarana*” com o “dogma (...) popular” (14) e destaca a “exemplaridade” como uma das “características fundamentais” do livro (*ibid* 15).

¹⁶⁸ Sperber (1982, 23) menciona “um caderninho que recebeu o nome *Imagem-Sensação. Seara Alheia*. Acumula imagens de autores diversos e algumas do próprio Guimarães Rosa” “provavelmente anteriores a 1936”, em que consta La Fontaine. Há outro “caderno de leitura de Homero, Dante e La Fontaine (1949-50)” (Costa 2006b, 187). “A maior parte do caderno é dedicada à leitura da *Iliada*, com 33 páginas (*Odisseia*, 2 páginas; *Divina Comédia*, 20 páginas; *Fábulas*, 7 páginas)” (*ibid* 221): “Rosa também ressalta sua dedicação aos estudos nesse período (...) que o impedem de trabalhar mais ‘literariamente’” (*ibid* 216).

inequívoca o diálogo que entre ambos se estabelece. Entre a décima primeira fábula do *Livre I* e o décimo primeiro conto de *Primeiras estórias* há uma razão de semelhança, especular, que ilumina as questões que temos vindo a discutir. No poema de abertura do livro, La Fontaine promete cantar os heróis que descendem de Esopo. Mas a décima primeira fábula, ao contrário das restantes, não se baseia num modelo antigo.¹⁶⁹ La Fontaine dedica “L’Homme et son image” a La Rochefoucauld, seu contemporâneo e autor das *Maximes*. Os primeiros elementos, título e dedicatória, antecipam um convívio entre o tema narcísico da fábula e a sua dimensão dialógica.

*Un Homme qui s'aimait sans avoir de rivaux
Passait dans son esprit pour le plus beau du monde:
Il accusait toujours les miroirs d'être faux,
Vivant plus que content dans son erreur profonde.
Afin de le guérir, le Sort officieux
Présentait partout à ses yeux
Les conseillers muets dont se servent nos Dames;
Miroirs dans les logis, miroirs chez les Marchands,
Miroirs aux poches des Galands,
Miroirs aux ceintures des femmes.*

A fábula parte do mesmo tipo de curto-circuito — incongruência entre reconhecimento e identificação — que leva o protagonista do conto de *Primeiras estórias* a perseguir uma “realidade experimental” (PE 440) assente no “estrênuo vigor da abstração” (*ibidem*) perante o espelho. Uma diferença assinalável e inovadora entre a fábula e o conto é a predisposição do protagonista para enfrentar os espelhos. Antes de fugir deles, como desde logo acontece na fábula, leva a cabo uma intensa espécie de identificação invertida pela qual alcança, afinal, a proeza irónica de se transformar num palimpsesto. O pioneirismo da experiência é, por meio da identificação, o seu aspeto regressivo.¹⁷⁰

¹⁶⁹ “The Aesopian tradition gives frequent rise not only to new and later fables, but to a certain amount of meta-fabling, of fables manifestly or implicitly about the mythopoetic bases of beast-fable itself.” (Hollander 2007, 57)

¹⁷⁰ “In fact, Freud characterized identification as a *regression* from object-love to the most primitive form of emotional attachment, primary narcissism. ‘Identification’, Freud said, is ‘the earliest expression of an emotional tie with another person’. Identification is thus the most primitive form of psychic response to a loved world. (...)” (Lear 1998, 160)

Profundamente solitária, não deixa de ser um sintoma da melancolia que resulta da brecha em que uma parte do eu toma a outra como objeto de crítica.¹⁷¹ O método levou a que a sua “figura” se reproduzisse cada vez mais “lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes” (PE 440). Foram assim desaparecendo todas as partes que o protagonista reconhecia mas com as quais não se identificava: o “elemento animal” (*ibidem*), o “elemento hereditário” (*ibidem*), “o que se deveria ao contágio das paixões, manifestadas ou latentes” (*ibidem*), “o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias” (*ibidem*) e “ainda, o que, em nossas caras, materializa idéias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem sequência nem antecedência, sem conexões nem fundura” (*ibidem*). Quando tamanha dedicação resulta em efeitos adversos na saúde, o protagonista decide interromper a experiência. “Deixei, mesmo, por meses, de me olhar em qualquer espelho.” (*ibid* 441) A rejeição da aventura dos espelhos marca a primeira metade da fábula e do conto:

*Que fait notre Narcisse? Il se va confiner
Aux lieux les plus cachés qu'il peut s'imaginer,
N'osant plus des miroirs éprouver l'aventure.*

Certo dia, porém, dá-se novo curto-circuito quando se surpreende com a lacuna do próprio reflexo, descobrindo-se sem identidade:

Um dia... Desculpe-me, não visio a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações. Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. (...)
Eu era — o transparente contemplador?... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona.

¹⁷¹ “Although Freud discovered identification in his study of pathology, he realized it was the normal process by which an I comes to be. (...) Melancholia, or some archaic precursor, must lie at the heart of every I.” (Lear 1998, 160)

“Of course, in the earliest identifications there is no firm boundary between fantasy and reality, and thus there can be no firm boundary between what I am and what I would love to be. Freud placed the origin of the ideal-I in these first identifications. The *ideal-I* is the intrapsychic manifestation of what I would love to be (...). Freud thus seems to be saying that the ideal-I is on the scene before I am! (...) An I must be able to perceive itself as part of the world, and to be able to do this, the I must split off from the fantasied I-representations. Thus the emergence of the I and the emergence of an ideal-I are two aspects of a single process. What it is for an I to come into existence is to be split from its own sense of what it might be. The sense of distance, of falling short of what I might be, is thus not an accident: it lies at the heart of the I's existence.” (*ibid* 166-7)

Com que, então, durante aqueles meses de repouso, a faculdade, antes buscada, por si em mim se exercitara! Para sempre? Voltei a querer encarar-me. Nada. E o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles!

Tanto dito que, partindo para uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo, até à total desfigura. E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado? Então, o que se me fingia de um suposto *eu*, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se indefine? Diziam-me isso os raios luminosos e a face vazia do espelho — com rigorosa infidelidade. E, seria assim, com todos? (...) (PE 441)

Submetendo-se a um processo de erosão anímica, através de uma mimese autodesfigurativa que toma como modelo “a face vazia do espelho” (*ibidem*), o protagonista vê exercitada em si a soberba da originalidade. Mesmo reconhecendo-se no reflexo hediondo, a incapacidade de se identificar com a fealdade leva-o a atribuí-la a “partes excrescentes” (*ibid* 440), que são na verdade aspetos universais da existência humana, sob o escuso de encontrar a sua “vera forma” (*ibid* 439), ou seja, um pretexto novo para a velha vaidade. Ver com maus olhos aquilo que é universal leva-o, ironicamente, “até à total desfigura” (*ibid* 441).¹⁷² Ainda assim, temos observado que a soberba tende a traduzir-se numa espécie de *hybris* paradoxal, sem a qual não se desencadearia a peripécia lendária que caracteriza, juntamente com a confissão, o conto crítico rosiano.

Há que ter em consideração que a desilusão amorosa de “O espelho” é autorreferencial, de acordo com uma temática que a fábula de La Fontaine e as Maximes de La Rochefoucauld têm em comum: o amor-próprio. É um termo repleto de história, que ora surge positivamente conotado, na tradição teológica, como mandamento divino que implica o autoconhecimento, ora negativamente, como manifestação de soberba obscurece o reconhecimento de qualquer defeito, tornando-se uma forma de ignorância. La Fontaine, La Rochefoucauld e Rosa jogam com a ambivalência do termo. A

¹⁷² No terceiro prefácio de *Tutaméia*, “Nós os temulentos”, Rosa apresenta um protagonista que, ao contrário do narrador de *Primeiras estórias*, não sabe usar o espelho. Completamente embriagado, depois de insultar todos quantos por ele passam, chega a casa e não reconhece o próprio reflexo porque não chega a aperceber-se de que está perante um espelho. Confundindo-se com um intruso, destrói-o violentamente: “in order to use a mirror correctly, we should first *know that we are facing a mirror*” (Eco 1986b, 207).

identificação resulta da desilusão amorosa que leva o eu a incorporar certas características do ente amado, procurando tornar-se amável por si mesmo.¹⁷³ No caso rosiano, a vontade de autoconhecimento e a soberba que a orienta conduzem o protagonista através da peculiar espécie de identificação invertida em que passa a incorporar o vazio do espelho — objeto amado que o desiludira desde que o revelara como um “Monstro” — e a sua potência reflexiva. Embora a relativa incapacidade de identificação do protagonista o leve a uma soberba melancólica, o luto por si mesmo é também sintoma da recusa de qualquer coisa monstruosa ou, simplesmente, do desejo honesto de não corresponder àquele “Monstro”, bem como fase que permite ao eu reconstituir-se.¹⁷⁴ Embora a identificação envolva a regressão a um narcisismo primário em que o eu e o outro não se diferenciam, em sentido contrário à individuação, Jonathan Lear sublinha que a identificação é também o processo pelo qual o eu se forma, se desenvolve e captura para si o amor pulsional do próprio inconsciente.¹⁷⁵ Não é um mecanismo passivo, é um ato psíquico e uma habilidade.¹⁷⁶ Se o mundo é devorado e metabolizado de acordo com um investimento libidinal idiossincrático, aquilo com que o eu é capaz de se identificar é determinante no seu processo de individuação. “In this sense, the I is an interpretation: I become what I take the world to be.” (1998, 162)

Vejamos, então, o que acontece ao protagonista de “O espelho” na sequência da sua transformação em página pronta a reinscrever uma interpretação do mundo através da qual se reconstitui como texto diferenciado. Depois de narrar a “total desfigura” (*PE* 441) em que se encontrara, o narrador verbaliza a descrença que imagina que o interlocutor sente perante o relato e mostra-se solidário com “o despropósito de pretender

¹⁷³ “The melancholic had been in love with someone, but had suffered some blow or loss. Instead of displacing his love onto another person, the melancholic withdrew his love *and his loved one* into himself. (...)” (Lear 1998, 159-160)

¹⁷⁴ No ensaio “Exemplars and the End of the World” (2022), Jonathan Lear procura retificar o título do famoso ensaio de Freud, “Mourning and Melancholia”, a partir do qual refletira, em *Love and Its Place in Nature* (1998), sobre a identificação. Exaltando uma certa estrutura de repetição, que tenho vindo a descrever como capacidade de reengendramento, Lear sugere que a conjunção deve ser uma disjunção: em vez de luto e melancolia, luto ou melancolia. É no luto que reside a estrutura de repetição ou reengendramento que a melancolia, por sua vez, bloqueia. “In mourning, as with melancholia, there is identification. In fantasy, we “take in” the lost one but, in marked contrast with melancholia, in mourning, the imaginative playground is preserved.” (2022, 134)

¹⁷⁵ “Identification is thus at once the psychological mechanism by which the I comes into being and develops, and it is the means by which the I captures the it’s love.” (Lear 1998, 164)

¹⁷⁶ “As psychic structure begins to form, the level and type of identification of which I am capable correspondingly develops. For as there comes to be a world of objects for me, what I can identify with increases in complexity and structure. There is thus established a libidinal dialectic of development. As I develop in complexity, I am increasingly able to appreciate and identify with ever more complex love-objects.” (Lear 1998, 162)

que psiquismo ou alma se retratassem em espelho” (*ibidem*), reconhecendo a estranheza quer da sua forma de contar “antecipadamente” (*ibid* 442), quer do teor da narração: “São sucessos muito de ordem íntima, de caráter assaz esquisito. Narro-os, sob palavra, sob segredo. Pejo-me. Tenho de demais resumi-los.” (*ibidem*) De seguida, descreve dois momentos distintos de confronto com o espelho. O primeiro dá-se “mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes” (*ibidem*):

O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo. (*PE* 442)

Mas como poderia o interlocutor inferir tal coisa sem se submeter a uma experiência análoga? Além disso, o narrador acrescenta serem “coisas que não se devem entrever; pelo menos, além de um tanto. São outras coisas, conforme pude distinguir, muito mais tarde — por último — num espelho.” (*ibidem*) Só no segundo momento de enfrentamento do espelho é que consegue interpretar a natureza da “luzinha” que de si “se emitia” no primeiro. O narrador distingue os confrontos especulares a partir de um “detalhe”, que é na verdade fundamental, levantando suspeitas sobre tudo o que ao longo do conto é tratado enquanto pormenor. Trata-se do princípio organizador do tronco romanesco da obra — uma palavra e sua definição — que por sua vez orientam a definição de ‘vida’ que o conto culmina propondo ao leitor.

*Por aí, perdôe-me o detalhe, eu já amava — já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria. E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto — quase delineado, apenas — mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá? (*ibidem, itálico meu*)*

O paradoxo da narração do segredo, algo que em princípio se devia calar, é agudizado pela vocação dialógica do conto. A possibilidade de convergência com o outro através da narração é simultaneamente ameaçada e assegurada pelos recursos que permitem “narrar sem contar” (Rowland 2011a, 276), de acordo com o envoltamento que descende de “São Marcos” e assenta nos mesmos recursos literários com que a fábula explora semelhança e simetria. A relação com o interlocutor é desenvolvida de acordo com prescrições que determinam os requisitos mínimos para a convergência dialógica, a que o leitor deve corresponder para traduzir a congruência da inversão. A homologia entre o labiríntico protocolo de leitura do conto e os diálogos de Rosa com os seus tradutores torna-se particularmente explícita no momento em que o narrador recomenda algo ao interlocutor que em 1966 recomendaria ironicamente ao tradutor alemão, que traduzia *Primeiras estórias*:

Careceríamos de dias, para explicar-lhe. Prefiro que tome minhas afirmações por seu valor nominal. (PE 440)

Para entender, tome cada palavra, uma por uma, todas com o seu sentido normal, literal. (Rosa 2003a, 312)

Apesar da semelhança de termos, as recomendações procedem de contextos bem diferentes no que diz respeito à dificuldade de tradução. No caso do tradutor alemão, surge com a explicação de uma frase sobre a obstinada vaquinha de “Sequência”: “sonsa curvada a pastar, no sofrido simulamento” (PE 433). Uma vaca camuflada de vaca é original, mas fácil de entender. No caso do conto, a recomendação reflete a dificuldade expectável do discurso que procura dar a ver algo que, retratado como novo e estranho, transcende o uso comum da língua, apela a um certo dicionário e demanda ao leitor um investimento considerável na sua compreensão. Ocultando em que dicionário deve ser procurado o “valor nominal” das palavras, a recomendação constitui, camufladamente irónica, uma dificuldade acrescida. É um gesto, entre vários ao longo do conto, em que o narrador procura cultivar no leitor a dúvida, semeada desde o início, sobre a sua capacidade de leitura. O leitor deve conseguir perceber que só percorrendo o labirinto especular do conto, que remete ao da obra, poderá inteirar-se sobre o “valor nominal” das afirmações. “As the reader submits himself to the guidance of the text, he must engage in

a most demanding kind of activity.” (Rosenblatt 1995, 265) O entendimento de cada palavra depende de um enredo determinado mas tão amplo quanto possível:

The word *love*, for instance, cannot be defined without reference to some context. The varied experiences in life and literature that different individuals associate with the word will also affect the way in which they understand it. The words *virtue*, *justice* or *democracy* would represent a similar necessity for encroaching on the whole framework of ethical and social implications. Thus, even so narrow aim as the understanding of words leads back to the field of human experiences. And that process becomes involved at once in implied assertions concerning nature and society. In this vital sense, understanding of even one word demands a framework of ideas about humankind, nature, and society. (*ibid* 106)

O narrador define o amor como aprendizagem da conformidade e da alegria. A alegria, talvez mais fácil de enquadrar numa definição de amor, é um termo fortíssimo nas novelas de *Corpo de baile*. É um sentimento que aprofundaremos nos capítulos seguintes, observando a dimensão cómica do *salto mortale*, próximo da ingenuidade animal e infantil, que os adultos precisam de “chamar à força. Era preciso chamar a alegria, como se chama a chuva, na desgraça de uma seca demorada.” (“A estória de Lélío e Lina”] *CDB* 785) No conto, a alegria sobressai precisamente no modo como o narrador responde à necessidade de dar “toque e timbre novos” às “comuns expressões, amortecidas” (*PE* 442). A definição de amor adivinha-se paradoxal, mas enquadra-se perfeitamente no binómio particular-universal com que prosseguiremos a leitura da obra. A alegria diz respeito ao particular, ao gozo individual de inventar uma língua, tomando a palavra como brinquedo com a seriedade com que as crianças brincam, sem distinção entre fantasia e realidade. Mas o júbilo alegre parece comprometer qualquer ideia de conformidade, e vice-versa, pois a obrigação de conformidade em princípio contemplaria a *juissance* da invenção linguística como excrescência indesejável. Como pode a conformidade definir

o amor e a sua aprendizagem, sobretudo tendo em conta que Rosa era criticado pela manifesta inconformidade literária?¹⁷⁷

O labirinto percorrido permite perceber que a conformidade a que “O espelho” alude não se prende a géneros e formas constrictas, mas à definição medieval de lugar-comum, fonte a partir da qual se pode fazer brotar — alegremente — qualquer assunto. “O espelho” desenvolve a obrigação de conformidade do lugar-comum através de um lugar especial que por sua vez o metaforiza: o espelho como *exemplum*. A obrigação de conformidade, enquadrada numa definição de amor que atende a uma definição de vida, é o critério que determina o ponto de inflexão e a constituição do cânone rosiano. Certos textos são eleitos como canónicos por serem *exempla* das forças que promovem a individuação. Para a imagem de totalidade que Rosa procurava, não basta o exemplar — mas só *Tutaméia* conciliará alegre e conformemente exemplo e contra-exemplo, numa tendência que o autor teria continuado.¹⁷⁸ Não é possível reconstituir o tronco romanescos da obra sem percorrer o exemplo de inexemplaridade dado por “Meu tio o Iauaretê”. Uma das lições da fábula de La Fontaine sobre o amor-próprio versa a necessidade de convergência entre identificação e reconhecimento. Nos ermos em que o protagonista se esconde dos espelhos, aparece um canal, formado por uma fonte pura, em que não consegue evitar espelhar-se, e o que vê encoleriza-o:

¹⁷⁷ Vem a propósito, até pela feição ensaística do conto de *Primeiras estórias*, uma crítica de João Condé a “Pequena palavra”, prefácio que Rosa escreve em 1956 para a *Antologia do Conto Húngaro* organizada por Paulo Rónai:

Esperávamos que no ensaio — pois não é outra coisa senão um ensaio o referido prefácio — o autor (...) não usasse as mesmas inovações de linguagem da ficção. Porque o estilo narrativo comporta inovações que o estilo do ensaio repele. Entretanto, Guimarães Rosa quis fazer o prefácio na mesma linguagem de suas novelas. E o resultado me pareceu negativo. Imagine-se um ensaísta exprimindo-se na linguagem do jagunço Deadorim... (Condé 1957)

Em outra crítica, Rosa é invocado depreciativamente em comparação com João Cabral de Melo Neto, cuja “originalidade” e “ineditismo” são “conscientes”, “situados”, cuja “atitude é racional, parte de uma compreensão lúcida da realidade literária brasileira”. (Portella 1956)

¹⁷⁸ “For Freud, love is an active force that promotes the development of ever more complex unities. In humans, it encourages individuation: a taking up of the drives, on one hand, a taking over of the super-I on the other. This process is plausibly conceived as a manifestation of love, not only because love is an internalization of a loving environment but also because it is only when we manifest this emotional orientation toward our drives and values that individuation can occur. It is only when repression is replaced by an acknowledgement of the drives that they can be taken up and sublimated.” (Lear 1998, 212-3) Ver nota 166.

Mais un canal formé par une source pure,
Se trouve en ces lieux écartés:
Il s'y voit, il se fâche; et ses yeux irrités
Pensent apercevoir une chimère vaine.
Il fait tout ce qu'il peut pour éviter cette eau.

Contudo, a beleza do canal acaba por se impor ao desconforto do reflexo: “Mais quoi, le canal est si beau / Qu'il ne le quitte qu'avec peine.” É aí que o autor recorre à parábase para apresentar ao leitor a chave de leitura da fábula, segundo a qual o belo canal corresponde a um livro:

On voit bien où je veux venir:
Je parle à tous; et cette erreur extrême
Est un mal que chacun se plaît d'entretenir.
Notre âme c'est cet Homme amoureux de lui-même;
Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui,
Miroirs, de nos défauts les peintres légitimes;
Et quant au canal, c'est celui
Que chacun sait, le livre des Maximes.

Outra das lições da fábula versa o papel da literatura, figurada pelas nuas e cruas *Maximes*, enquanto espelho derradeiro que pela sua beleza e arte se impõe, mesmo quando apresenta o feio e o tabu. A coincidência entre espelho e texto não é de todo accidental, tal como não é fortuita a coincidência entre a individuação do autor, da obra e da língua em que é escrita. Alegoria e parábola fazem do texto um espelho que só o amor pode, no entanto, vir a animar. A alma do espelho, “esplêndida metáfora”, é a vida do texto, que também depende do amor do leitor:

Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens? Disse. Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne a dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim? (PE 442)

III. PARADOXO ABSOLUTO

Porém, não há que pensar mal do paradoxo; porque o paradoxo é a paixão do pensamento, e o pensador sem o paradoxo é como o amante sem paixão: um tipo medíocre. (...) Este é pois o superior paradoxo do pensamento: querer descobrir algo que ele próprio não é capaz de pensar. (Kierkegaard 2012, 84)

Legítima literatura deve ser vida. (...) A literatura tem de ser vida! (DGR 48)

6. UMA HIPÓTESE BURLESCA

Haja o absoluto amar — e qualquer causa se irrefuta.
(*TM* 556)

An invention always presupposes some illegality, the breaking of an implicit contract; it inserts a disorder into the peaceful ordering of things, it disregards the proprieties. Showing apparently none of the patience of a preface — it is itself a new preface — it goes and frustrates expectations. (Derrida 2007, 1)

É a continuidade que permite tomar o balanço necessário para que o salto se realize nas melhores condições. Aproximando-nos a passos largos do salto que a obra de Rosa advoga e anuncia, haverá que preservar uma certa continuidade para que as ideias já discutidas não só não caiam num vazio inconsequente como deem da obra a imagem de totalidade tão paradoxalmente minuciada pelo autor. Tal continuidade será homóloga do rigor sistemático do seu método de trabalho, que dá chão ao intento louco, pelo menos um pouco, de edificar uma literatura que se apresente como viva aos olhos do leitor.

Continuaremos, então, a falar de exemplos e exemplaridade. A obra, simultaneamente real e inventada, parece habitar um limbo entre o exemplo ficcional e o exemplo local. Recorro aqui à distinção proposta por Jonathan Lear no ensaio “Exemplars and the End of the World” (2022, 114), segundo a qual o senão dos exemplos ficcionais é o carácter ilusório ou intangível da ideia de excelência que representam. Os exemplos ficcionais não substituem a performance ou, nos termos de Lear, a *manifestação atual* da exemplaridade, veiculada por pessoas de carne e osso — quer sejam de facto professores, quer desempenhem esse papel. Realço a dimensão escolar da exemplaridade, fundamental na continuação da nossa discussão: apreciaremos, até ao fim, a construção da obra enquanto edificação de uma escola. O limbo de exemplaridade em que assenta os seus alicerces, entre ficção e atualidade, confere à escola rosiana o melhor dos dois mundos.

Ao mesmo tempo que pressupõe exemplos locais, naturalmente coincidentes com leitores qualificados, é também capaz de os formar.

O exemplo afirma-se enquanto princípio de aprendizagem pela diferença prática que produz. A capacidade de gerar diferenças práticas assinala o que se poderia descrever como paradoxo do exemplo: se é exemplar, pressupõe-se que dê azo a uma estrutura de repetição, mas essa estrutura só tem sentido mediante qualquer coisa que no exemplo se destaca pela excecionalidade. Quanto ao teor da diferença prática que o exemplo pode suscitar, continuaremos a professar em duas frentes articuladas: na individuação do ser humano e na individuação da prática literária.

Há lições, como as que versam as artes da vida e da escrita, que não são ensináveis ou apreensíveis via comunicação direta. Não é porque comunique objetivamente as medidas necessárias para a edificação de uma obra que a literatura de Rosa se constitui como exemplo de construção autoral. É também pelo que permanece fora da esfera das aprendizagens diretas que Lear procura enfatizar o poder persuasivo da realidade. Mas esse poder, como tanto previne a sabedoria popular, exerce-se independentemente da qualidade dos exemplos. Falar em exemplaridade é uma forma de delimitar o tipo de influência que à partida se considera desejável, isto é, capaz de fomentar no indivíduo aquilo que Lear entende, a partir do pensamento clássico, em particular o aristotélico, como identificação com a virtude e a sua internalização. É esse processo de identificação que fomenta a felicidade, quer do indivíduo, quer da espécie.¹⁷⁹

Para além de se constituir cerne de uma ética moldada pela natureza, o exemplo tem-se afirmado, na crítica literária, enquanto método. Toril Moi, em vários dos ensaios que compõem o livro *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell* (2017) mostra como o exemplo é paradigma da prática filosófica legada por esses autores. É através do exemplo que a filosofia da linguagem ordinária se

¹⁷⁹ “For Aristotle, each of the species has its distinct form of flourishing (...). Our form of flourishing is happiness (or *eudaimonia*). (...) This [capacity to participate in *kalon* activities], Aristotle says, is the key to our happiness: the active exercise of our ability to recognize and delight in, to be amazed by, to want to emulate, and to imitate those exemplars of the *kalon* that we experience in life (...), through practice, in internalizing and identifying with the *kalon* so that, having acquired human virtue or excellence, we, in our life activities, shine forth with *kalon* ourselves. This is more than a necessary condition of our happiness (...). Appropriate responsiveness to, internalization of, and active participation in the *kalon* is what our happiness consists in.” (Lear 2022, 94-5)

A descrição de Aristóteles, subscrita por Lear, atém-se à espécie humana; creio que se encontram na literatura de Rosa evidências que permitem equacionar uma visão mais transversal e ecológica da felicidade como algo extensível a outras espécies. Estudos científicos recentes apontam nesse sentido, por exemplo, a respeito da moralidade: “Recently, some comparative and evolutionary psychologists (Haidt, Hauser, De Waal) have taken morality, or a close anticipation of it, to be present among groups of non-human animals, primarily other primates but not limited to them.” (Gert e Gert 2025)

afirma, na prática, como alternativa radical à teoria. O exemplo é metonímico da atitude filosófica que procura dirimir, senão superar, os problemas diagnosticados na tradição analítica, entre os quais se destaca o anseio pela generalização.¹⁸⁰ E assim atingimos um ponto crítico no nosso percurso de leitura, que aparentemente questiona a sua continuidade.

Relembro que o percurso tem sido moldado pela distinção metafísica entre universal e particular que Richard Rorty considera ser a única que possuímos. Sucessivamente visada, a questão poderia, contudo, condensar-se no caráter idiossincrático da visão totalista de Rosa, que articulei através do binómio entre enciclopédia e dicionário. Parece haver mais a dizer, ainda assim, acerca da configuração inevitavelmente paradoxal dessa distinção. Se, como afirma Moi (2017, 10), a teoria e a filosofia da linguagem ordinária não conseguem dialogar apesar de versarem os mesmos assuntos, o dilema entre particular e universal configura-se como âmago de uma convergência disjunta. O que a disjunção evidencia, antes de mais, é uma diferença metodológica moldada pela inversão de sentidos: ao passo que a tradição analítica parte da generalização para produzir pensamento sobre o particular, o método da linguagem ordinária toma a experiência — através do exemplo — como ponto de partida para, atrevo-me a afirmar, chegar a um certo grau de abstração. Será possível que a obra de Rosa se situe, quanto a este dilema, num limbo análogo ao da exemplaridade, colhendo o melhor dos dois mundos através de um equilíbrio que, contra o que se esperaria de uma ficção, nada tem de precário?

Afinal, como afirma Moi, selecionar exemplos é uma tarefa especializada; o caso exemplar deve prestar-se a conduzir o pensamento sobre determinada questão, partindo da experiência concreta, é certo, para a demarcação de zonas de convergência e divergência. “To the extent that it [an exemplary case] is well chosen, it will illuminate other cases.” (*ibid* 92)¹⁸¹ Ora, a demarcação de zonas aproxima-se já do traçado, próprio

¹⁸⁰ “Wittgenstein gives us no theory that can be summarized and used, but rather gives us a radical alternative to theory. He teaches us to give up theory’s craving for generality and instead look to examples.” (Moi 2017, “Introduction”, 1) Avançado desde logo na introdução, o anseio da teoria pela generalidade (a expressão é de Wittgenstein [*The Blue Book*]) é amplamente criticado ao longo do livro.

¹⁸¹ Nesse capítulo do livro, “Thinking through examples”, pode ler-se: “Philosophy begins when we realize that your examples vie with mine. Then our task is to get clear on what the new examples imply; how or whether they affect the analysis of the old ones; what zones of agreement and disagreement they help us to outline.” (2017, 92)

da índole dicionarística.¹⁸² Moi avizinha-se assim da mesma lógica que adiante, associando-a ao método das ciências sociais e naturais, passa a rejeitar:

In the social and natural sciences, a method is a road-map: (...) a clearly defined series of steps to be taken in a specific order in order to reach a replicable result. Without a method, science simply wouldn't be science. But literary critics are humanists, not scientists. We don't try to produce replicable results. On the contrary: when we evaluate literary criticism, we look for the unique, the individual, the original. (Moi 2017, 192)

É na fronteira excessivamente demarcada entre humanismo e ciência que se encontra a inconsistência fulcral do livro de Toril Moi, aquilo a que se poderia afinal chamar teoria — pois, de acordo com a descrição da ensaísta, a teoria não designa tanto um método quanto uma área de interesses moldada por crenças políticas e éticas (*ibid* 179). Por mais que não possa ou deva existir um método fixo de leitura, porque cada texto demanda um modo próprio de ser lido, a postulação da *close reading* enquanto atitude filosófica própria da crítica literária é decerto um princípio metodológico.¹⁸³ E, uma vez que a atividade crítica de leitura acaba por se traduzir numa forma de escrita, dá-se uma mudança de foco, do método para o instrumento que permite operar ambas as atividades: a palavra. Se a literatura, ou pelo menos alguma literatura, pode ser vista como uma forma de vida — é essa a base do pensamento wittgensteiniano — por que não considerar que, tal como os princípios que regem o organismo se imprimem na mente do cientista que o estuda, também a atividade do crítico pode vir a refletir a estrutura da obra que lê?¹⁸⁴ Ainda que a demarcação entre humanismo e ciência, adotada pela autora a partir de críticas de Wittgenstein à prática filosófica, possa ser lida como inconsistente *per se*, o que nos interessa é sobretudo a forma como a obra de Rosa e o seu método a deitam por terra:

¹⁸² Ver capítulo 4, pp. 112-122.

¹⁸³ Embora a filosofia da linguagem ordinária postule uma abordagem crítica baseada na leitura próxima e atenta dos textos, Toril Moi não considera isso um método. “Is ‘close reading’ the method for literary criticism, as [Franco] Moretti claims? As far as I can see, ‘close reading’ simply means ‘attentive reading’. A ‘close reading’ can mean any kind of detailed textual analysis.” (2017, 192)

¹⁸⁴ Faço aqui referência a uma passagem de Jonathan Lear: “As the scientist studies the principles of organization and functioning of a living organism, these principles impress themselves on the inquiring scientist’s mind. His mind comes to reflect the structure he has discovered in the organism. A mind that has understood the form and is actively thinking it has itself taken on the form it is thinking. And as he teaches others about this structure, he is expressing the form itself, now at the level of thought. Mind actively contemplating form is the form itself at its highest level of activity. Aristotle called this activity divine. (Lear 1998, 214-5)

Eu procedo assim, como um cientista que também não avança simplesmente com a fé e com pensamentos agradáveis a Deus. Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem. Seu método é meu método. O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra o seu sentido original. (DGR 48)

Um dos elementos a reter desta passagem, que adiante nos servirá, é a invetiva edipiana, simultaneamente sacrílega e redentora, de corrigir Deus e o infinito. Por agora, porém, centremo-nos no traço — não menos edipiano, considerando o compromisso de Édipo em salvar a cidade — que marca a compatibilização de Rosa entre ciência e humanismo. Apesar da compreensível revolta face à pressão que os humanistas sofrem para conformarem a sua prática a critérios científicos, a demarcação de Toril Moi não deixa de ser redutora e de refletir uma visão da ciência e do experimentalismo igualmente empobrecida, contra aquela que procuro ilustrar no terceiro e quinto capítulos. A ciência de vanguarda, em áreas como a física, matemática e computação, entre outras, vive de uma lógica abductiva e inferencial, em que se parte da seleção de exemplos e fenómenos concretos para formular hipóteses que são depois empiricamente avaliadas.¹⁸⁵

Outro dos refrões de *Revolution of the Ordinary* é a analogia entre a linha de ação da filosofia da linguagem ordinária, não teórica, mas metodológica, e uma linha de ação terapêutica, em particular a psicanalítica. “Wittgenstein’s therapeutic method” (2017, 51) consiste na arte de chegar a uma visão clara a partir de um ponto obscuro:

Wittgenstein prizes the “surveyable representation” — a phrase earlier translations rendered as “clear view” — because he sees it as the very essence of his work: Philosophy — his kind of philosophy — should be a therapy for (our own) confusion. Like psychoanalytic therapy it should loosen our mental shackles and make us freer in our response to the world. (*ibidem*)

¹⁸⁵ No artigo “Abductive reasoning: Logic, visual thinking, and coherence” (Thagard e Shelley 1997) pode ler-se, acerca da inconsistência — com que a lógica clássica sentencia o paradoxo — que por vezes marca a criatividade da lógica abductiva: “it is sometimes necessary to form hypotheses inconsistent with what is currently accepted in order to provoke a general belief revision that can restore consistency.” (*ibid* 9) E ainda sobre como as hipóteses abductivamente formadas podem ser revolucionárias, como foi o caso da seleção natural darwiniana: “Creative abduction often involves the construction of novel hypotheses involving newly formed concepts” (*ibid* 4).

If Wittgensteinian philosophy is a kind of therapy, it is not a therapy of others, but of ourselves. If we assume that the work of reading is akin to the work of philosophy, then reading isn't an excavation but a self-examination. (*ibid* 181)

Antes de regressar aos textos rosianos gostaria de cruzar a analogia entre método filosófico de leitura e psicoterapia com a reavaliação da ideia de ciência levada a cabo pelo filósofo e psicanalista Jonathan Lear. Se a cura psicanalítica só pode ser validada, em última instância, pelo analisando, a psicanálise não pode ser uma ciência — de acordo com a ideia corrente de ciência, exclusivamente objetiva — devendo ser aceite “as a matter of faith” (1998, 217). “But *that* is to assume that the concept of science is in a good shape” (*ibidem*). A inconsistência que aponte a *Revolution of the Ordinary* remete, então, a uma fragilidade mais ampla, que concerne a definição corrente de ciência. Segundo Lear, o debate sobre o estatuto epistemológico da psicanálise revela a presunção de que o mundo não tem valor, propósito ou significado:

For if the world were purpose-full, there could be no objection in principle to a science that embodied the very purpose it investigated in nature. It is because the world is assumed to be neutral that science must somehow reflect that neutrality. It is this shared assumption which Freud's postulation of love challenges. (...) Either religion or science: what grounds the assumption that we must choose? One reason is that religion views the world imbued with value, purpose and meaning; and it is assumed that science cannot possibly view the world that way. It is difficult for us to even imagine the possibility that science and religion might be, not just compatible, but of a piece. (...) we have lost a sense of how science might itself be the expression of a religious outlook. (...) One consequence of placing love in the world is to question that dichotomy. (1998, 218-9)

Aliando os exemplos de ciência revolucionária (terceiro capítulo) à análise de um dos eixos de simetria da obra (quinto capítulo) reunimos condições para o salto entre *Primeiras histórias* e *Tutaméia — terceiras histórias*. Contemplando a exemplaridade enquanto método de ensino-aprendizagem e o elo paradoxal entre ciência e religião, começamos com o prefácio “Aletria e hermenêutica”. É o primeiro de quatro prefácios.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Os restantes três vêm assinalados como prefácios no corpo do livro, na respetiva página, e no final, num segundo índice que é “de releitura”. No índice de abertura, embora não haja indicação explícita de que

Não obstante a invulgaridade por que se pauta, é o mais convencional, quer pela posição preliminar característica do paratexto, quer pela forma como explicita a proposta literária do livro. O que *Tutaméia* propõe fazer, segundo o prefácio, é instrumentalizar o humor e a comédia para fins hermenêuticos. Anedoticamente, Rosa veste a bata de laboratório e ensaia um contexto experimental em que certo tipo de graças, que batiza como “anedotas de abstração”, funcionam — mesmo quando repetidas, ou por mais que sejam repetidas — como “mão de indução”, “instrumento de análise”, “catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não prosaico” (TM 519):

Serão essas — as com alguma coisa excepta — as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colindem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser *lida*. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o “Mito da Caverna”. (*ibidem*)

No laboratório rosiano, a “anedota de abstração” é uma noção operativa de paradoxo e o não-senso a brecha por onde irradia a coerência de uma força criadora. Concatenando credo e poética, suplementando o sentido literal com um *supra-senso*, o autor vincula “mágicos, novos sistemas de pensamento” (*ibidem*) à capacidade de interpretar a vida. Essa capacidade hermenêutica, que aparentemente concerne a leitura, parece sustentar as bases de uma importante lição de escrita, porventura a mais importante. O exemplo mais evidente da clivagem hermenêutica entre senso-comum e *supra-senso* é precisamente o título do prefácio. É cômico. A risível incongruência entre os termos que compõem o binómio — ‘aletria’ e ‘hermenêutica’ — conjura uma atmosfera paradoxal.¹⁸⁷

sejam prefácios, os respetivos títulos surgem em itálico. Leia-se, para uma análise detalhada destas questões, o capítulo “Indicações de leitura” de *A forma do meio*.

¹⁸⁷ Sendo a incongruência a teoria mais consensual sobre o humor (Carroll 2014, 17), poder-se-ia levantar a hipótese de um quiasmo em que o cômico é paradoxal e o paradoxal é cômico (ou, pelo menos, irónico, para quem possui sentido de humor). O cômico é paradoxal no modo como faz transparecer um mundo comum à medida que evidencia a estranheza do familiar. O paradoxal, qual piada universal, é cômico pela unidade disjunta, pela incongruência que faz transparecer o monismo anómalo da humanidade. Simon Critchley afirma que o humor explora o intervalo entre ser um corpo e ter um corpo, entre os aspetos físico e metafísico da experiência humana (2002, 43). As piadas iluminam a realidade partilhada e, como afirma Critchley, esse é o seu génio (*ibid*, 87). “They are acts of ‘everyday anamnesis’, that remind us what we already know in a new way.” (*ibid* 86)

Convém ainda lembrar que há história em “Aletria e hermenêutica”. O prefácio de 1967 chegou a intitular-se “Risada e meia”, sendo publicado, numa versão incipiente, em *Letras e Artes* a 4 de maio de 1954. Nessa

Analisando-a, são viáveis duas leituras que de certo modo ilustram o salto que Rosa propõe — através das anedotas de abstração — entre senso-comum e *supra-senso*.

Partindo de uma leitura sociológica do título, seria válido admitir que a aletria pertence a um domínio tendencialmente feminino e pobre e que a hermenêutica é própria de uma elite intelectual, sugerindo uma classe privilegiada, normalmente representada, usando uma expressão adiliana (2021, 460), pelo “poeta-macho”. As condições literais em que a junção de aletria e hermenêutica pode ser verdadeira revestem-se, nessa leitura, de uma faceta cômica que todavia expõe aspetos históricos da tragédia humana: a ideia de pertença a mundos diferentes emerge como corolário, obscurecendo a evidência de que todas as pessoas são — ou, de acordo com certa ideia de justiça, deviam ser — intérpretes do mesmo mundo.

Apesar de válida, a leitura sociológica oferece uma incongruência em que os termos do binómio não deixam de ser incomunicáveis entre si. Para alcançar o *supra-senso*, sem com isso recusar o literal e o óbvio que definem a *close reading*, antes pelo contrário, seria necessário averiguar o modo como as linhas tortas do título pertencem, afinal, ao mesmo mundo. A aletria é uma imagem precisa dessas tortas linhas: antes de ser transformado em doce simples e modesto, compacto e aromático, que uns adoram e outros não apreciam, é a massa com que se confeciona quer a sobremesa, quer pratos salgados. Aletria são longos e enrolados fios finos, conhecidos quer como vermicinhos (*vermicelli*), quer como cabelos de anjo. Aletria é princípio de explosão e deflagra sentidos que a hermenêutica recolhe e ordena. Se da aletria, como do paradoxo, tudo se pode derivar, a hermenêutica é a arte da derivação.

O *supra-senso* mantém a incongruência do cômico e ao mesmo tempo revela o binómio sob uma perspectiva homogênea. Tal como a hermenêutica diz respeito ao livro

versão, o texto começava com a diferença entre a anedota que perde a serventia e a que funciona mesmo quando repetida e porque repetida. O famigerado *incipit* — “A estória não quer ser história” porque, “às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” — só aparece no retrabalhado prefácio de 1967. A explicitação da relação entre estória e anedota é indício de que a homologia — paradoxal, dada a inversão entre novidade e recursividade — entre a predisposição inventiva da estória e a função de repetição da anedota foi amadurecida ao longo dos anos. É uma reflexão que a evolução formal no sentido da brevidade atesta, aliás. No prefácio de 1967, a *risada e meia* é transplantada do título para o corpo do texto. Além disso, transforma-se numa pergunta. Colocando essa pergunta retórica, Rosa parece reconhecer a estranheza do que afirma sobre o papel do humor na arte e os seus efeitos: “verdade que se confere de modo grande. Risada e meia?” (TM 519) A própria expressão é permeada por certo não-senso: risadas são quantificáveis? O que vem a ser uma *meia* risada? Ao mesmo tempo que indicia uma *prior theory* que contempla, sem dúvida, a possibilidade de que certos leitores não compreendam ou não concordem com o que se propõe, a pergunta assinala o suplemento cômico da piada privada, a teoria de passagem, ou seja, a possibilidade de convergência, no não-senso, entre enunciador e interlocutor. (Sobre *prior theory* e *passing theory* [Davidson] ver capítulo 5, p. 124)

da vida — ou à vida como matéria legível — também a força paronomásica de ‘aletria’ apela a uma relação com a letra. Dependendo do modo como se reconstitui a derivação entre ‘letra’ e ‘aletria’, o resultado tanto pode significar dedicação às letras como o contrário. O verbo ‘aletrar’ (a- + letra + -ar) significa “fazer-se letrado”. A adição do sufixo nominal ‘-ia’, comum a substantivos eruditos e semieruditos que denotam qualidade, condição ou estado, faz de ‘aletrar’ um verbo aplicável a contextos em que alguém se torna letrado e em que alguém ministra o aletramento. Assim, *aletria* é um termo pedagógico, que envolve aprendizagem e ensino, mestre e aprendiz. Porém, se a derivação for lida como soma da negação, implícita no prefixo ‘a-’, ao verbo ‘letrar’, *aletria* significa a condição quer de quem não domina as letras, quer do mestre que não as sabe ensinar. *Tutaméia* propõe uma aprendizagem literária da vida, sustentada pelo binómio leitura-escrita, e é nessa proposta programática que se acha o fio condutor da coleção de anedotas de abstração.

Estou prestes a apresentar a hipótese burlesca que, a partir de “Aletria e hermenêutica”, me levou a ler a obra de Rosa como um romance. Na impossibilidade de contemplar todas as anedotas do prefácio, tomarei como exemplos as três primeiras, descritas como sendo de “análogo pathos” (TM 520). Na alegada analogia encontra-se, ainda assim, uma diferença fulcral, que constitui a base da minha leitura abdutiva da obra. As anedotas de “análogo pathos” são, como veremos, estandartes da *peculiar espécie de parálise* e do *contrafim* — os dois movimentos, ou melhor, o movimento duplo que estrutura a minha leitura de *Grande sertão: veredas* ao encontro de uma noção operativa de paradoxo. Veremos como os movimentos correspondem, isoladamente, a duas espécies de autoria: e como, apesar de demarcadas por um *análogo pathos*, se distinguem pelo *burlesco*.

Nesse sentido, a estratégia retórica do prefácio, na apresentação das três primeiras anedotas, é subtrativa: ao *plus ultra* do *contrafim*, na primeira, subtrai-se o burlesco na segunda e na terceira.¹⁸⁸ Daí resulta qualquer coisa analogamente literária, mas em certo

¹⁸⁸ A subtração, como no conto “O espelho” de *Primeiras estórias*, é o método laboratorial proposto e levado a cabo em “Aletria e hermenêutica”, aqui através de uma extensa série de anedotas. Procurando ilustrar o que são as “anedotas de abstração” (TM 519), o prefácio fala de um “nada residual” (*ibid* 521) ao qual se chega através de “sequência de operações subtrativas” (*ibidem*) e de definições “por extração” (*ibidem*). Por exemplo:

“Sintetiza em si, porém, próprio geral, o mecanismo dos mitos — sua formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível — a maneira de um sujeito procurar explicar o que é o telégrafo-sem-fio:

sentido parálitica. É um tolhimento análogo ao da “paralisia’ da alma”, segundo a descrição, feita por Rosa a Bizzarri (2003b, 94), do *pathos* que — paradoxalmente — move o grande fazendeiro conhecido como Cara-de-Bronze.¹⁸⁹ A primeira anedota da coleção é, com efeito, a de um *contrafim* burlesco:

Siga-se, para ver, o conhecidíssimo figurante, que anda pela rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: — “Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!...” Larga o herói a carrocinha, corre, voa, toma a barca, atravessa a Baía quase... e exclama: — Que diabo! eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa...

Agora, ponha-se em frio exame a estorieta, sangrada de todo o burlesco, e tem-se uma fórmula à Kafka, o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkaesco por ora não ainda escrito. (TM 519)

Deixando-se levar pela confusão identitária, o protagonista da “estorieta” sofre uma inflexão entre “figurante” e “herói”. Não é isso o que acontece com as duas anedotas seguintes, de *análogo pathos*, marcadas pela inflexibilidade de uma “estática angústia” (*ibid* 520) ou definidas por sintomas idiomáticos de uma quase inexistência anímica:

De análogo pathos, balizando posição-limite da irrealidade existencial ou de estática angústia — e denunciando ao mesmo tempo a goma-arábica da língua quotidiana ou círculo-de-giz-de-prender-peru — será aquela do cidadão que viajava de bonde, passageiro único, em dia de chuva, e, como estivesse justo sentado debaixo de goteira, perguntou-lhe o condutor por que não trocava de lugar. Ao que, inerte, humano, inerte, ele respondeu: — “Trocar... com quem?”

Mais ou menos o mesmo, em ethos negativo, ver-seja-se na copla:

“Esta si que es calle, calle;
calle de valor y miedo.
Quiero entrar y no me dejan,
quiero salir y no puedo.” (*ibidem*)

— ‘Imagine um cachorro *basset*, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em Minas. Se se belisca a ponta do rabo, em Minas, a cabeça, no Rio, pega a latir...’

— ‘E é isso o telégrafo sem fio?’

— ‘Não. Isso é o telégrafo com fio. O sem-fio é a mesma coisa... mas sem o corpo do cachorro.’” (*ibid* 520)

¹⁸⁹ Ver capítulo 7.

Depreende-se que as duas anedotas de *análogo pathos* denotam, em contraste com o desvaire da primeira, um caráter formulaico, que resulta da subtração do burlesco. A subtração do burlesco começa por evidenciar-se como operação através da qual os sujeitos visados permanecem em si estáticos, inflectíveis. Igualmente significativa é a associação entre a subtração do burlesco e uma determinada autoria, ou, se preferirmos, um estilo fortemente demarcado como é o de Kafka. Operar a anedota segundo as instruções de Rosa — no sentido de pôr “em frio exame a estorieta, sangrada de todo o burlesco” (TM 519) — é ainda assim uma tarefa mais complexa do que parecia. Afinal, o que é o burlesco? Ou o que é que ali não é burlesco, afinal? O que é que se poderia subtrair da primeira anedota de modo a obter “o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkaesco” (*ibidem*)?

É certo que as anedotas seguintes dão sobre isso uma pista importante, ilustrando em *análogo pathos* o aprisionamento inerente a uma “fórmula à Kafka” (*ibidem*). A sucessão de anedotas delinea uma clivagem entre autorias, ou feições autorais, ou *ethos* discursivos, clivagem essa que, como procurarei demonstrar, é como o centro de um quiasmo entre Kafka e Rosa, que pressupõe um trânsito entre uma ideia kafkiana de Rosa e uma ideia rosiana de Kafka. “One sometimes has the impression that Kafka offers us a chance of catching a glimpse of what literature is” (Blanchot 1995, 12): a clivagem não deixa de ser, paradoxalmente, uma identificação na qual o autor não se reconhece, pelo menos não inteiramente. Se fosse lícito resumir a obra de Kafka, talvez a mais influente na literatura mundial a partir da segunda metade do século XX, “frio exame” (TM 519) não seria uma opção despicienda. Um exame destituído da recomendada frieza talvez considerasse que certos elementos da anedota, locais e despojados de burocracia — carrocinha de pão, mulher feito louca, casa pegando fogo, etc. — constituem o ingrediente ridículo que distancia a anedota do espaço literário kafkiano. Não se deve, porém, flebotomizar o folclore à toa. Tal como a voz enigmática e autoritária, a que não se atribui identidade nem corpo, também aquilo que essa voz comanda ao “conhecidíssimo figurante” (*ibidem*) poderia com relativa facilidade transpor-se para a geografia kafkiana. Temos, repito, um indivíduo ambulante, uma voz tiranizante, um evento perturbador da ordem psíquica, uma ameaça à ordem material, a propriedade privada, a família, o centro financeiro da capital. O momento de reconhecimento, em que o “conhecidíssimo figurante” (*ibidem*) se apercebe de que agia sob os efeitos de uma ordem ficcional, sob a influência de uma identificação interposta e inventada, é o elemento mais burlescamente

estranho ao enredo kafkaesco. Embora daí não resulte um reconhecimento positivo, trata-se ainda assim de um reconhecimento que abre o sujeito, como palimpsesto, ao espaço da reinvenção em que poderá vir a ser agente. De modo análogo, quem ouve ou lê a anedota deve reconhecer que o espécime quotidiano se eleva a herói burlesco graças à capacidade de se deixar conduzir, até certo ponto, pela ficção.

Tutaméia assenta inteiramente sobre o “princípio formal” que Clara Rowland (2011b, 147) toma “como imagem da ficção rosiana”: “o quiasmo enquanto repetição invertida e concêntrica” (*ibidem*). A clivagem entre autorias integra a “dupla organização” (*ibidem*) de *Tutaméia*, sendo que o quiasmo entre *ethos* discursivos levanta, a partir do prefácio, um problema suplementar. Dada a subtilidade com que Rosa o enuncia, as suas implicações reflexivas facilmente passam despercebidas, apesar da clara literalidade, sobretudo quanto ao modo como é solicitada a intervenção do leitor, por meio de uma leitura que se afirme enquanto modalidade de escrita, nomeadamente a escrita de um romance que é *kafkaesco* e que está “por ora não ainda” (TM 519) escrito. Este é o cerne da minha hipótese burlesca. Por outras palavras, o romance kafkaesco que está em suspenso, ou que permanece latente, à espera de quem o escreva, tem como protagonista o autor do livro, João Guimarães Rosa, e consiste no drama — ou na comédia, se não lhe sangrarmos o burlesco — da sua constituição em autor de *Tutaméia*: de Kafka a Rosa, ou de J. Guimarães Rosa a João Guimarães Rosa.

O trânsito entre kafkiano e rosiano depende do elo entre identificação e reconhecimento, positivamente burlesco, que se encontra extirpado das anedotas de *análogo pathos*. A atmosfera aporética da imobilidade evoca um conhecido texto de Kafka, “Diante da Lei”. Um homem “pede para entrar na Lei” (2009, 17) e vê o pedido sucessivamente recusado. A recusa vem com a sugestão remota de que um dia poderia aceder à Lei que, “pensa ele, devia certamente ser sempre acessível, a todos” (*ibidem*). O sujeito permanece à porta da Lei, onde nunca pode entrar — talvez porque se afirme como lei da força, não admitindo integrar os que define como fracos. O texto culmina com a resposta do guarda à última pergunta que lhe faz o homem, já prestes a morrer, sobre a razão pela qual ao longo de todos aqueles anos ninguém mais pedira para entrar na Lei: “Mais ninguém poderia entrar aqui, visto que o portão foi feito só para ti.” (*ibid* 20)

Qual é o delito desse homem, personagem de Kafka, que pede para entrar na Lei? Permanecer à porta? Não forçar a entrada na Lei por temer forças desconhecidas, superiores à sua? Não alcançar meios para se refazer como homem forte? Não saber, senão tarde demais e por intermédio do guarda, que aquele portão sempre lhe fora

destinado? Tudo isso? Ou nada disso — uma vez que dificilmente se pode falar em delito no contexto de uma lei inacessível? A questão fulcral é, inversamente, a de que a individuação se faz em nome de uma lei inacessível e por isso, do ponto de vista da lei instituída, constitui sempre um crime, uma revolução. À luz da inacessível lei da individuação, o crime é não cometer nenhum crime.

A parálise diante da Lei não se deve tanto à remota possibilidade de um dia lá entrar quanto à manutenção da crença de que a Lei deve ser de acesso fácil. Essa permanência, que denota incapacidade de revisão ou releitura, não é a peculiar espécie de parálise pela qual a árvore impõe o seu *contrafim*.¹⁹⁰ Em “Darandina” de *Primeiras estórias*, um desconhecido escala, “ascensionalíssimo” (PE 483), “quase no meio da praça, (...) uma das palmeiras-reais, talvez a mais majestosa” (*ibidem*) e performa, em reviravoltas, uma revolução que será enfim aclamada pela multidão que ali “se emagotara” (*ibid* 484). Depois de ver recusada a entrada, não na Lei, mas no hospício contíguo à praça (onde o narrador é funcionário) o homem não permanece à espera de que o deixem ser internado e segue a demonstrar-se elegível. Comete logo um crime — o roubo de uma “caneta-tinteiro” (*ibid* 483) — que o leva a fugir para o píncaro da árvore, precipitando o refazer do mito no mundo (*ibidem*) por meio de “portentosos fatos, enchendo explodidamente o dia” (*ibidem*).

A esses fatos, realizados em prol da “precisão de viver” (*ibid* 492), não escapam, com o princípio de explosão do paradoxo, a ironia e a reflexividade. No topo da palmeira, agitando a multidão com não-senso clarividente, o homem “floria e frutificava: nosso não era o nosso homem” (*ibid* 484). A louca lucidez — sabendo-se fruto ainda verde (*ibid* 487) recusava ser retirado da árvore à força, ameaçando suicidar-se — punha “a morte tocando, paralela” à assistência (*ibid* 488). Se o forçassem a abandonar a árvore teriam produzido “um suicídio reflexivo — e o desmoronamento do problema?” (*ibidem*) Só depois de trepar “ao sumo vértice” — de onde pergunta: “— *Minha natureza não pode dar saltos?...*” (*ibid* 490) — e de se ajeitar “em berço, em seus palmares” (*ibid* 491) é que o içado desconhecido brada inesperadamente por socorro, “tão novamente humano” (*ibid* 492). “Vejo que ele se vê, tive de notá-lo.” (*ibidem*) — afirma o narrador, constatando a difícil posição do transgressor, que depois do transe equilibrista na palmeira passa a

¹⁹⁰ Em “São Marcos”, durante o interregno da sub-estória, o narrador dá uma imagem forte da árvore que impressiona pela forma como conjuga movimento e permanência: “Porque, (...) ao descobrir, no meio da mata, um anjelim que atira para cima cinquenta metros de tronco e fronde, quem não terá ímpeto de criar um vocativo absurdo e bradá-lo — Ó colossalidade! — na direção da altura?” (*SAG* 367)

sofrer, “em equilíbrio de razão” (*ibidem*), “de vexame e acrofobia” (*ibidem*); e “hesitava, eletrochocado” (*ibidem*). A súbita vulnerabilidade revolta então a turba: sentindo que o homem os frustrava “de alguma maravilhosa continuação” (*ibidem*), “queriam linchá-lo” (*ibidem*). “Iria o povo destruí-lo?” (*ibidem*)

Como afirma Jonathan Lear (1998, 202-3), descrevendo o vaivém de uma promessa que os grandes mártires do ocidente reencenam, o crime da individuação ameaça as massas e há um momento em que o perpetrador surge como desmancha-prazeres, sendo ameaçado de volta.¹⁹¹ A Rosa não terá interessado reencenar o drama tal e qual a história o apresenta, isto é, enquanto martírio. No início do conto, a ascensão do homem conduz o narrador “ao píncaro de um axioma” (*ibid* 486). “E era um revelar em favor de todos, instruía-nos de verdadeira verdade. (...) Então, *ingente*, universalmente, era preciso, sem cessar, um milagre; que é o que sempre há, a fundo, de fato.” (*PE* 486, *itálico meu*) “Darandina” é um exemplo forte de como a individuação constitui uma transgressão arriscada, fora da lei, porém orgânica, em prol da possibilidade de libertação daquele que comete o delito e de quem assiste ao crime. O conto demonstra que o louco só pode sobreviver à própria revolução em diálogo quer com deus — “as autoridades” (*ibid* 490) — quer com o diabo — a turba feroz. Aproximando-se, “ainda na escada, no descendimento, ele mirou, melhor, a multidão” (*ibid* 492) e, inesperadamente, “proclamou: — Viva a luta! Viva a Liberdade! — nu, adão, nado, psiquiatista. Frenéticos, o ovacionaram (...) Apanhou então a alma de entre os pés, botou-se outro.” (*ibidem*)

Verifica-se, apesar de todas as tribulações, uma curiosa triangulação redentora pelo burlesco. O desconhecido só pode sair ileso do ato de loucura tornando-se, consensualmente, um herói; e só pode ser um herói consensual mediante a habilidade de transformar antónimos em sinónimos, mediante a arte do salto qualitativo. O que faz dele exemplo digno de estória é — acenando à enorme influência que Rosa recebe de Kierkegaard — o salto entimemático que sucessivamente performa até atingir a

¹⁹¹ “Individuation must be a crime, for it threatens the mass’s intoxicated sense of grandiosity. It is an injury to the infantile narcissism that permeates the mass and it must be met with rage, punishment and revenge. No one likes a party poop. Individuation is at once the great promise of the West and a perpetual threat to the mass bonds that bind us together. Thus a drama in which this promise is made only to be broken is acted and reenacted throughout Western history (...). The great martyrs of the Western civilization are martyrs to the cause of individuation. (...)

The individual is in the paradoxical position that he must, on the one hand, separate from the mass, but, on the other, retain within his soul the archaic mental life which experiences individuation as an outrage to its omnipotence. Every individual must, at some level of his soul, feel that he has committed a crime.” (Lear 1998, 202-3)

derradeira transição de *pathos*.¹⁹² Já caído em si, não salta literalmente da árvore, como tanto ameaçara durante o transe. Pede para ser resgatado. Mas esse pedido constitui um risco, talvez maior do que a queda, já que a turba o interpreta como ilegítima fraqueza. Só um salto, entendido no *supra-senso* do termo, pode enfim transformar o episódio em que o maravilhoso burlesco e o desastre iminente rivalizam o tempo inteiro. As palavras de ordem que proclama à audiência ao ser resgatado dão a ver a submissão à autoridade, necessária à sobrevivência do indivíduo, como o inverso, isto é, como obediência da autoridade ao indivíduo. A aclamação da multidão livra-o, por sua vez, da marginalização a que seria votado se fosse, como seria lógico, preso ou internado pelas autoridades. “Ninguém poderia deter ninguém, naquela desordem do povo pelo povo. (...) Vivera-se o dia. Só restava imudada, irreal, a palmeira.” (PE 493) As satirizadas forças da ordem cumprem o dever, o volúvel povo caótico demonstra o seu poder e o indivíduo sai da

¹⁹² A ideia de salto pode considerar-se o elemento estruturante da autoria kierkegaardiana. Se abordo o assunto em nota de rodapé não é porque o considere menos significativo do que outros que surgem no corpo do texto — antes pelo contrário — mas por querer manter a proximidade dos textos de Rosa, crendo que o salto qualitativo é um elemento igualmente estruturante na sua obra, e que, não obstante a clara influência de Kierkegaard, Rosa lhe dá contornos muito próprios. Que se tornam bem mais nítidos, é certo, conhecendo as suas origens:

“Some suggestions about what is really at stake in the qualitative decision that constitutes the leap can be found in Kierkegaard’s two journal references to his ‘theory of the leap’. The first reference makes clear that the qualitiveness of a leap is correlated with freedom: ‘Regrettably one finds almost no examination of the ethical in logic, which arouses in my thought a suspicion about logic and serves to support my theory of the leap, which is essentially at home in the realm of freedom’ (JP III 20). In addition to this *sine qua non* limiting condition of the leap, the second reference suggests something about its positive content; he writes: ‘This will be an investigation of importance to my theory of the leap and of the difference between a dialectical transition and a transition of pathos. *In a final analysis, what I call a transition of pathos Aristotle called an enthymeme*’ (20).” (Ferreira 2006, 215, itálico meu)

Tal como descrito por Aristóteles, o entimema é um silogismo dialético; pressupõe, ao contrário do lógico, uma descontinuidade entre as suas premissas, contendo pelo menos uma premissa não formulada, habitualmente designada como premissa implícita. Mas não é apenas um silogismo truncado: ao contrário do silogismo lógico, que chega a uma conclusão necessária, o entimema chega a uma conclusão provável. Percebe-se assim a relação entre entimema, liberdade e invenção invocada por Kierkegaard. “Demonstrar que algo é assim na base de muitos casos semelhantes é na dialéctica indução e na retórica exemplo; mas demonstrar que, de certas premissas, pode resultar uma proposição nova e diferente só porque elas são sempre ou quase sempre verdadeiras, a isso chama-se em dialéctica silogismo e entimema na retórica.” (Aristóteles, *Retórica* 2005, 98, 1356b) Barthes e Bouttes (1987, 267) descrevem os entimemas como “provas ‘técnicas’”, “exemplos ou raciocínios”, cuja descoberta, em particular a descoberta da premissa inicial, ocorre a partir dos lugares-comuns e constitui a base da *inventio* na retórica (*ibidem*).

João Guimarães Rosa dá, a meu ver, a melhor tradução da metáfora entimemática kierkegaardiana para o salto qualitativo. Fá-lo nas suas estórias, é certo, mas refiro-me a uma passagem com a qual “Aletria e hermenêutica” se abeira da conclusão, explicitando a função instrumental das anedotas de abstração: “Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entrelimite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitíssimo se alcança? Sempre que algo de importante ou grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso.” (525)

experiência livre, renascido e autor de uma transformação extensível a todos. A todos menos a Adalgiso, funcionário do hospício, que assusta o narrador ao permanecer indiferente perante o ocorrido. A cláusula de “Darandina” é a acrimoniosa insolubilidade de um sujeito “no sonho geral” (*ibidem*). Será por isso lícito considerar que a estória apresenta um final feliz? Teria “Darandina” um final diferente caso pertencesse à coleção cômica de *Tutaméia*?

Benedito Nunes, num ensaio intitulado “Tutameia”, empreende uma leitura do livro baseada na preponderância do cômico, afirmando que “só duas” das estórias “podem ser consideradas trágicas, pelo desfecho que a morte e o sofrimento marcam” (2013, 119). Trata-se, a meu ver, de uma escolha tão arbitrária, inconsequente e forçada quanto a classificação das estórias em quatro grupos, atinentes a cada um dos prefácios, cada um dos quais com o seu “tom de comédia” (*ibid* 118).¹⁹³ A feição cômica de *Tutaméia* é desde logo declarada no prefácio — mas uma coisa é lê-la como preponderante, outra como totalizante: será esse o salto entre as *Primeiras estórias* e as *Terceiras*? A diferença entre destruir e escanchar os planos da lógica? Procuo responder à questão que inaugura a minha proposta de leitura romanesca da obra rosiana, que aponta para o rascunho como lugar de promessa e esperança, e que é o desiderato da hipótese burlesca: por entre o desnovelo trágico que os envolvia, Diadorim perguntava a Riobaldo se uma coisa mal começada poderia ter um *bom* final feliz.¹⁹⁴ *Tutaméia* responde sistemática e perentoriamente: sim! Embora tenda a ser ridicularizado como excrescência infantil, o final feliz, como assinala Joseph Campbell, é característico da comédia:

Comedy as satire is acceptable, as fun it is a pleasant haven of escape, but the fairy tale of happiness ever after cannot be taken seriously; it belongs to the never-never land of childhood, which is protected from the realities that will become terribly known soon enough; (...) sober, modern Occidental judgement is founded on a total misunderstanding of the realities depicted in the fairy tale, the myth, and the divine comedies of redemption. These, in the ancient world, were regarded as of a higher rank than tragedy, of a deeper

¹⁹³ Uma das consequências da postulação de quatro prefácios, em si surpreendente, é a indefinição quanto à distinção entre prefácio e estória. Algumas estórias de *Tutaméia* poderiam, pela reflexividade que as caracteriza, constituir prefácios ou mesmo posfácios. Nunes acerta, por outro lado, quando classifica as estórias do livro como “casos exemplares” (2013, 116) em que a fábula e o mito didaticamente se misturam de acordo com uma “intenção parabólica” (*ibid* 118) regida pela “sabedoria do paradoxo” (*ibid* 119).

¹⁹⁴ Procurarei, até ao final, refletir sobre a nuance entre ‘final feliz’ e ‘bom final feliz’.

truth, of a more difficult realization, of a sounder structure, and of a revelation more complete.

The happy ending of the fairy tale, the myth, and divine comedy of the soul is to be read not as contradiction, but as a transcendence of the universal tragedy of man. The objective world remains what it was, but, because of a shift of emphasis within the subject, is beheld as though transformed. (...) Tragedy is the shattering of the forms and of our attachment to the forms; comedy, the wild and careless, inexhaustible joy of life invincible. (...)

It is the business of mythology proper, and of fairy tale, to reveal the specific dangers and techniques of the dark interior way from tragedy to comedy. (Campbell 2008, 21)

O final feliz é uma transgressão patética e ousada. Kafka, como se sabe, queria a sua obra destruída. Kierkegaard, que também sangrava o burlesco, queria immortalizar a renúncia amorosa.¹⁹⁵ *Tutaméia* procura transmitir, enquanto escola de vida literária, a ciência da felicidade, em que o amor e o milagre são obrigatórias disciplinas, burlescamente praticadas. A sistematização do *bom final feliz* é possível através da sistematização de gestos igualmente transgressores. Essa sistematização da cláusula é, em si, um gesto transgressor, na medida em que propõe e pressupõe o salto qualitativo entre um final feliz

¹⁹⁵ Para Rosa, o que parece tornar-se verdadeiramente ridículo é o sacrifício da felicidade em prol da tristeza rotineira, de um ideal religioso, de contingências castradoras em geral. No espelhamento entre vida e obra, o amor é ainda a lei paradoxal que paradoxalmente conjuga alegria e conformidade e da qual resulta uma filiação desejada. Comparem-se as seguintes passagens: a primeira do melancólico diário de Kafka; a segunda das não menos téticas anotações de Kierkegaard sobre o noivado repentinamente desfeito com Regine Olsen; a terceira de uma carta de Rosa endereçada em 1947 a Azeredo da Silveira; a quarta da conversa de Rosa com Lorenz em 1965:

- a) “Without forebears, without marriage, without heirs, with a fierce longing for forebears, marriage, and heirs. They all of them stretch out their hands to me: forebears, marriage, and heirs, but too far away from me.” (Kafka 1949, 21 jan 1922, p. 1065)
- b) “(...) it must of course be madness, a melancholia that borders on madness. (...) Excellent, completely true, from a feminine point of view—the fact that it was a religious collision must needs elude her [Regine Olsen] completely, she who was not the least bit developed religiously, and least of all developed to sense that sort of religious collision. (...) in my melancholia and my relationship to God (...) although separated from you, I nonetheless remain yours. But what a model of unhappy love! (...) I had to continue this cruelty with what were truly the most honorable of intentions. (...) my activity as an author could also be viewed as a monument to her praise and honor. I am taking her with me into history.” (S. Kierkegaard 2010, *Notebook 15*: 13-14; pp. 442-3)
- c) “Tenho esperança de poder criar coisa nova e diferente, de superar o nosso *Sagarana*, com histórias e romances mais humanos, mas ao mesmo tempo, mais meta-humanos, mais super-humanos; que sei?!... O bom seria fazer-se um livro só, de 5.000 páginas, que seria escrito e reescrito, durante a vida inteira. Ou — que beleza! Três gerações de romancistas (pai, filho, neto), trabalhando um *roman-fleuve*, catedralesco, pétreo, tri-generacional...” (*apud* Costa 2006b, 198)
- d) “A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a benção eclesiástica e científica. Entretanto, como sertanejo, a falta de tais formalidades não me preocupa. Minha amante é mais importante para mim.” (DGR 47)

tradicional e um final feliz bom ou inventado. O caminho da autodeterminação revela-se ao leitor pelo exemplo da definição de uma lei própria.

Em *Tutaméia*, a felicidade é certa. Mas a indeterminação de termos encontra-se com frequência, visando por norma a caracterização dos personagens, como se lhes desse asas para voos ilimitados. A referencialidade do sertão, que encontrávamos em livros anteriores, também se dilui para dar lugar ao traçado de um campo metafórico propriamente literário, onde influem, aliás, pululam, imagens de escrita e leitura aplicadas à existência quotidiana. O lugar-comum é recriado através da transformação de expressões idiomáticas, proporcionando alqueires limpos para novas edificações, paradoxalmente próprias e impróprias. A escola de *Tutaméia*, simultaneamente existencial e literária, constitui-se como legado assente na distinção entre o que deve ou não, por entre infinitas leituras possíveis, ser interpretado e escrito.¹⁹⁶ A lenda surge, de novo, como forma privilegiada de transmissão do milagre da vida, capaz de concatenar — em vez de cindir — o tempo do *logos* e o tempo do *mythos*, apresentando a biografia como percurso mitográfico em potência.

No seguimento desta síntese, gostaria de concluir o capítulo em duas frentes: o centro do livro e suas margens. Primeiro: onde situar o centro de *Tutaméia*? Incluindo ou não os prefácios, os textos contam-se sempre em número par. Considerar como centro do livro o vazio que permeia o salto entre duas estórias ou o binómio de exemplaridade que ambas configuram será uma questão de ênfase. “Mechéu” e “Melim-Meloso” concatenam, enquanto *contra-exemplo* e *exemplo*, *parálise* e *contrafim*, a ideia de transformação irrepresentável que a clivagem entre *ethos* discursivos, kafkiano e rosiano, pressupõe. É o exemplo mais nítido, no que diz respeito à forma do livro rosiano, da “estrutura cruzada” que “preserva os termos em oposição, criando uma relação especular em torno de um centro”, como afirma Clara Rowland (2011b, 151), e que é “recorrente” em Rosa (*ibid*, 150):

o paralelismo invertido constrói-se em torno de um eixo necessariamente implícito, no qual movimentos de sinal oposto podem paradoxalmente sobrepor-se, ao mesmo tempo que reorganizam a separação estrutural dos sintagmas. Percebe-se assim que o quiasmo

¹⁹⁶ Vera Novis (1989b, 77) assinala, dando como exemplo várias das estórias de *Tutaméia*, que a “aprendizagem é uma questão que atravessa todo o livro”.

seja, ao mesmo tempo, figura de junção e disjunção; e que apenas no ponto suspenso (e necessariamente, como sublinhei, implícito) em que os contrários se confundem as “revelações desencontradas” (...) se possam dar a ver. É uma imagem, aliás, recorrente noutros textos de Rosa: tanto em “Cara-de-Bronze” quanto em “A estória de Lélío e Lina” é no momento em que “tudo contraverte”, num encontro impossível entre opostos, que o tempo se suspende e a estrutura do conto se revela. (...) (*ibidem*)

Os contos centrais de *Tutaméia* recebem o nome dos respectivos protagonistas. Sobre o primeiro, “Mechéu”, sabe-se que foi quase todo construído a partir de relatos epistolares — “dezenas de cartas trocadas ao longo de 33 anos de amizade” (Mota e Silva 2010, 17) — em que Rosa pedia a Pedro Barbosa detalhes sobre um habitante da fazenda de Pindaíbas. Mota e Silva, desembargador em Minas Gerais, havendo cotejado as cartas com o texto, mostra uma diferença significativa entre jurisprudência e crítica literária ao considerar que Pedro Barbosa, sua mãe, irmãs e cunhado são “coautores do conto, estruturado quase completamente naquelas preciosas informações” (*ibidem*). No entanto, nos doze cotejos fornecidos entre carta e conto, é evidente que Rosa faz não “poucas alterações” (*ibidem*), mas várias, cunhando um retrato literário a partir do que lhe era fornecido e, como disse, enquadrando-o num lugar muito preciso do livro. Além disso, a correspondência atesta que os detalhes enviados partiram de questões deveras específicas.¹⁹⁷ Recebendo resposta, Rosa agradeceu as informações sobre o ‘nosso imortalizável Mechéu!’” (*apud* Castro e Saggese 2022, 89) afirmando ter “a obrigação de introduzir na literatura brasileira ‘o saudoso herói, corporação símbolo de um abundante aspecto humano, protótipo do *mecheismo*, *homo mecheensis*, por excelência” (*ibidem*, itálicos meus).

¹⁹⁷ “Por amor-de-deus, mande-me, pois o seguinte: I – Como era, mais ou menos, a fisionomia dele / A expressão? (Sei que era alto, magro, mas também, o formato da cabeça, cabelos, se tinha pescoço fino ou grosso, tamanho dos olhos, barba ou não-barba, cor de pele, formato das orelhas, e outras peculiaridades que ocorram.) / II – Que fazia ele, em geral à tarde acabado o serviço? / III – Além de tratar dos porcos, preparar a boia suína na masseira, levar comida à roça, para os camaradas, tinha ele mais algum serviço? / IV – E aos domingos, que fazia? / V – Era religioso? Supersticioso? / VI – Andava descalço? / VII – Tinha algum modo especial de caminhar? / VIII – E em matéria de vestir-se? / Que chapéu usava, por exemplo? / Gostava de vestir roupa velha que vocês lhe dessem? / IX – Dedicava alguma especial inimizade aos cachorros? Maltratava animais? / X – Que coisas gostava de comer? Gostava de cachaça? / XI – Na fala? Gaguejava? Ria muito? Ou pouco? / XII – Que é que lhe dava mais raiva? Nada de preguiça, oh, Peréra! Forneça-me isto, e mais alguma coisa marcante ou engraçada, que lhe vier à lembrança, sobre o inolvidável Hermenegildo.” (Carta de Rosa a Pedro Barbosa, 19.7.1949, *apud* Castro e Saggese 2022, 89)

Mechéu grava-se na memória de Rosa enquanto representante de um traço profundamente humano; um traço, como antecipa uma das epígrafes do conto — supostamente retirada “Do Entreespelho” — que “não é vida” e sim “fase de metamorfose” (TM 609). Mechéu é retratado como sendo visto a partir de fora, por moços que estão de visita à fazenda, como ridículo, tacanho, mesquinho, feio, ignorante, cruel, etc.¹⁹⁸ Somente o Gango, “abaixo dele, bôbo” (*ibid* 610) e “obediente” (*ibidem*), o “mirava por modelo” (*ibidem*), apesar de ser tratado “de menor, sem estimação” (*ibidem*) e de lhe ser exigida “uma ideal excelência” (*ibidem*). O que define Mechéu enquanto metonímia, ou a moldura que lhe concatena os defeitos inúmeros, é a incapacidade de assumir a responsabilidade pelo que quer que seja, atribuindo-a sempre a outrém. “Era o sujeito.” (*ibid* 609) “Dava-se de não responsável de todo malfeito seu, desordem, descuido.” (*ibidem*) Ainda assim, empolando-se “para tantas importâncias” (*ibidem*), fazia “demais questão de continuar sendo ele mesmo” (*ibid* 610).

O que há de misteriosamente disruptivo no conto é o único evento apto a produzir em Mechéu uma mudança, mesmo que tardia. A recordação desse evento será o seu psicopompo. Uma menina viu nele a centelha de alguma coisa boa que outros não vislumbravam. A menina e as palavras que lhe dirigira gravam-se na memória de Mechéu tanto quanto Mechéu ficara marcado nas recordações de Rosa:

Também de fora viera a menina, nenem, *ooó*, menininha de inéditos gestos, olhava para ela o Gango só a apreciar e bater cabeça. Mechéu pois disse: — *Ele é meu parente não!* — e a Menininha disse: — *Você é bôbo não, você é bom...* — e mais a Meninazinha formosa então cantou: — *Michéu, bambéu... Michéu... bambéu...* — pouquinho só, coisa de muita monta, êle se regalou, arredando dali o Gango, impante, fez fiau nele. (TM 610)

O pouco que é tanto: não terá saído dos relatos da família Barbosa o poder transformador da inocência, a partir do qual a Menininha afirma o que para todos os outros seria uma ficção burlesca, cantando com carinho o nome do sujeito ridículo, o que se reflete numa diferente grafia. Mas, como disse, não é imediata a transformação operada pela inocência

¹⁹⁸ Como observa Vera Novis (1989a, 86), é significativa a “oposição de espaços que vai ser reiterada ao longo do texto”: “a observação de Mechéu pelos moços de fora se deve a uma motivação da mais pura frivolidade” e “o texto marca a frieza do observador e a distância entre observador e coisa observada”. Novis destaca de seguida a diferença entre o ponto de vista dos moços de fora e o do narrador (*ibidem*). “Melim-Meloso” pauta-se pela inversão de ponto de vista, sendo um retrato elaborado a partir de dentro.

da menina; será a força da sua recordação, catalisada pela morte do companheiro de Mechéu, a surtir o efeito redentor na hora da própria dissolução:

Mas, enterrado aquele, Mechéu aos tentos se estramontou, se cuspiu, se sumiu, o boi em transtorno, desacertado do trabalho. (...)

Só da patroa Dona Joaquina se aproximou, de vira vez, perguntou ou afirmou: — *A menininha não morre, não, nunca!* De dó, a Senhora confirmou: — *Nunca!* — não sabia que menina. De saudade ou falta do Gango, ele houve pingos nos olhos, inquiriu: — *Nem eu!?* Rezingava, pois assim, gueta, pataratices, mais frases: sobre os passarinhos, bem apresentados, o sol nas roças, o *Supra-Vento*, cavalo, ao qual por prima vez agradecesse. (...)

Estava bem diferente, etc., esperando um tudo diferente.

Não falemos mais dele. (*ibid* 611)

Se Mechéu se exime enquanto agente, contentando-se em ser “o sujeito” (*ibid* 609), não vale a pena continuá-lo. O autor pode dar-lhe um fim e — lembrando que Mechéu se acha em *Tutaméia* — dar-lhe apesar de tudo fim digno e feliz por meio de uma transformação que, parecendo impossível, surge como milagrosa. A Melim-Meloso, ao contrário, move-o uma dócil e insubmissa responsabilidade. O conto tem como subtítulo, entre parêntesis: “sua apresentação”. É um elemento importante, na medida em que a estória apenas pode sintetizar um protagonista que, ao contrário de Mechéu, deve sempre continuar a contar-se. É reflexivamente narrado o herói lendário de um mágico porvir que paradoxalmente sempre aconteceu: “Nos tempos que não sei, pode ser até que ele venha ainda a existir.” (*TM* 613) “Conto-me, muito, quando não seja, a simpática história de Melim-Meloso, filho das serras, intransitivo, deslizado, evadido do azar. Daria diversidade de estória a primeira-mão de suas governanças; e aventura.” (*ibidem*) Melim-Meloso é retratado em sucessivos episódios que evidenciam capacidades simultaneamente cômicas e poéticas de superar a adversidade. Não se lhe depara nenhum trabalho de Hércules, é certo, mas aquilo que pesaria o ânimo e vontade dos comuns mortais. Ao passo que Mechéu permanecia sempre igual, Melim-Meloso é descrito como um indivíduo paradoxal; não se esconde, mas “de si pouco” fornece; tem o dom da palavra, mas aprecia segredos e silêncios. A sua fama resulta, em parte, da inveja que desperta nos “que tentaram ser inimigos dele” (*ibid* 614) — porque “Melim-Meloso, mesmo, é que nunca foi inimigo de ninguém” (*ibidem*). “Do mal que dele se dizia, tenha-se por exagerada, senão de todo

inautêntica, à propala, a parla dessa afirmação.” (*ibidem*) O narrador conta-o a partir da “outra face da lenda” (*ibidem*), situando-se assim entre “os seus amigos principais” (*ibidem*).

Além de “muito causador de invejas” (*ibid* 616), ele que até em maus momentos “sofria tão garboso” (*ibidem*), o *pathos* que exsuda dos episódios selecionados pelo narrador é uma invulgar capacidade de amar e de, abstraindo-se de umas coisas e elegendo outras, pôr em ação o imaginado. “São estas, aliás, para mais tarde, estórias de encompridar.” (*ibid* 614) Os episódios resumidos a partir da biografia lendária de Melim-Meloso encontram-se, de algum modo, pelas demais estórias de *Tutaméia*. Narra-se, por fim, a partida, rumo ao desconhecido, para “achar a fôrma do seu pé” (*ibid* 616). Mas a estória abre-se, na cláusula, para a infinitude de episódios atinente a uma biografia que “nunca se acaba” (*ibid* 617); “são para outra narração; convém que sejam” (*ibidem*):

*Conte-se a estória de Melim-Meloso
sempre sem sossego, sempre com repouso,
vivo por inteiro, possuindo amor:
Melim-Meloso, ao vosso dispor... (ibidem)*

Do *centro central* do livro, da irrepresentável transformação que emana, parte a minha hipótese burlesca para as margens e, em particular, para os índices em que as estórias estão dispostas por ordem alfabética. Isto é, até ao ponto em que a ordem é ao mesmo tempo rompida e continuada pela firma do autor, instituindo um *centro excêntrico*, seguindo-se ao ‘J’ o ‘G’ e o ‘R’. A ordem de *Tutaméia* reflete os modelos indexicais das espécies livrescas que continuamos a abordar, enciclopédia e dicionário. Importa observar que, na medida em que segue a ordem alfabética, a disposição destes livros se situa num limbo paradoxal entre razão e arbitrariedade. A forma como Rosa rompe uma ordem que tem tanto de arbitrário como de racional para impor a sua assinatura é uma alegoria fortíssima da individuação talhada a partir de um ponto de inflexão.

Na estória que corresponde à inicial do nome próprio do autor, o protagonista é João Porém, um criador de perus. Caracteriza-o uma inocência burlesca: apesar de morrer acreditando numa ficção inventada por vizinhos que queriam ficar com os seus terrenos, sobre uma moça que dele gostava “além-cercanias” (*TM* 593), o “imóvel apaixonado” (*ibid* 595) nunca abandona os perus. Embora João Porém seja um exemplo para todos, elevando-se numa permanência análoga à da árvore, o final feliz encerra um certo anti-

clímax: “Ele fora ali a mente mestra. Mas, com ele não aprendiam, nada. Repetiam só: ‘Porém! Porém...’ Os perus, também.” (*ibidem*) Se o alfabeto representa as linhas tortas de uma ordem incompreensível, o que Rosa faz ao inscrever a sua assinatura no índice é insurgir-se entimematicamente contra a fatalidade, “corrigir Deus”, mudar o destino. Que o faça dessa forma no livro que, como veremos, pode ler-se como alegoria testamentária da sua autoria, é ainda um índice de que a metanoia e o ponto de inflexão, deslocando a relação entre autor e leitor para o paratexto e incorporando-a na própria forma do conto crítico e do livro, transformam o que Rosa abertamente designava como sub-estória numa sobre-estória, que é preciso aprender a ler e que conta, afinal, com a aptidão dos leitores para herdarem e reinventarem o seu legado.

7. PALMA DA MÃO—DENDROGRAFIA

O real e válido, na árvore, é a reta que vai para cima.
(*TM* 556)

*Uma palmeira é uma palmeira ou uma palmeira ou
uma palmeira?* — inquiria um filósofo. (*PE* 483)

Buriti, buritizeiro,
com palma de tanta mão:
uma moça do Remeiro
contratou meu coração (*CDB* 691)

Fascinada pela leitura de *Grande sertão: veredas*, Maureen Bisilliat foi ao encontro de Rosa, no início dos anos sessenta, para receber orientações sobre como captar fotograficamente o sertão rosiano. No Itamaraty ouviu do autor o seguinte: “vou-lhe dar como se fosse um tronco, uma linha mestra, e depois você vai andando pelos galhos” (Bisilliat 2011, 10'22"). Continuamos em via de reconstituir o tronco romanesco da obra, mas podemos por ora antever que os ramos são palmas. Todo o buriti é uma árvore, nem toda a árvore é um buriti. Na distinção, em sentido aristotélico, entre gênero e espécie, encontra-se um possível ícone da obra de Rosa, o seu emblema metonímico, e algo, entre geral e particular, que ponteia entre ambos.¹⁹⁹ Por entre um arvoredo repleto de espécies, o buriti destaca-se como representante da vereda, por sua vez sinédoque do sertão que, como vimos, vê a sua referencialidade progressivamente atenuada em favor de uma morfologia literária. Ainda uma árvore, o buriti é a forma de vida que concatena o legado de Rosa, o cânone, o desejo da obra e a força da palavra, o dicionário. Quanto mais se afirma enquanto particular, mais traduz o buriti o universal, o arbóreo “poder de quieta máquina” (*CDB* 886).

¹⁹⁹ Recordo, no terceiro capítulo, a citação em que Boris Groys descreve o paradoxo não como imagem mimética da linguagem, mas como o seu ícone. É a partir do paradoxo que se pode fazer emergir uma imagem apta a representar o irrepresentável.

Procurar-se-á, neste capítulo, um ponto de vista apetrechado de não-senso operativo, de modo a sensibilizar “ao alegórico espiritual e ao não-prosaico” (TM 519) que permeiam a prática artística de Rosa. Segundo essa perspectiva, o romance da obra pode ser lido como a edificação de um buriti. Contudo, um cânone não se define sem matéria-prima para transformar e reformar. A criação de uma massa de texto relativamente informe antecede o processo metanoico, intrinsecamente reflexivo e irónico, através do qual o autor ordena a obra. De um ponto de vista alegórico, “Cara-de-Bronze” não podia ser o centro de *Corpo de baile* sem que o “Recado do morro” o houvesse sido primeiro. A mudança de centro de *Corpo de baile*, com a substituição de “Recado do morro” por “Cara-de-Bronze”, é ainda a substituição de uma partida em que se regressa por um regresso que será novo e sucessivo ponto de partida. A substituição das novelas é um reconhecimento, em retrospectiva, de que uma delas reflete de forma mais abrangente a constituição da autoria. E o reconhecimento, em 1964, marca, na sequência de uma longa metanoia, o ponto de inflexão da obra: são as “Segundas estórias”, que mesmo inexistindo vivem entre as *Primeiras* e as *Terceiras*.

O narrador de “Recado do morro” assinala desde logo a reflexividade da narração fazendo coincidir a morfologia do texto e o espaço ficcional que descreve — fazendo-se coincidir, em retrospectão, com o protagonista. O primeiro parágrafo é frase de um só fôlego, que começa por ‘S’ e apresenta a ficção enquanto um “rastrear pelo avesso” (CDB 617) de “um caso de vida e morte” (*ibidem*) que teve “aparente princípio e fim (...) nos fundos do município” (*ibidem*) onde o protagonista residia. O segundo parágrafo coloca o protagonista e a comitiva de que é guiador a meio de um percurso, pelo “ocro da estrada, (...) um S, que começa grande frase” (*ibidem*). “Debaixo de ordem” (*ibidem*), Pedro Orósio, auxiliado pelo camarada Ivo Crônico, guia três homens que aprendem a ler a região.

“Recado do morro” apresenta a conceção do mundo que observámos a partir de *Grande sertão: veredas*: a seta do tempo, que tudo atravessa, é por sua vez trespassada pela flecha de um mistério maior a que se pode chamar vida. O texto trata de um recado que, fruto desse quiasmo, é emitido (gritado, na verdade) pelo Morro da Garça. Quem o capta é um eremita, o Gorgulho, quando com ele se cruzava a comitiva.²⁰⁰ Embora o

²⁰⁰ A captação do recado é metaforicamente descrita enquanto modo de leitura e inscrição. “Belo como uma palavra” (CDB 626) é como narrador descreve o Morro emissor do recado, “a modo e coisa que tem paucta”

recado fale de um evento futuro, prevenindo acerca do perigo que representa, seria precipitado determinar que tem origem no futuro. A narração já traçou, nesse ponto, o orquestrar da traição de que Pedro será alvo: Ivo Crônico já combinara com outros conterrâneos que o matariam quando a comitiva chegasse ao destino, na noite da Festa.²⁰¹ O morro não está a adivinhar um complô que ainda não existe, mas a apresentar outra possibilidade, uma alternativa a um plano já traçado. O aviso parece, assim, provir do centro do quiasmo, de um absoluto presente.

Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei (...)! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!... (CDB 630)

A leitura da vida, quando mais não seja enquanto pressentimento da importância de algo incompreensível, que transcende a lógica comum, pressupõe uma sensibilidade voltada para o estranho. “Recado do morro” coloca, a par e par, aletria e hermenêutica. Seo Olquiste, um dos homens da comitiva, que representa o espírito científico, “pressentia” (*ibidem*) a importância do recado; embora não falassem a mesma língua, “se via que algum entendimento, como que de palpite, esteve correndo entre ele [Gorgulho] e o estranho” (*ibidem*). Já para o religioso Frei Sinfrão, outro membro da comitiva, aquilo “não era nada importante” (*ibidem*), não “eram coisas do mundo entendível” (*ibidem*), mas fruto da “mania” (*ibidem*) do Gorgulho.

O recado nunca teria sido entregue ao destinatário se não fosse transportado por marginais, sucessivamente transmitido até que o encontrasse um artista que lhe desse

(*ibid* 625). Enquadra-se numa das serras, “uma emendada com outra” (*ibid* 622), de “brancas estradas calcárias” (*ibid* 623) em que a comitiva seguia “como por uma linha vã, uma linha geodésica, mais ou menos como a gente vive” (*ibidem*). O próprio Gorgulho “parecia um garatujo” (*ibidem*).

²⁰¹ Refiro-me à “muita conversa apartada” (CDB 622) entre Ivo e o seu primo Maral, que é referida no início da narração. “O Maral, outro que mal escondia o ferrão. Sujeito feioso e lero, focinhudo como um coati. Então era ele, Pedro, quem devia crime, por as moças não quererem saber de namoro com esse?” (*ibid* 622-3) A partir dessa conversa, em que se dá entender uma combinação traiçoeira, Ivo muda o seu comportamento com Pedro, “à refalsa” (*ibid* 621). “Porque, desde dias, estavam outra vez companheiros, a amizade concertara. (...) — ‘Mal entendido que se deu, só... Má estória, que um gole bebido junto desmancha...’ Nisso que o Ivo pelos outros respondia também: (...) — que, se ainda estavam arredados, ressabiando, no rumo não queriam outra coisa senão se reconciliar. Deixasse, que ele, Ivo, logo chegassem de volta no arraial, arreunia todos, festejavam as pazes.” (*ibid* 634)

outra forma. É o músico Laudelim o mediador entre as forças do tempo e da vida, pois, além de intuir a importância do não-senso, possui a capacidade de o transformar em algo inteligível e transmissível.²⁰² É graças à canção, composta a partir da mensagem incompreensível, que Pedro, depois de se deparar inúmeras vezes com o recado sem o entender, pode enfim reconhecer-se enquanto destinatário e evitar morrer atraído. A criação da canção é uma condição necessária para que se salve, porém não suficiente.

Para que o resumo seja bom, faltam os elementos que configuram a *peculiar espécie de não-senso* da novela, isto é, além do óbvio paradoxo temporal. É uma configuração que o narrador constrói desde o início e que conduz a uma ideia de escola. É a ideia de escola que molda, entre reflexividade e ironia, o centro irrepresentável da novela. Pedro Orósio é destinatário de um recado que é importante, ou não seria gritado pelo Morro.²⁰³ A importância do recado reflete, na própria mensagem, a suposta importância do destinatário. Pedro não se teria reconhecido enquanto destinatário, apesar da canção, se não se identificasse com o Rei a que a mensagem alude, e aos outros enquanto súbditos que o atraem. Além da transmissão do recado e subsequente transformação em forma artística, o reconhecimento é fruto de uma certa soberba que aí encontra condições para desabrochar. O estado ébrio, próprio da noite festiva que propiciaria aos traidores a ocasião para o homicídio, catalisa a soberba, mas também não é a sua causa.

As características de Pedro Orósio permitem-lhe seduzir as moças que quiser e, porque não parece coibir-se de o fazer, são o motivo de revolta e inveja dos conterrâneos que o querem matar. Do ponto de vista subjetivo, são motivo de vaidade. O narrador deixa claro que o porte de gigante dá ao guiador uma excessiva sensação de segurança e que o gesto habitual de pegar no espelho e mirar a própria beleza equivale ao cultivo de uma certa cegueira face ao que o rodeia. A consistência física contrasta com a inconstância mental. É um dos pontos de divergência entre o protagonista e Ivo Crônico, que não tem porte de gigante mas sabe pensar continuado e cumprir aquilo a que se propõe: “teimava de cumprir tudo o que dava anúncio de um dia fazer” (CDB 634). Há outra divergência

²⁰² Laudelim era “dono de tudo que não possuísse” (CDB 622), pertencendo não à espécie do homo mecheensis, mas à estirpe dos melins-melosos. Em “Melim-Meloso”, o protagonista continua dono dos cavalos que já não possui, por ter tido que se desfazer deles pelas dívidas de outrem. O mais importante é ser “vivo por inteiro, possuindo amor” (TM 617).

²⁰³ Afirma-o Gorgulho: “Que é que o morro não tem preceito de estar gritando... Avisando de coisas...’ — disse, por fim, se persignando e rebenzendo (...).” (CDB 624)

face ao antagonista, não menos importante, porque parece ser o elemento que faz de Pedro o destinatário do recado. Não é um elemento físico, mas anímico: a sensibilidade que possui, porém em estado bruto. Embora Ivo seja capaz de pensar continuado, aplica essa valência, que redundava em inflexibilidade, na orquestração dissimulada de um homicídio. Pedro Orósio, movido por um sentido de beleza inocente e pacífico, embora redunde em vaidade, nunca faria tal coisa: para ele, “coisa que valia neste mundo era se apagarem as dúvidas e quízílias. Toda desavença desmanchava o agradável sossego simples das coisas, rendia até preguiça pensar em brigar.” (*ibid* 621)

A vaidade e a incapacidade de pensar continuado retardam o reconhecimento do recado ou, até, tornam-no necessário, na medida em que apartam o destinatário de um certo modo de vida. O seu entendimento é comprometido pela impaciência que o leva, ora distraído do presente, ora movido pela sensibilidade, a estar sempre desejoso do próximo passo.²⁰⁴ A única exceção é, vai sendo, a saudade da terra natal, para onde se dirige a comitiva, a saudade que o faz entrar “repentino num imaginamento: uma vontade de, pisando o de lá, ficar permanente, para os anos dos dias.” (*ibid* 629) O conflito entre a permanência da origem enquanto desejo de destino e a impermanência que caracteriza o seu modo de estar é determinante:

Se casava com uma moça boa, geralista pelo também, nunca mais vinha embora... Era uma vontade empurrada ligeiro, uma saudade a ser cumprida. Mas pouco durou seu dar de asas, porque a cabeça não sustentou demora, se distraiu, coração ficou batendo somente. Pequenino, um resto de tristeza se queixando por dentro, de transmúsica. (*ibidem*)

²⁰⁴ Alguns exemplos:

“Um enxadeiro, (...) como é que há de saber pensar continuado? E, mesmo para entender ao vivo as coisas de perto, ele só tinha poder quando na mão da precisão, ou esquentado — por ódio ou por amor. Mais não conseguia.” (*CDB* 622)

“Pê-Boi restava perturbado, seu pensamento desobedecia. Aquela hora, nem que quisesse, não podia dar balanço em pecados nenhuns. (...) não podia parar quieto. O estatuto de seu corpo requeria sempre movimentos: tinha de estar trabalhando, ou caminhando, ou caçando como se divertir.” (*ibid* 632)

“E o que ele mais via era a pobreza de muitos, tanta míngua, tantos trabalhos e dificuldades. Até lhe deu certa vontade de não ver, de sair dali sem tardança.” (*ibid* 634)

E voltou à mente o querer se deixar ficar lá, em seus Gerais, não havia de faltar onde plantar à meia, uma terreola; era um bom pressentimento. Mas logo a idéia raleou e se dispersou — ele não tinha passado por estreitez de dissabor ou sofrimento nenhum, capaz de impor saudades. Assim, era como se minguisse terra, para dar sustento àquela sementezinha. (*ibid* 632)

O protagonista precisaria, segundo o narrador, de atravessar um processo metanoico que englobasse a aprendizagem da passividade, inerente ao sofrimento, até se tornar fértil como a terra a que o seu inconsciente pretendia fazê-lo regressar, até que o sonho que enlaçava origem e destino encontrasse condições para germinar. Tal conceção de maturidade encontra-se disseminada pela obra de Rosa; é, por exemplo, a aprendizagem que o Moço de “Nenhum, nenhuma” precisaria de fazer para casar com a Moça; é a condição para que o protagonista de “O espelho”, já amando, possa voltar a ver o próprio rosto. A novela arma o ponto preciso em que Pedro Orósio, reconhecendo-se como destinatário do recado que atravessa tempo e espaço, revelando-os como um só, vê a coincidência entre destino e origem. Tomando a forma de canção, o recado instala-se na sua mente com inédita persistência, refrão que “não saía do raso de sua idéia” (*CDB* 663). A partir do momento em que a entoia, abre-se uma frincha pela qual se revelam as profundezas de uma sensibilidade até então superficialmente mantida. A saudade da origem, que o inconsciente gravara mas que o consciente só esparsamente admitia, transforma-se numa visão de futuro.

Falta, então, explicar a ideia de escola. A impaciência do protagonista contribuía, como dizia, para o apartar de um certo modo de vida. Havia entre ele e os homens que guiava o fosso de uma desigualdade que o narrador apresenta, perto do início da narração e em discurso indireto livre, com significativo detalhe:

Outros eram os outros, de bom trato que fossem: mas, pessoas instruídas, *gente de mando*. E um que vive de seu trabalho braçal não cabe todo avontade junto com esses, por eles pago.

De qualidade também que, *os que sabem ler e escrever, a modo que mesmo o trivial da idéia deles deve de ser muito diferente*. O seo Alquiste, por um exemplo, em festa de entusiasmo por tudo, que nem uma criança no brincar; mas que, sendo sua vez, atinava em pôr na gente um olhar ponteado, trespassante, semelhando de feiticeiro: que

divulgava e discorria, até adivinhava sem ficar sabendo. Ou o frade frei Sinfrão, sempre rezando, (...) e assim atarefado e alegre, como se no lucrativo de um trabalho, produzindo, e não do jeito de que as pessoas comuns podem rezar (...). Mesmo o seo Jujuca do Açude, rapaz moço e daqui, mas com seus estudos da lida certa de todo plantio de cultura, e das doenças e remédios para o gado, para os animais. (...)

Do que eles três falavam entre si, do muito que achavam, Pedro Orósio não acertava compreender, a respeito da beleza e da parecença dos territórios. Ele sabia — para isso qualquer um tinha alcance — que Cordisburgo era o lugar mais formoso (...); por isso mesmo, lá, de primeiro, se chamara Vista-Alegre. E, mais do que tudo, a Gruta do Maquiné (...) — ali dentro a gente se esquecia numa admiração esquisita, mais forte que o juízo de cada um, com mais glória resplandecente do que uma festa, do que uma igreja.

Não, bronco ele não era, como o Ivo, que nem tinha querido entrar (...).

Pedro Orósio achava do mesmo modo lindeza comum nos seus campos-gerais, por saudade de lá (...). Mas, outras coisas, que seo Alquiste e o frade, e seo Jujuca do Açude referiam, isso ficava por ele desentendido, fechado sem explicação nenhuma; assim, que tudo ali era uma Lundiana ou Lundlândia, desses nomes. De certo, *segredos ganhavam, as pessoas estudadas*; não eram para o uso de um lavrador como ele, só com sua saúde para trabalhar e suar, e a proteção de Deus em tudo. (CDB 621-2, *ítilicos meus*)

Embora a interposição de segredos, entre quem manda e quem é mandado, fosse atenuada pela sensibilidade à beleza, havia, ainda assim, uma demarcação entre os mandantes guiados e o guiador mandado. Forma-se um arco entre a construção inicial da divergência entre conhecimento e ignorância da literatura, entendida enquanto capacidade de leitura e escrita, e o não-senso derradeiro da exclamação de Pedro Orósio, em plena bebedeira:

— “Pedro Bergo, você tomou demais, você está esquentado. Então, melhor, reservar com a gente sua garrucha e faca, p’ra se guardar... Evita alguma distração que você tenha...”

— “Ué, faz diferença?” — “Convinhável dar. O Ivo pode ter razão, Pê...” — “*Escola!...*”

— “Escola o quê, Pê? Doideiras...” — “A que te... Tu sabe?!” — “Nome-da-mãe, não, gente! Paz...”

— “Pois canta!” — Pedro gritou, animante. — “*Escola!...*” Sobre sem sim, e andado, ele se sentia, estava grave. (...) Quanta coisa que a gente não sabe nunca no escuro, sufocado: como o glude frio das minhocas da terra. Seo Alquiste soubesse? O frade sabia? Seo Jujuca? (...) *Grande Rei, a tua sorte — pode mais que o teu valor?*

Pedro Orósio esbarrou. (...) Ele, Pê, era o Rei (...). *Mas é só baixar as ordens, que havemos de obedecer...* (...)

(...) Queria cantar. (...) Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda! Palpitava o errado. Traição? Ah, estava entendendo. Num pingo dum instante. (...)
(CDB 664-665)

Logo que os farsantes, que “tinham receio” (*ibid* 664) do “homem-boi (...) tão alto que um morro, a sobre” (*ibidem*), sugerem desarmá-lo, é a ideia de escola — precisa e incompreensível, como que vinda do sempre e do nada, porém rastreável à reflexão sobre a distância entre quem ordena e quem é ordenado, que a narração desde logo constrói enquanto brecha entre quem é letrado e não é, brecha que o inconsciente de Pedro vinha metabolizando — que catalisa a decisiva identificação com o Rei, soberba pela qual Pedro se reconhece, enfim, enquanto destinatário do aviso e aos outros como traidores. “*Escola!...*” é um trocadilho com ‘skâl’, brinde’ em dinamarquês, que o protagonista já teria ouvido a Seo Alquiste e adapta, nesse momento, para a língua materna, numa dobra em que se funde alegremente aprendizagem, saúde e celebração.²⁰⁵

Escola, soberba, vida. Na sequência do reconhecimento, Pedro desata sovando os adversários: “moronava por de entre eles, benigno” (*ibid* 665). Operada em transe espirituoso, a legítima defesa não deixa de ser uma transgressão necessária. “Daí, com medo de crime, esquipou, mesmo com a noite, abriu grandes pernas.” (*ibid* 666) Depositando o rendido Ivo como um “menino, no centro do chão” (*ibidem*), Pedro vai ao encontro da vida, a monte na promessa metanoica com a qual termina a novela: “Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais.” (*ibidem*) Fora ele mais forte do que a sorte de morrer atraído ou estaria destinado a ser mais forte do que a sorte? O paradoxo do destino parece esboçar-se num desígnio que preveja ou pelo menos contemple a própria reformulação.

A promessa de uma metanoia é necessária, porém não suficiente, para sustentar uma autoria que entende a obra enquanto vida e reflete a vida enquanto obra. É nessa conceção quiásmica que se encontra o fundamento da alegoria enquanto forma de transmitir uma

²⁰⁵ “E Pedro vinha voltando, aliviado, caçava seu lugar em seu banco, dava com os olhos em seo Alquiste. Esse sorria, e para ele levantava o copo, à saúde, nas praxes. Dizia: — ‘Escola!...’ E ele Pedro retribuía com o mesmo bom gesto, também já tornava a ter sede de cerveja, mais bebia. Nisso o Laudelim retomava a cantar a recém grande cantiga (...).” (CDB 662)

verdade por meio de ficção, que Rosa designava, como vimos no terceiro capítulo, como poesia verdadeira.²⁰⁶ A própria ideia de alegoria parece fundar-se num quiasmo em cujo centro paira a possibilidade irônica de veracidade: parecer para ser e ser para parecer. “Tudo se finge, primeiro; germina autêntico é depois.” (TM 673) A reflexividade mais apurada parece ser, então, a que transforma a oposição entre aparência e essência numa síntese. A síntese depende, por um lado, de uma técnica literária a ser aprendida, como ensina Shakespeare através do percurso de Hamlet, e, por outro, de um conhecimento da realidade tão abrangente quanto possível, tendencialmente enciclopédico.²⁰⁷ Rosa, na construção da sua autoria, percorre a dupla via dessa aprendizagem, ora literária, ora filosófica e científica, de *Magma* a *Tutaméia*.

Por mais que a promessa de uma metanoia seja universal, um projeto totalista, como o de um dicionário-enciclopédia, deve poder abarcar o cumprimento da promessa. Um exercício de imaginação que concebesse “Cara-de-Bronze” como sequela do “Recado do morro” não seria um completo não-senso. No fundo, analisando a permuta do centro de *Corpo de baile*, é isso que estamos a fazer. Há uma promessa latente, mitográfica, nas largas passadas com que Pedro Orósio regressa à terra natal — assim como há uma latente promessa no domínio que Segisberto edifica no Urubuquaquá depois de fugir da terra natal com não menos largas passadas. “Cara-de-Bronze” é uma novela que se pauta pela promessa de uma nova inflexão de percurso, a ser trilhada em inverso sentido, para obter uma língua nascente. O inverso sentido é simultaneamente rosiano e

²⁰⁶ A ideia de *poesia verdadeira* caracteriza o gênero literário cunhado por Rosa, o conto crítico, que mistura lenda e confissão.

²⁰⁷ O badalado retardamento da vingança de Hamlet poderia ser antes descrito como formação intensiva em dispositivos metaficcionalis, formas de chegar à verdade por meio do disfarce. O par ser-parecer, desenvolvido ao longo de toda a peça, começa por surgir como oposição. Quando Rei e Rainha procuram dissuadir Hamlet do luto paterno, Hamlet fala do fingimento com desprezo e denuncia, na medida em que alegoria e hipocrisia não são sinónimas, a mera aparência face à sentida interioridade. Mas na sua reação também se entrevê o estado imberbe de um entrelaçamento entre vida e ficção que se adensará à medida que a peça progride:

“Seems’, madam! Nay, it is. I know not ‘seems’.
‘Tis not alone my inky coat, good mother,
(...)
That can denote me truly; these, indeed, ‘seem’,
For they are actions that a man might play:
But I have that within which passes show,
These but the trappings and the suits of woe.” (1.2.79-89)

Depois da aparição e incumbência do Fantasma paterno, Hamlet começa a incorporar na sua conduta o fingimento, aprendendo a servir-se de dispositivos alegóricos como meio de chegar à verdade.

universal. Ou, em palavras que talvez melhor traduzam o paradoxo do destino, o inverso sentido que se reconstitui na individuação não seria universal se não fosse particular.

Ao contrário de “Recado do morro”, que narra uma diacronia, “Cara-de-Bronze” decorre num dia, metonimicamente descrito como “o dia de uma vida inteira” (CDB 688). Mas é um dia que responde à diacronia da “vida inteira” com o retorno de uma longa viagem. O vaqueiro Grivo regressa, depois de haver partido às ordens do fazendeiro Segisberto. O fundamento da delegação, ninguém o entende. Fora um mandato de busca, mas de quê? Por que razões necessita o fazendeiro de eleger alguém que, como pronome, possa fazer em seu lugar uma peregrinação que deve ser simultaneamente realizada em nome próprio?

São questões a que procurarei responder examinando a moldura edipiana de “Cara-de-Bronze”, que certo modo coincide, como a ideia de escola em “Recado do morro”, com os limites do texto. A fuga de Segisberto da terra natal e o poderio que vem a construir no Urubuquaquá situam-se num território edipiano que é ao mesmo tempo arqueológico e utópico. Entre passado e futuro, esbatimento e redefinição, o mito de Édipo subsiste e transfigura-se. Veremos como a ação da novela reinscreve um processo filiativo sobre a exumação da fantasmagoria paterna.

Grivo regressa e faz o relato da viagem nos aposentos exclusivos de Segisberto, conhecido como Cara-de-Bronze. No exterior, apesar da chuva, os vaqueiros seguem as ordens do fazendeiro. Trabalham com afinco, separam o gado, entre sangues e estrumes, para ser vendido a vaqueiros vindos de fora. Paira no ar um mistério, lentamente fixado num mosaico que as oscilações formais da novela vão especulando e compondo, ao ritmo das coplas de um cantador contratado e das perguntas de Moimeichego, um dos vaqueiros de fora, dirigidas aos de dentro.²⁰⁸ O fazendeiro, inacessível aos demais, surge de modo

²⁰⁸ O nome do vaqueiro Moimeichego é uma “brincadeira” (Rosa 2003b, 95), aglutinadora de pronomes pessoais em várias línguas, com a qual o autor se autorrepresentava na novela, nomeadamente através de uma capacidade de fazer perguntas. Como assinala Clara Rowland (2008, 407), a “vontade de saber” e a “arguta interrogação dos princípios representativos do universo dos vaqueiros” são remetidas, pelos próprios vaqueiros, aos modos dialógicos de Cara-de-Bronze: “a personagem autoral partilha o ‘entom’ do objecto de tensão do conto, o seu movimento interrogativo integra a mesma matriz daquilo que se procura descrever como inclassificável — a poesia para os vaqueiros — mas que se mostra aqui como reconhecível. A intuição do poético é o objecto para o qual se dirige o esforço maiêutico da figura autoral inscrita.” (*ibidem*)

Moimeichego não é, ainda assim, a única figura autoral da novela. Ao mosaico da heterogeneidade formal corresponde um mosaico de figuras autorais. Para além de Moimeichego, o dialético, há Cara-de-Bronze, o construtor da obra, há Grivo, o do dom poético, que domina a arte de contar por meio da palavra, há o cantador contratado que, como vimos em “Recado do morro”, intui coisas que traduz na forma reconhecível

ecfrástico, a partir de variados testemunhos que compõem um retrato. Pautando-se por contradições, ou pela conjugação de opostos, a imagem revela-se ainda assim uniforme quanto ao papel deliberativo do retratado. Começemos por observar, relativamente ao mosaico do nome próprio, a clivagem entre pai e filho que lhe chancela a assinatura:

Moimeichego: O “Velho”...?

O Vaqueiro Cicica: Antão, pois — que-que falo: é ele. Sou cativo de ninguém, minha boca é forra, falo o que é: é o Cara-de-Bronze!

Inho Ti: Cara-de-Bronze. Isto são alcunhas...

O vaqueiro Cicica: “Velho” não é alcunhas, é nome-de-lei.

O vaqueiro Adino: Nome dele é Sigisbé. *O vaqueiro Mainarte*: Sejisbel Saturnim... *O vaqueiro Cicica*: Xezisbéo Saturnim, eu sei. Mas “Velho”, também. “Velho” não é graça — é sobrenomes... *O vaqueiro Sacramento*: Homem, não sei. Em que sube, toda-a-vida, é Jizisbéu, só... *O vaqueiro Doim*: Zijisbéu Saturnim... *O vaqueiro Sacramento*: Jizisbéu Saturnim, digo.

O vaqueiro Cicica: vocês... Ara, evém quem ensina. Aquele... (A *Moimeichego*;) O senhor não quer ouvir? O senhor pergunte a ele. *Moimeichego*: O alto, com a coroa? *O vaqueiro Cicica*: O com a coroa não, o em corpo. O Tadeu, ele é antigo, sempre viveu aqui. Ele sabe.

(...)

O vaqueiro Adino: Pai Tadeu, como é que cê confirma o nome do Velho, por inteiro, registral?

O vaqueiro Sãos: Sezisbério...

O vaqueiro Tadeu: Por que, uai, gente? O nome cujo, todo? (...) Nome dele? A pois, que: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho — conforme se assina embaixo de documentos. Dele sempre leram, assim, nos recibos... (...) Agora, o “Filho” ele mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca... A modo que não quer, que desgosta...

O vaqueiro Sacramento: A ser, nessa idosa idade...

O vaqueiro Mainarte: Não quis filhos. Não quer pai. (CDB 673-4)

da canção, há o narrador que irrompe numa parábase para mostrar, como dramaturgo, que articula todas as vozes. E há, ainda, a marca heteronímica de Rosa, sob a égide de João Barandão e do seu cancionero, que reaparecerá em *Tutaméia*, destacando-se nas quadras de “Melim-Meloso”. “Pois João Barandão é o mais ubíquo dos poetas do prosador. Estreia triplamente em ‘Cara-de-Bronze’, de *Corpo de Baile*, sempre com citações ‘das Cantigas de Serão, de João Barandão’.” (Galvão 1997-98, 25) Nessas notas, João Barandão é comparado ou cruzado com dois outros poetas anagramáticos de Rosa, Soares Guimamar e Oslino Mar. Para Galvão, os vários poetas anagramáticos de Rosa representam “personas de poetas envergonhados” (*ibidem*), “poeta(s) irrealizado(s)” (*ibidem*) pelo autor que, de inflexão em inflexão, viu na prosa a possibilidade de poesia verdadeira.

Pelo nome completo do fazendeiro chega-se, como observa Ana Maria Machado (1991, 55), à ideia de domínio do tempo e da terra. É uma ideia que a novela desde logo explicita: Segisberto não é proprietário de uma fazenda comum, mas de um vasto território, fervilhante de atividade. “No Urubuquaquá, fazenda-de-gado: a maior — no meio — um estado de terra.” (CDB 669) “Ali havia riqueza, dada e feita.” (*ibidem*) Apesar do pecúlio, só por uma nesga entre “o verdejante” se avista o vermelho “dum barranco” (*ibidem*). É sinal de que, na construção da fazenda, algo se procurara ocultar, ou de que a própria edificação fora motivada pelo desejo de esconder a aridez do sertão. À semelhança de uma afinal circunscrita vastidão, o nome próprio do fazendeiro só se realizava até certo ponto. A arquitetura da fazenda, simultaneamente sobre e contra a filiação, espelha o gesto paradoxal, patente na assinatura do proprietário, de rasura de uma inscrição:

Temos aí um procedimento algo complexo, no nível do Nome: um filho que é conhecido como Velho, e que elimina do seu Nome o Filho para eliminar a marca paterna, mas que, ao fazer isso, fica com o Nome exatamente igual ao do pai e o incorpora em si. (Machado, 1991: 56)

A descrição da fazenda, que precede as perguntas de Moimeichego, entra desde logo em confronto com as epígrafes da novela e com a ideia de totalidade que procuram veicular.²⁰⁹ O paratexto identifica um caminho, percorrido no sentido da liberdade, que é ao mesmo tempo aletria e hermenêutica, caos e ordem. É nesse percurso que o primeiro parágrafo da novela situa o “Cavaleiro” (CDB 669) que pelo arenoso sertão “vai, manuseando miséria, escondidos seus olhos do à-frente” (*ibidem*). É o próprio caminho feito obstáculo, que o Grivo terá percorrido, sob a ordem do fazendeiro, aprendendo a acolher a beleza do feio e a sublimidade do grotesco que caracterizam o salto qualitativo de Rosa.

²⁰⁹ “sei a beleza do sapo,
a regra do passarinho;
acho a sisudez da rosa,
o brinquedo dos espinhos” (Das Cantigas de Serão de João Barandão) (CDB 667)

Dia e novela pautam-se pela autoridade de Cara-de-Bronze, predominante e oculta, que a narração inversamente replica: a conversa à porta fechada entre os protagonistas tem como contraparte a abertura de uma porta narrativa, uma parábase a meio da novela. É uma brecha que remete ao diálogo oculto e à relação de interlocução entre narrador e leitor. Até então elidido pela heterogeneidade de formas — “e são muitas, sendo este a vários títulos o texto mais experimental de Rosa” (Rowland 2008, 405) — o narrador irrompe aí para questionar, considerar, resumir. Ao leitor apresenta duas alternativas: ou aceita a dificuldade inerente à complexidade do que se procura narrar, colocando-se no lugar do Cavaleiro do primeiro parágrafo, emulando a viagem do Grivo e seguindo a estória “olhando mais longe” (CDB 687), um mais longe que se situa, porém, além do fim, paradoxalmente “mais perto” (*ibidem*), no pé da letra — ou então pode “dar a volta para trás” (*ibidem*), abandonar o texto:

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, difícil; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas — também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. (*ibidem*)

Difícilmente se encontraria prescrição mais explícita. Surge a meio de numa novela cuja força centrípeta é o comando, pelas ordens que o fazendeiro, imagem simultânea de presença e ausência, transmite do alto dos seus aposentos. Estamos já em plena deliberação da lei, própria de um lugar autoral. Havemos de auscultar o limbo em que se opera a transição entre a retórica judicial e a deliberativa: também isso requer paciência, um dos atributos que a escola rosiana mais procura ensinar. É nesse sentido, precisamente, que a prescrição de leitura dada na parábase de “Cara-de-Bronze” parece excluir certos personagens da própria obra enquanto intérpretes aptos a continuá-la, legítimos sucessores. Seria o caso de Diadorim e Riobaldo, quando movidos pela *vontade de fim*, e de Pedro Orósio, quando arrestado pela inconstância. Mas o que seria de um autor sem os seus personagens? Quando jovem, Segisberto chegara ao Urubuquaquá investido de

uma soberba assinalável, proporcional à vontade de esquecer o passado que até ali o transportara, como se quisesse “chegar depressa a um final” (*ibidem*):²¹⁰

O vaqueiro Tadeu: Ele era para espantos. *Endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba.* A gente pode colher mesmo antes de semear: *ele queria sopensar que tudo era dele... (...) era como se tivesse medo de espiar pra trás.* Arcou, respirou muito, mordeu no couro-cru, arrancou pedaços do chão com seus braços. Mas, primeiro, Deus deixou, e remarcou para ele toda sorte de ganho e acrescentes de dinheiro. Do jeito, não teve tarde em fazer cabeça e *vir a estado. Tinha de ser dono.* Vocês sabem, sabem, sabem: *ele era assim.*

O vaqueiro Doím: Cara-de-Bronze...

Lô Jesuíno Filósio: Deve de ser tigrão de homem...?

O vaqueiro Adino: Sempre foi. Derradeiramente, qualquer-coisa que abrandou. Mas ainda dá para se temer...

O vaqueiro Cicica: Vaqueiro teme não. Só os outros.

O vaqueiro Adino: Temem os dele, os que rodeiam ele. Que são: o Nicodemos, o Nhácio, o Marechal e o Peralta.

O vaqueiro Sãos: Diz’ que ele não fala nada, mas que bota cada um de sobremão, revigiando os outros. A modo que ele sempre sabe de tudo, assim mesmo sem sair do quarto...

(...)

Moimeichego: E como é o jeito do quarto dele?

(...)

O vaqueiro Cicia: Desses couros todos, *de onças.* O quarto é *forrado inteiro com couro de onça,* no chão e nas paredes...

O vaqueiro Mainarte: Isso é falso. *Couro de onça é noutro cômodo, quarto pequeno, perto. E diz-que esses couros é p’ra vender.* (CDB 678, itálicos meus)

²¹⁰ Em “Cara-de-Bronze”, como observa Clara Rowland (2011a, 277), é “o vaqueiro Sãos a assumir a função explícita de marcação de um ‘desejo de fim’ (...).”

“Se nos exemplos que destaquei na primeira parte o gesto de imposição de um final pelos ouvintes era dramatizado como desejo eminentemente violento, aqui a figura de Sãos recorda-nos a distinção entre ler e não ler de que o prefácio de Schopenhauer e os livros de Rosa nos pareciam falar: o vaqueiro que coloca a hipótese de atalhar por fora é precisamente aquele que já não estará presente na cena final entre os vaqueiros e o Grivo, em que a dimensão narrativa do conto é abertamente convocada e articulada com o ‘chapadão de conversa’ do enviado.” (*ibid* 278)

A onça, dada no capítulo 5 enquanto exemplo de contra-exemplo, assoma também em “Cara-de-Bronze”: ora enquanto condição para alicerçar a obra, ora enquanto cláusula de subtração que a permite sustentar. A rasura do passado dera lugar à onça, a onça permitira fundar um extenso domínio e o domínio passara a subjugar o próprio fundador. A exclusão do passado coincide com a fundação do domínio e constitui a causa do gradual confinamento e paralisia da alma de Segisberto, que o corpo gradualmente encarna. Isto é, até ao ponto em que se dá uma inversão, intermediada por um desejo de transformação que se traduz pela retoma de um processo filiativo que o destino abruptamente interrompera. Readmitindo o passado que procurara excluir, o fazendeiro liberta-se do jugo. É por isso que o seu nome, inscrito e rasurado, precisa de um pronome que o redima. Não um pronome qualquer, mas um pronome apto a integrar e restituir qualquer coisa derradeira e misteriosa.

Nesta novela, em alternativa ao aniquilamento da figura paterna e dos laços filiais, responde-se à crise do pai com uma solução reciprocamente redentora. Segisberto, que não queria pai nem filhos, sofre a certa altura uma metanoia e resolve eleger um vaqueiro para viajar em seu nome e regressar com o seu nome. O critério da eleição é o dom poético, pelo qual o Grivo se distingue entre os demais vaqueiros. É por meio desse dom que a ideia de totalidade evocada pelas epígrafes pode vir a realizar-se de modo vicarial e metonímico.²¹¹ Eleger o Grivo é adotar um sucessor. Reconhecê-lo como filho é reverter o gesto rasurante face ao nome próprio que condiciona as restantes dimensões da existência. Grivo é o que leva a palma, no sentido de vencedor, mas também o que a traz de volta, na aceção de peregrino.²¹²

O evento jurídico que a novela põe em curso, embora não se cumpra naquele dia, é o lavrar do testamento a favor do Grivo, que demandará de Segisberto, ao contrário dos recibos da compra e venda de gado, uma assinatura legítima, completa, não rasurada.²¹³

²¹¹ Na novela que abre *Corpo de baile* encontra-se Grivo, ainda menino, amigo de Miguilim e órfão de pai, já então impressionado pela forma como contava longas histórias através de uma atenção dada a cada palavra. “O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas.” (CDB 510)

²¹² A palma é um símbolo clássico de vitória que, introduzido na Grécia, vem a tornar-se um lugar-comum na cultura romana. A sua dimensão simbólica cruza-se com a materialidade da palmeira, árvore que também se encontra com frequência nas paisagens bíblicas: “os justos florescem como palmeiras” (Salmos 92:12). O peregrino que se dirigia a Jerusalém costumava trazer de volta uma palma da Terra Santa, costume que está na origem do termo ‘palmer’, atestado a partir de 1300, segundo etymonline.com. Posteriormente, a palavra passou a designar qualquer tipo de peregrino (Ferber 2007, 149).

²¹³ O narrador, na parábase: “Homem, morgado da morte, com culpas em aberto, podendo dar beija-mão a seus quarenta vaqueiros, mas escolhendo um só para o reemitir? Isso, mais para diante se verá.” (CDB 689)

O legado que o fazendeiro transmite ao Grivo transcende uma ideia simples de herança na medida em que resulta de um calculado apuramento dos bens.²¹⁴ É um legado correspondente, nos termos da alegoria, à constituição do cânone rosiano, por um lado, e, por outro, ao pacto em potência entre autor e leitor. O autor, primeiro leitor da própria obra, empreende sobre a escrita uma reflexão profunda, assente na diferença e abstração entre o que deve e não deve ser rededicado. Ao mesmo tempo que se transforma no legatário da própria herança, torna replicável, para futuros leitores, esse mesmo processo filiativo. “Cara-de-Bronze” desenha-se, assim, como alegoria de uma obra em perpétua reconstituição ou reengendramento.

Apesar da profusão flórea e arbórea, para mais tendo em conta a marginália invulgarmente extensa que acompanha o texto, o buriti é o leitmotiv da novela. Quase todas as coplas do cantador, que intercalam as restantes vozes, dando conta dos acontecimentos, se abrem com um buriti, o buriti, a “minha palmeira” que vai confessando “o seu segredo:/ quer o brejo e quer o céu” (*ibid* 678).²¹⁵ A rededicação dos bens é metonímica, mas preserva as raízes outrora elididas: é por meio dessa integração radicular que, como um buriti, a obra se afina e ergue, a partir de um plano puramente

²¹⁴ Em “Esses Lopes”, estória de *Tutaméia*, plasma-se comicamente a constelação entre exemplo e contra-exemplo, ordem e transgressão, metanoia e apuramento de bens, cânone e filiação. A protagonista Flausina, operando uma série de transgressões ao longo de vários anos, resgata a ordem virginal que lhe fora subtraída ainda em criança, encontra o amor e a liberdade de o viver. A moldura dessa série de transgressões é o repúdio dos filhos, por serem maus. Assim começa a narração, em primeira pessoa: “Má gente, de má paz; deles, quero distantes léguas. Mesmo de meus filhos, os três.” (*TM* 563) No penúltimo e último parágrafos, Flausina retoma o assunto, frisando como a felicidade depende desse afastamento: “Meus filhos, Lopes, também, provi de dinheiro, para longe daqui viajarem gado.” (*ibid* 565) “Lopes não! — desses me arrenego.” (*ibidem*)

²¹⁵ As primeiras oito coplas são sobre o buriti. Na primeira, a propriedade da palmeira aparece como interrogação — “minha palmeira?” (*CDB* 670). A interrogação cai das quatro vezes em que reaparece a “minha palmeira” (*ibidem*; 672; 676; 678) Depois das oito coplas sobre o buriti, há uma improvisação do cantador, em sete coplas seguidas, que antecipa um episódio da viagem de Grivo, posteriormente contado, em que este encontra Nhorinhá, mas segue caminho; essas sete coplas não têm buriti porque o espera, chegando ao destino, outra moça. Segue-se a parábase, que também contém uma copla, sobre um “limoeiro do sertão”, associado a Segisberto. Depois da parábase regressam as coplas com o buriti, cinco. De seguida, entrando-se na narração de episódios da viagem do Grivo, as coplas falam sobre um boi viajante que “vai caçar água tão longe/ em verdes buritizais” (*ibidem* 695) nas “veredas dos Gerais” (*ibid* 696) e por isso, para encontrar o que tanto pretende, deve primeiro perder-se e encontrar-se “no Chapadão” (*ibid* 702, 703). Depois, a copla retoma o buriti: “Toquei sentido o berrante/ quando vi o buriti...” (*ibid* 705). O boi parece regressar à origem (*ibid* 708) trazendo uma “vaquinha e seu bezerro” (*ibid* 709). Por fim:

“Perguntei: — Vaquinha branca,
teu nascido e teu sinal?
— Bezerrinho de três dias,
pasto do Buritizal...” (*ibid* 713)

horizontal, até ao céu.²¹⁶ “Todo buriti é uma esperança.” (CDB 697) Ao longo da viagem agreste de que incumbe o Grivo, Segisberto permanece no mesmo lugar, dando ordens do alto dos seus aposentos, como Fausto, mas um Fausto sem fausto, que coloca o poder ao serviço do cuidado, um Fausto paternal que manda reduzir, concentrar e apurar a imensidão dos bens de acordo com uma noção de riqueza mais rica do que aquela pela qual os reuniu.²¹⁷

O vaqueiro Cicica: Se sabe que mandou vir o pessoal para o testamento. Uma hora destas, o Nicodemos estará lá por isso, na Januária; se sabe.

O vaqueiro Sãos: Que vem, é juiz-de-paz?

O vaqueiro Tadeu: Será o escrivão, com as testemunhas.

O vaqueiro José Uéua: Para se morrer, todo ano é formoso...

O vaqueiro Doím: Por isso, que digo, ele vai vender o que tem, tudo.

O vaqueiro Fidélis: O Urubuquaquá? As terras?

O vaqueiro Sacramento: Pode, por ele não ser daqui. Não tem amor. Terras em mão dele são perdidas...

O vaqueiro Mainarte: Ele gosta do Sapal.

Moimeichego: Isso é algum lugar?

O vaqueiro Sãos: É a Vereda-do-Sapal, aqui mesmo. Um retirinho encostado.

O vaqueiro José Uéua: Vereda com bom brejo, com olhos-d'água. O coquinho do buriti de lá é mais avermelhado mais escuro, lustra mais na cor...

²¹⁶ A criação do domínio de Cara-de-Bronze começa com um primeiro movimento de desmatamento, enfim revertido para um gosto em plantar árvores: “Aqui, no Urubuquaquá — lugar onde houve matas muito virgens, muito velhas (...)” (CDB 709). “A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora se fizera pastagens, a vacaria.” (ibid 669) “Gosta de plantar árvores. Mandou fazer jardim de flor.” (ibid 682)

²¹⁷ “É preciso lidar com diligência (...) — o Cara-de-Bronze, lá de seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens.” (CDB 672) “Também sou mandado, somos, companheiro. Patrão risca, a gente corta e cose.” (ibidem) “É o que o velho quer.” (ibid 673) “Mas o Velho quem quis.” (ibid 676) “Se sabe que mandou (...)” (ibid 677). “(...) mandou mudar o nome (...)” (ibidem). “É um homem que só sabe mandar.” (ibid 682) “Mas a gente não sabe quando foi que ele mandou...” (ibidem). “O que ele quer fazer, faz, nem que dure de esperar cem anos.” (ibidem) “Ferro que queria aquilo (...)” (ibid 691). “Mandava-os por perto, a ver, ouvir e saber — e o que ainda é mais que isso, ainda ainda.” (ibid 694) “O Velho tinha mandado. (...) Quando o Velho escolhe, é porque quer quem execute alguma coisa por ele. O Velho é que faz os cálculos...” (ibid 695) “—Ah, que não podia voltar para trás, que não tem como. Por causa que quando o velho manda, ordena. Por causa que o Velho começa sempre é fazendo com a gente sociedade...” (ibid 699) “Eu estava cumprindo lei.” (ibid 701) “Só estava seguindo, em serviço do Cara-de-Bronze? Estava bebendo sua viagem.” (ibid 705) “Por quanto tivesse de chegar, e dar conta do mandado do Velho Cara-de-Bronze, ele — o Grivo — receasse? Nada; (...) Ele virou o mundo da viagem.” (ibid 706-7)

O vaqueiro Cicica: A veja o senhor: pois o Velho, de repente, mandou mudar o nome de lá. Que, em vez de Vereda-do-Sapal, ele quer é crismar assim: B u r i t i d e I n á c i a V a z... Não dá de em de doido?

O vaqueiro Adino: O que Cicica está falando, é por causa que ninguém não sabe de nenhuma razão. Por aqui, e em perto e em longe, léguas que o senhor ande nos Gerais, ou esse rio Urucuia pra baixo ou pra riba, nunca ninguém ouviu a graça de alguma mulher com o nome... Não é mesmo, Pai Tadeu? Não é mesmo, Muçapira?

O vaqueiro Muçapira: Auá? O Velho?

Moimeichego: B u r i t i d e I n á c i a V a z...

Io Jesuíno Filósio: É um nome que enche os tons.

O vaqueiro Mainarte: Lá tem passarinhos, que remexe os ares. Bando de sofrês faz nuvens...

Io Jesuíno Filósio: Será, não será o nome da mãe dele?

O vaqueiro Tadeu: Cara-de-Bronze nunca falou em mãe. Mas pode.

O vaqueiro Doím: O Sapal, lá é a beira do fim deste distritão de gados.

Moimeichego: E depois?

O vaqueiro Doím: Daí, depois levanta outros Gerais. Sertãozão. A pior pobreza dos Gerais que tem. (CDB 677)

Os preparativos testamentais do fazendeiro provocam nos vaqueiros uma certa perplexidade. “Não dá de em de doido?” (*ibidem*) Por entre imprevistas estranhezas, a impressão de doidice remete, como o aviamento gráfico do novo nome, cheio de espaços entre as letras, à súbita mudança no discurso sóbrio do Velho, na sequência da qual empreende a já mencionada eleição, entre os vaqueiros, do que mais se distinguia pelo dom poético. No final da parábase, retomando o diálogo entre os trabalhadores, o narrador resume a transformação discursiva:

Cara-de-Bronze começou, mas vagaroso, feito cobra pega seu ser do sol. Assim foi-se notando. Como que, vez em quando, ele chamava os vaqueiros, um a um, jogava o sujeito em assunto, tirava palavra. De princípio, não se entendeu. Doidara? Eh, ele sempre tinha sido homem-senhor, indagador, que geria suas posses. Por perguntar noticiuzinhas, perguntava, caprichava nisso. Só que, agora, estava mudado. Não requeria relatos da campeação, do revirado na lida: (...). Nem não eram outras coisas proveitosas (...). Mudara. Agora ele indagava engraçadas bobéias, como estivesse caducável.
(...)

O vaqueiro Abel: Era um advogado. O que não se vê de propósito e fica dos lados do rumo. Tudo o que acontece miudim, momenteiro. O que vive por si, vai, estrada vaga...
(...) (CDB 690)

A localização liminar do Buriti de Inácia Vaz..., o misterioso rebatismo e o “entom desses assuntos do Cara-de-Bronze fazendo encomenda deles aos rapazes, ao Grivo” (*ibid* 679) são instâncias claras do vazio que “O espelho” e “Aletria e hermenêutica” fazem positivamente prevalecer. “O universo é cheio de silêncios barulhentos. O maluquinho podia tanto ser um cientista amador quanto um profeta aguardando se completasse séria revelação.” (TM 525) A hipótese burlesca de um bom final feliz terá levado Cara-de-Bronze, quando ninguém esperava, a encetar a metamorfose que afeta o destino de todos os envolvidos. “Cara-de-Bronze” alegoriza, ora através do apuramento e rebatismo dos bens, ora através da viagem, ambos em torno do buriti, ambos em torno da assinatura, a formação de um cânone destinado a ser legado, em testamento, a um sucessor que se torna legítimo pela relação que mantém com a palavra e pelo cumprimento de ordens que tem a sabedoria de incorporar, mais do que meramente cumprir. “Cara-de-Bronze” antecipa, com os *ethos* discursivos do Velho pós-metanoico e do sucessor Grivo, a poética de *Tutaméia*. Em sentido alegórico, *Tutaméia* é o buriti, o testamento timbrado de João Guimarães Rosa. Não é um legado niilista, é um legado em que do nada se abstrai um sentido de presença.

Quando comecei a rastrear o romance da obra, lendo “Cara-de-Bronze” enquanto parábola da sua constituição, foquei-me, como os vaqueiros, no mistério dos nomes próprios e cheguei a desconstruir ‘Inácia Vaz’ em sintagmas que correspondiam ao ígneo vazio de *Tutaméia*. À medida que amadureciam ideias e leituras, a árvore sobrepôs-se, associada à formação do cânone rosiano e do seu dicionário. No rebatismo do Sapal, o elemento figuradamente tangível é o Buriti. Pressupõe, a par e par, o terreno alagadiço e as alturas, a gravidade e a sua transcendência. Não que a evidência do buriti acarrete a insignificância do nome próprio. A tangibilidade delinea o contorno do que é impossível representar. Inácia Vaz é um nome feminino e surge associado a um complexo materno que se relaciona com a missão do Grivo.²¹⁸ Uma das coplas chega a descrever o buriti

²¹⁸ Face à sugestão de Io Jesuíno Filósio, de que se trata do nome da mãe de Segisberto, poder-se-ia contrapor uma sugestão aparentada, a de que se trata do nome da mãe do Grivo. Poderia ser uma forma de

como “mamãe verde do sertão” (CDB 672). O buriti concatena os complexos materno e paterno; não há árvore sem rizoma. Haverá sentido em rizoma sem árvore? Pelo menos para quem “pisa o chão a pés e patas” (PE 438), para quem escancha os planos da lógica, em vez de os destruir, é pelo tronco que se chega à palma. No cânone está a promessa de alcançar a imensidão — a poesia que anima a vida? O narrador revela, na parábase, o que os vaqueiros tanto especulam:

Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá.

Mas — é a estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. *Sim a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra, a Muito Branca-de-todas-as-Cores*, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada. (CDB 688-9)

A localização liminar do território legado remete ao limbo que medeia as retóricas judicial e deliberativa, pelo qual a obra a obra de Rosa e a individuação em geral se podem definir. Tal como Riobaldo, Segisberto tinha “culpas em aberto” (*ibid* 689).²¹⁹ Pudemos entrar em força na retórica deliberativa, no sexto capítulo, porque atravessámos um longo processo judicial, encetado com a leitura de *Grande sertão: veredas* e desenvolvido através da metamorfose reflexivamente funérea que acompanha a definição do cânone, pela qual a constituição da autoria rosiana conduz a uma definição de vida vinculada a uma ideia de amor. O limbo entre juízo e deliberação situa-se entre procura e descoberta de uma justiça natural, a que parece corresponder, então, a força amorosa. A ideia filosófica de ciência desenvolvida ao longo dos capítulos, através da releitura freudiana de Jonathan Lear, a respeito da individuação, própria da constituição do ser vivo, apresenta o amor como força da natureza que anima o desenvolvimento do organismo entre a independência de cada parte em interdependência com o todo, força que promove

homenagem de Segisberto, feito pai deste, o pai nunca tido, à mãe e à origem do filho adotado, precisamente marcada por um buriti e uma nascente. “Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás no Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e um olho d’água.” (CDB “Campo geral”, 510)

²¹⁹ No capítulo 2, a narração de Riobaldo é analisada enquanto travessia de um processo judicial que visa chegar a um veredicto sobre as “culpas em aberto” (GSV 94).

a felicidade.^{220, 221} A descoberta de uma justiça natural, apta a fazer a ponte entre juízo e deliberação, é o cerne da vocação enciclopédica, filosófica e científica, que anima a obra de Rosa: é o *quem das coisas* que o Cara-de-Bronze demanda ao Grivo que lhe traga depois de se fundear no conhecimento da natureza.²²²

Grivo, às ordens de Segisberto, fomentadas pela gota de água encontrada no deserto do seu coração, traz a todos o que parecia para sempre perdido. “Sem a existência dele — o *Cara-de-Bronze* — teria sido possível algum dia a ida do Grivo, para buscar a Moça?” (CDB 689) Grivo, incorporando o cânone, “alto e fino como um coqueiro” (*ibid* 706), balançando-se “como um coqueiro” (*ibidem*) porque tinha, como antena captando o mito, “o Saci encarapitado por sobre de sua cabeça — como se com as duas mãos e com

²²⁰ “The model for this higher unity is the living organism, which depends for its existence on the differentiated functioning of its parts.” (Lear 1998, 151)

²²¹ Aristóteles é considerado o pai da justiça natural, tema que abordou de modos distintos em várias das suas obras. Mas as suas formulações têm antecedentes relevantes, quer na filosofia, quer na literatura. Um dos exemplos mais flagrantes e intemporais talvez seja o de Antígona, que transgredir a lei escrita por fidelidade a outra lei, não escrita, que considera desde sempre existente. É um paradigma pungente da transgressão da lei convencional pela lei do amor, que inaugura uma linhagem de transgressores fiéis, pessoas e personagens — como Joana d’Arc, Jesus, Rosa Parks, Clarisse (*Fahrenheit 451*), Nora (*Casa de bonecas*), Sócrates — que têm a coragem de recusar normas instituídas em nome de uma ideia superior de justiça. É certo que o argumento de uma justiça natural também pode ser invocado em sentido inverso, imoral, tal como acontecia com os sofistas e se pode observar nos exemplos platônicos de Trasímaco (*República*) e Cálicles (*Górgias*).

A tensão entre norma, escrita ou tácita, e a verdade que a transcende, atravessa diálogos platônicos que também terão influenciado Aristóteles, nomeadamente *Minos* (que pode ser apócrifo, mas não é isso que aqui nos interessa) e *Leis*. Sobre *Minos*, Lewis (2006, 18) observa que tem sido lido não só como ponto de partida da filosofia legal, mas também enquanto fundador da teoria da lei natural. O diálogo alicerça a reflexão levada a cabo nas *Leis* (que já não tem Sócrates à proa, mas um anónimo ateniense que procura ajudar a formar a constituição de uma nova cidade). Em *Minos*, os alicerces da justiça natural assentam numa identificação entre lei e filosofia: a lei procura, idealmente, primeiro descobrir e depois fixar ‘aquilo que é’, ou, nos termos de Rosa, *o quem das coisas*.

A principal objeção à ideia de lei enquanto imagem da realidade é a variabilidade histórica e geográfica das constituições. Sócrates reconduz essa variabilidade à legitimidade deliberativa, precisamente: as leis, tanto quanto mais próximas forem do ‘quem das coisas’, melhor permitem edificar um mundo dentro do mundo. O legislador — de acordo com a ideia instrumental de *Crátilo* — aparece como figura demiúrgica: “what is correct is kingly law, while what is not correct — what seems to be law to those who do not know — is not, for it is lawless” (*Minos*, 317c6-10). É na definição da lei enquanto descoberta do *quem das coisas* que se consolida, segundo Lewis, o argumento de que neste diálogo se encontram as origens de uma teoria da lei natural: “In Socrates’ formulation, laws that are incorrect with respect to the just and unjust things, that is, laws at variance with ‘what is’ are held not to be ‘kingly law’, but rather ‘lawless. *Lex iniusta non est lex?*” (2006, 37)

De modo análogo à aproximação Socrática entre capacidade de deliberação e conhecimento filosófico, Aristóteles aproxima a justiça natural do conhecimento científico, na *Ética a Nicómaco*, obra em que leva além as ideias sobre o tema (abordadas, sob diferentes perspetivas, na *Retórica* e em *Magna Moralia*). É, então, sob um ponto de vista ético que Aristóteles defende a superioridade de uma justiça natural, argumentando que apenas as proposições sustentadas por prova científica devem pertencer a esse domínio; caso contrário, devem ser excluídas dele. “And so the doctrine of natural law is a science; its methods are methods of a science. The doctrine of the other kind of justice has neither the dignity or the rigor of a science; and its methods must be nonscientific.” (Schellens 1959, 86)

²²² *O vaqueiro Tadeu*: ...Querida era que se achasse para ele o *quem das coisas!*” (CDB 691)

o um pé se agarrando, e rabo para o alto” (*ibidem*), regressa trazendo, sob a forma núbil de uma misteriosa Moça, o amor, a virgindade, a inocência, o prazer, o entusiasmo, a palavra, a arte de renascer, a poesia, enfim, uma forma nova de tudo aglomerar, propriamente alegórica, apta a integrar uma escola fundada na fábula e no que o exemplo pode indiretamente comunicar. Pelas árvores se vê o vento.²²³

O Grivo restitui o Filho ao nome do pai. O encaixe da moldura edipiana da novela dá-se ao final do dia, quando os vaqueiros se reúnem com o Grivo em torno do fogo e alternadamente reconstituem os acontecimentos. Tadeu alude, enfim, ao que levava Carade-Bronze a fugir da terra natal, àquilo que o Velho tanto queria riscar, esquecer, desimaginar, ao duelo entre culpa e saudade que lhe assolara a alma e paralisara o corpo. Segisberto fugira da terra natal com largas passadas porque dera um tiro no pai, em legítima defesa, porque “o pai deu um tiro nele” (CDB 712). A fuga implicou o abandono da moça que amava e com quem provavelmente teria constituído família.²²⁴ Só muito depois veio a descobrir que o pai não morrera; só caíra, afinal, porque estava bêbado. Não havia motivo para fugir, substituindo a felicidade por uma ideia de riqueza que se

²²³ “E as árvores?”

— As árvores são cabeças de vento...” (CDB 699)

“E o vento? (O poder que ele loa, a palavra que ele excuta.)

— Dá danal, nesses Gerais. Versável... Aragem alta. Rajadas de ventanias.” (*ibid* 701)

²²⁴ “Tadeu (compassado, solene): Eu, uma vez, sube dum moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai... Pensava que tinha matado o pai: o pai deu um tiro nele — então, por se defender, ele também atirou... E viu o pai cair, com o tiro... Então, não esperou mais, fugiu, picou o burro...”

GRIVO: Pai Tadeu... Tomo a bênção...

Tadeu (no mesmo tom): Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado ninguém, não...! O tiro não acertou! O pai dele tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo...

GRIVO: Tomo a bênção, Pai Tadeu!

Tadeu (prosseguindo): ...Com tantos anos assim passados, a moça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos... Uma neta dessa moça, que se disse, era de toda e muita formosura...

GRIVO: Pai Tadeu...

Tadeu: Deus te abençoe, meu filho.

GRIVO: Pai Tadeu, absolvição não é o que se manda buscar — que também pode ser condena. O que se manda buscar é um raminho com orvalhos...

Tadeu: A vida é certa, no futuro e nos passados...

Mainarte: A vida?

Tadeu: Tudo contraverte...

GRIVO (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: — ‘Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?’ — perguntou, com muita cordura. Eu disse: — ‘Nhor vi.’ Aí, 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...’ (Pausa.)

José Proeza (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas?

Adino: Aí, Zê, opa! [*palíndromo: a poesia*]

GRIVO: Eu fui...

Mainarte: Jogou a rede que não tem fios.” (CDB 712, [parêntesis meu, em itálico, sobre a brincadeira palindrômica de Rosa, confessada por este em carta a Bizzarri, cf. 2003b, 93])

comprovaria omissa. Compreende-se, por isso, que o Grivo afirme que a absolvição também possa ser condenação; não ser responsável pela morte do pai parece redobrar a incriminação pela abdicação amorosa.

Na dinâmica adotiva entre o Velho e o Grivo, as bênçãos são recíprocas: entre as riquezas que a eleição e a viagem proporcionam ao Grivo conta-se a própria função paterna que o Filho pode desempenhar trazendo a bênção ao Pai.²²⁵ Seguindo ordens, pelo deserto dos Gerais, o Grivo chega ao que lhe estava destinado recuperando o que o Velho julgara perdido.²²⁶ Árvore, palmeira e buriti são imagens, sucessivamente mais próximas e afinadas, da deliberação da ordem e do seu cumprimento pronominal. Rosa parece assim reler e reescrever, como se corrigisse Deus e o infinito, a própria história do messianismo, ao mesmo tempo que dela se apropria, soberbamente, enquanto imagem da relação entre autor e leitor. Grivo, tal como Cristo, é eleito enquanto paradoxólogo e incumbido da missão de colocar o seu nome ou autoria ao serviço de uma autoridade paradoxalmente inacessível. Tomando as ordens do pai, vela-o e revela-o, possibilitando aos que o rodeiam a partilha de um legado ou uma extensão da adoção.²²⁷

O exemplo de Cara-de-Bronze ensina que a transcendência do complexo edípiano não se dá pela fuga, nem pelo aniquilamento, mas que é “preciso”, como diz Moimeichego, “é *vir alguém...*” (CDB 711), percorrer regressivamente a história, própria e imprópria, e contá-la com palavras acabadas de nascer. O Velho pôde “vir alguém”

²²⁵ Grivo pede a bênção e quem lha dá é “Pai Tadeu”, numa paronomásia que parece confirmar que o Grivo já recebera o que solicita. Tadeu parece performar para todos os vaqueiros a função paterna de que o Velho, apesar da autoridade, se mostrava incapaz de desempenhar até à sua metanoia.

²²⁶ Grivo traz a absolvição ao Velho quando lhe fala da rede de noiva. A “rede que não tem fios” (CDB 712) é uma imagem do rizoma, da enciclopédia e seus labirintos (cf. Eco 1986a, 81). Mas também é imagem do complexo que complementa e em certo sentido subjaz a função paterna, cuja definição se apresenta desafiante: quer por razões a que poderíamos chamar naturais, quer pelos motivos históricos e políticos que têm promovido a exclusão do feminino. A rede pode ser lida como metáfora de uma estrutura *matrixial*. Bracha L. Etinger cunhou esse termo para designar uma modalidade de entrelaçamento subjetivo, não hierárquico, em *transconexão* com o Real, que desafia a lógica da separação e da castração. Aos processos de criação e afeição que percorrem essa rede, Etinger dá o nome de ‘metramorphosis’. “The feminine transgresses boundaries, enabling co-poiesis. (...) The matrixial can be transformative throughout life, as an always evolving originary position of potential, unless entirely foreclosed by the fallic universe.” (Weatherill 2017).

²²⁷ Embora Grivo seja o legítimo sucessor, todos ganham alguma coisa, como indica Tadeu no final, à fogueira, procurando atenuar a certa inveja dos restantes:

“Doim: No esperto foi, do que te valeu, Grivo. Diz-se tu vai enricar, de repente, hem? Entrar em testamentos herdados...”

Adino: Diz-se que vai ganhar, de beijo em mão, a Vereda do Sapal?

Cicica: Então, é verdade — que tudo, de agora, vai mudar? Sobrar alguma gratificação, p’r’a gente?

Doim: É baixo! Cara-de-Bronze...

Tadeu: Não desmerece adiante da hora, Doim. Alguma coisinha, a gente também aproveita...” (CDB 713)

mandando o Grivo ir além. Depois dos incursos judiciais pela literatura de Rosa, e estando a par do legado deliberativamente burlesco de *Tutaméia*, seria incoerente não notar, apesar do triunfo arbóreo e palmeiro do sucessor, que o testamento permanece por celebrar e que fica a faltar ao Grivo, como uma promessa, a transgressão, a soberba, o crime da individuação que dá azo à lenda e à confissão. Seja como for, na sua viagem, foi errando que acertou: “No ir — seja até aonde se for — tem-se de voltar; mas, seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final.” (CDB 705) O paradoxo remete à prescrição de leitura da parábase — “[m]ais longe do que o fim; mais perto” — e à ideia de tempo em que o presente, o centro do quiasmo e o pé da letra coincidem. Sem soberba não haveria o *contrafim* da lenda; não haveria metanoia se a perfeição fosse dada: quer à partida, quer à chegada. Assentará aí a diferença entre o final feliz e um *bom final feliz*? Será o bom final feliz o que contém em si o germen do anticlímax, o barrento do sertão, a transgressora margem de manobra para ainda outra continuação? É isso que parece revelar a cláusula peculiarmente sistemática da felicidade em *Tutaméia*.

Ao que tudo indica, para que o Grivo esteja em posse do Buriti, ou para que um dia o possa vir a legar, terá também de “vir aquém” e aprender a arte da soberba transgressão.²²⁸ Mas, tomando o exemplo do Velho, talvez não precise de esquecer e desimaginar. Com a remitificação da função paterna, a instância simbólica de interdição entre lei e desejo transforma-se em operador simbólico de mediação entre ambos. Por mais mudanças e reposições que possam culturalmente ocorrer na estrutura familiar, o complexo edipiano é ainda o nó crítico que determina a divisão do sujeito (Weatherill 2017, 50). Como assinala “A terceira margem do rio”, com o exemplo de um filho que transgredir contra si mesmo retardando o que supõe ser a transgressão do dever filial que o leva a ser pai do seu pai, Rosa não deixa de retratar o nó crítico, em que o duplo enlaça o seu segredo, mas repudiaria a revolução anti-edipiana que Deleuze e Guattari procuravam.²²⁹ Se aquilo que produz a História é, como disse Pasolini, a relação de ódio e amor entre pai e filho, e se a estória não quer ser história, no sentido em que não quer ser mera repetição, e sim reengendramento, como exemplifica “Desenredo”, tudo aponta

²²⁸ Quando encontrou Nhorinhá, a meio da viagem, o Grivo “espiava em redor, e não recebeu aviso das coisas” (*ibid* 705). “Ele seguiu seu caminho avã, que era de roteiro; deixou para trás o que assim asinha podia bem-colher. (...) Deixou, para depois formoso se arrepender.” (*ibidem*) Nos termos de Riobaldo, estava tão “entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada” (GSV 28) que “no meio da travessia” (*ibidem*) não viu o que seria claro em retrospectiva.

²²⁹ Ver quarto capítulo, pp. 111-114.

para que Rosa subscrevesse, em vez disso, uma imagem da paternidade como a de Lévinas, segundo a qual todo o amor se aproxima, de alguma forma, do amor paternal, de um modo de eleição que forma o anelo entre ordem e desejo, ao encontro do prazer da vida.^{230, 231} Talvez por isso haja pela obra uma quantidade assinalável de tios a desempenhar a função paterna.

Muito antes de um Édipo reduzido ao incesto e à castração, já a soberba do herói, na tragédia de Sófocles, falava da ignorância trágica acerca da relação entre palavra e ação e do modo como essa relação determina o destino individual. A soberba, como Pasolini bem retrata em *Edipo Re* (1967), manifesta-se quando Édipo assassina Laio, sem imaginar que concretizava a profecia de que procurava escapar. Mas isso são águas passadas. No presente, é perante o Coro, no início da tragédia, que a soberba se revela enquanto *hybris* existencial, quando Édipo afirma: “Para quem não há medo na ação, menos medo lhe trazem as palavras.” (Sófocles 2009, vv. 296-7) Perto do final, a clivagem entre palavra e ação é enfim reconhecida enquanto ignorância trágica, mesmo antes da certeza de que a profecia se cumprira.²³² Também Claudius, o fraticida incestuoso de *Hamlet*, reconhece na adoção dessa clivagem a sua impossibilidade de

²³⁰ “(...) the relationship between a son and his mother is not a historical relationship (...) whereas what produces history is the relationship of hatred and love between father and son” (Pasolini *apud* Stack 1969, 20).

²³¹ “Levinas amplifies the nature of the footbridge that the father provides. His key question for us: ‘How can the ego become other to itself?’ His answer: ‘This can only happen in *one way: through paternity*’; by becoming a father.

Levinas outlines the paradoxes of paternity. It is the relation with a stranger, one entirely other to me, yet it is ‘the relationship of the ego with a myself that is nonetheless a stranger to me’. “Beyond any thought of ownership or creation as such, like a poem or an artefact, for instance, ‘I do not have my child; I am in some way my child’.” (Weatherill 2017, 79)

“Generalizing, Levinas states that ‘Every love must approach paternal love’. But this relation of love is not just ‘added’ to an already constituted ‘I’ (...); his I *qua* filial commences not in enjoyment [*jouissance*] but in election. (...) This election will form the basis of the son’s self-esteem throughout life. And furthermore, because of this election, Levinas continues, ‘he can be brought up, be commanded, and can obey, and the strange conjuncture of the family is possible’. Paternity is thus bound to the time of the future. The elected one together with other elected ones form a ‘fraternity,’ where, ‘the I as I hence remains turned ethically to the face of the other ... as a privilege and a subordination’.

This Levinasian statement about fecundity and paternity and the father’s *Eros* is one of the high points of theorisation *beyond* Oedipus. The Levinasian father is not a metaphor or a name, a Real, Imaginary or Symbolic father, but beyond all that, an ethical being *without* an Oedipus complex. The Oedipus complex is the pathological form, where desire and the Law battle it out. With Levinas, the father is called out and beyond himself to the other who is a ‘stranger, who paradoxically is also myself, out of myself – my life into the future’.” (Weatherill 2017, 98-100)

²³² Ver vv. 744-5 e 767.

redenção; também Hamlet, apesar da aprendizagem sobre os dispositivos metaficcionalis, em prol da descoberta da verdade, aí se afunda.²³³

Começemos o regresso a *Tutaméia* — sendo e não sendo uma pausa na leitura de “Cara-de-Bronze”, já que o meu argumento procura evidenciar a correspondência alegórica entre o legado latente do fazendeiro, entendido enquanto apuramento metonímico dos seus bens, transmissível ao peregrino que talvez só seja herói pela sua persistente humanidade, e *Tutaméia* enquanto livro que chega a encarnar esse legado, livro testável a leitores que, aceitando as prescrições de leitura que o autor delibera, anuem a um percurso rumo à origem da autoria, do qual regressam munidos de prescrições de escrita, ou seja, lições sobre como escrever de modo deliberativo, propriamente autoral. O percurso rumo à origem da autoria rosiana é, como a eleição e delegação do Grivo, o de uma “*demanda* da palavra” (Rowland 2008, 405).

O ponto de inflexão por que se pauta a autoria rosiana assinala uma viragem do trágico ao cómico inteiramente assente nessa demanda, que é amorosa. Pela demanda amorosa da palavra, Rosa aproxima a ideia de ciência de uma cadeia hermenêutica que se pode descrever como religiosa e à qual passa a dar, com o ponto de inflexão da obra, um enquadramento originalmente burlesco. Rosa subscreveria a importância dada por Lacan à questão do significante, que o levou a fundar uma ideia socrática de ciência no “valor absoluto da função do significante na consciência” (2010, 136) e a descrever o método socrático enquanto incidência do “questionamento sobre a (...) coerência do significante” (*ibid* 151). Considerava, sobre o *Banquete*, “significativo (...) o fato de ser Agatão, o trágico, quem tenha feito do amor (...) o romanceiro cómico, e de ser Aristófanes, o cómico, quem tenha falado dele no seu sentido de paixão, com um acento quase moderno” (*ibid* 148). A única coisa que Sócrates faz “em seu próprio nome” é criticar o discurso de Agatão, dando a entender que “não vale nada” (*ibid* 85). É, de resto, porque “as coisas não poderiam ir mais além com o método propriamente socrático” (*ibid* 152) que Sócrates faz “falar uma mulher” (*ibid* 154) e dá a palavra a Diotima — “a mulher que está nele?” (*ibidem*) — passando do plano dialético ao plano do mito. Conjugando vazio e plenitude, também *Tutaméia* se parece jogar numa hiância amorosa entre dialética e mito.

²³³ Ver, sobre Claudius: Ato 3, cena 1, 56-62; Ato 3, cena 3, 40-76. Sobre Hamlet ver, por exemplo, Ato 3, cena 2, 428-432.

Por mais que se estabeleça uma correspondência entre justiça natural e força amorosa, o amor é um mistério em aberto. Nas anedotas de “Aletria e hermenêutica”, volvendo à deliberação de que, na demanda da palavra, o burlesco não se deve sangrar, encontram-se dois exemplos flagrantes de uma análoga lição. Creio ser essa a lição que constitui, em plena coincidência entre vida e escrita, ação e palavra, o princípio organizador da autoria rosiana.

Ao passo que a nada, ao “nada privativo”, teve aquele outro, anti-poeta, de reduzir a girafa, que passava da marca: — “*Você está vendo esse bicho aí? Pois ele não existe!...*” — como recurso para sutilar o excesso de existência dela, sobre o comum, desimaginável. Dissesse tal: — Isto é o-que-é que mais e demais há, do que nem não há... Ora, porém, a idêntica nilificação enfática recorre Rilke, trazendo, de forte maneira, do imaginário ao real, um ser fabuloso, que preexcede — o Licorne:

“Oh, este é o animal que não existe...” (TM 523)²³⁴

Rosa assinala dois modos inteiramente diferentes de dizer o que seria a mesma coisa se a performance não determinasse em absoluto a representação. É curioso que “Aletria e hermenêutica”, procurando redefinir coisas por meio de um processo cômico de abstração, sublinhe, ainda assim, de forma precisa, o que não se pode ou deve subtrair.²³⁵

²³⁴ Confrontem-se, a propósito, passagens de “Aletria e hermenêutica” e de “Zoo” (*Ave, palavra*): “O avestruz é uma girafa; só o que tem é que é um passarinho.” (TM 526) “O cômico no avestruz: tão cavalhar e incozinável, tenta assim mesmo levitar-se. O nobre no avestruz: seu cômico (o perseverar no dito — indício de teimosa inocência, isto é, de caráter).” (AVE 1023) De resto, Rosa dedica algumas máximas à girafa, como estas: “A girafa simplesmente: — Excélsior! / A girafa, admirei-a alpinisticamente.” (*ibid* 1027)

²³⁵ É um gesto que “Hipotrérico”, o segundo prefácio do livro, demonstra de forma inversa. O cerne do prefácio é a palavra. Na senda da relação entre palavra e ação, ensaia-se a mediação entre desejo e ordem a partir de uma anedota sobre neologia. Importa assinalar que se trata, pelo menos em boa parte, de um diálogo oculto; e que difere, todavia, dos que temos vindo a analisar. Aqui, num discurso que tanto poderia ser eleitoral como preletivo, desenvolve-se, a partir de um nós majestático, o burilar persuasivo de uma voz individual. No meio de uma vasta compilação de *doxai*, Rosa recorre a uma ironia corrosiva para gradualmente abrir e definir um molde idiossincrático.

O autor demonstra, pelo molde que assim forja, que o prazer da criação e o zelo devem andar de mãos dadas. A *jouissance* pode ser insaciável (o termo usado por Rosa é ‘irreplegível’) na medida em que o dionisíaco e o apolíneo se conjugam: o jorro só pode transbordar a partir de algo que o contenha e é esse contentor que Rosa esculpe através da corrosão irônica. “Pode-se lá, porém, permitir que a palavra nasça do amor da gente, assim, de broto e jorro: aí a fonte, o miriquilho, o olho d’água; ou como uma borboleta sai do bolso da paisagem?” (TM 584)

O exemplo análogo encontra-se inserido numa sequência de “imagens de eliminação parcial” (TM 521), que ajudam a chegar a uma certa “definição do ‘nada’” (*ibidem*). Mas constitui, nessa coleção, a derradeira exceção:

(...)

Comprei uns óculos novos,
óculos dos mais excelentes:
não têm aros, não têm asas,
não têm grau e não têm lentes...

Dissuada-se-nos porém de aplicar — por exame de sentir, balanço ou divertimento — a paráfrase a mais íntimos assuntos:

Meu amor é bem sincero,
amor dos mais convincentes:
..... (etc.).

Com o que, pode o pilherático efeito passar a drástico desilusionante. (...) (TM 522)

Rosa dá de seguida alguns exemplos de efeitos drásticos desilusionantes ou, como no caso da girafa que é obliterada porque parecia passar da marca, anti-poéticos, na medida em que procuram extinguir o imaginário em vez de o ancorarem na realidade. Como teriam sido as vidas de Riobaldo e Diadorim se, em vez de se deixarem dominar por uma vontade de fim, que os levava a refrear sob várias formas o excesso de existência do amor que sentiam um pelo outro, tivessem, em vez disso, acolhido o amor e a sua destinação enquanto fabulosa exceção, subtraindo não a afeição mas o que a comprometia? Havendo ou não resposta, é ainda assim uma pergunta que o romance deliberadamente impõe ao leitor, pergunta que ecoa por toda a obra. A felicidade que a performance narrativa de Riobaldo representa redime mas não dissipa a tragédia implicada na falta de manejo do

O diálogo revela-se como simulacro através do paratexto. Num apêndice, sugestivamente intitulado “Glosação em apostilas ao hipotrético”, Rosa comenta cada parágrafo da secção anterior, incluindo a epígrafe, à exceção de um. Fazendo ressoar a máxima de fecho de “Aletria e hermenêutica” — “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.” (*ibid* 526) — cria entre o quinto e o sétimo parágrafos um vazio eloquente.

paradoxo. A pergunta sobre a possibilidade de um bom final feliz conduz a outra questão, fulcral no romance, que a demanda da palavra torna não menos imperativa: o exercício do poder, dentro e fora de si, seja, a ordem pela qual se prescreve a transgressão. À medida que João “Guimarães Rosa se torna cada vez mais [João] Guimarães Rosa” (Rónai 2020f, 205), a resposta é cada vez mais estória de amor e força amorosa.

“Cara-de-Bronze” representa a ordem e a legitimidade de um modo que se poderia descrever como hendíade.²³⁶ Podem encarar-se Pai e Filho como pessoas distintas e podem ler-se legatário e sucessor enquanto faces da mesma existência. Nos termos de um romance da obra, como já disse, essa é a minha leitura alegórica de um trânsito sucessivo entre rascunho e livro: Rosa redestinou-se apurando os próprios bens num processo crítico de profunda reflexão acerca da própria escrita, lendo-se e constituindo-se legatário da própria herança, para dar à obra o bom final feliz de uma autoria exemplar, deliberada, apta a ser transmitida a leitores que cumpram as ordens da transgressão poética. Como afirma Sócrates no *Crátilo*, segundo a premissa de que o nome é o instrumento do legislador, bem como ferramenta de ensino e de desemaranhamento do ser, o risco de falsidade, em geral, e de auto-ludíbrio, em particular, obriga à revisão contínua do discurso: “So it looks like it’s necessary to turn back repeatedly to the things said before and try, in the phrase of that poet, to look ‘forward and backward at once’” (2011a, 607 [428d]). É uma imagem muito próxima daquela em que Lévinas traça a relação entre eu e o outro por meio da função paterna.²³⁷

No *Crátilo*, Sócrates conduz a investigação sobre a natureza e justiça dos nomes através de sucessivas imagens de obstrução e fluxo, associando a primeira ao erro e o segundo à virtude.²³⁸ Enquanto imagem de simultaneidade, em que os elementos preservam a integridade nominal por meio da conjunção, a hendíade também figura os movimentos da obra de Rosa que venho assinalando desde o princípio, e que em “Cara-de-Bronze” encontram correspondência na peculiar espécie de parálise do Velho e no contrafim que o Grivo lhe restitui. Sem ambos, não há Buriti. A árvore, no seu modo ativo

²³⁶ A hendíade, ou hendíadis, é uma figura de estilo em que dois termos se conjugam pela cópula para expressar uma ideia complexa. Um exemplo famoso, cunhado por Shakespeare em *Macbeth*, é o som e a fúria. Outro exemplo é o que Rosa procura dar em *Tutaméia*, como temos vindo a observar: amor e desejo.

²³⁷ Cf. nota 231.

²³⁸ Compare-se a sistemática ideia de fluxo que permeia a inquirição sobre nomes relacionados com a virtude e a igualmente sistemática ideia obstrução em que desemboca a análise dos termos relacionados com a injustiça (411a-412b). Constatando que a correção dos nomes se baseia sempre numa imagem de fluxo e movimento, Hermógenes questiona Sócrates acerca dessas palavras (421c). A indagação dos nomes é, contudo, infinita, nomes conduzindo sempre a outros nomes (421e).

de permanência, concatena a duplicidade que caracteriza o discurso e a alegoria enquanto sua metonímia: “You know that speech signifies all, circulates all, and keeps all constantly in motion, and also that it twofold, true and false.” (Plato 2011a, 522 [408b])

A hendíade define-se pela cópula e é, por isso, em tríade. No “Recado do morro”, o mediador entre lógica e não-senso é o músico, o artista em sentido lato. “Cara-de-Bronze” apresenta pelo menos três mediadores entre a autoridade oculta e os vaqueiros: Grivo (ponte entre o simbólico e o real, dito e interdito), Moimeichego (articulação entre interior e exterior) e Tadeu (“quem ensina” [CDB 673]). Em “Se eu seria personagem”, uma das estórias que poderia ser prefácio de *Tutaméia*, as questões debuxantes que Rosa prescreve ao leitor cruzam-se segundo essa estrutura tríplice, que se desintegraria, tal como a psique, sem o papel mediador da conjunção. Percebe-se que entre personagem e autor, parecer e ser, não decorre uma transição linear, mas um novelo relacional, a partir do qual a autoria vai sendo tecida pela mediação. O personagem pode vir a ser autor — de si mesmo e etc. Mas o autor não deixa de ser personagem.²³⁹

A estória abre com a prescrição de atenção continuada: “Note-se e medite-se.” (TM 663) Segue com a confissão do narrador de que, para si mesmo, é anónimo. E não será assim com todos? Da observação de que o mais fundo dos seus pensamentos não entende as suas palavras, o narrador dá um salto até à máxima de que “só sabemos de nós mesmos com muita confusão” (*ibidem*).²⁴⁰ Anonimato e confusão remetem às profundezas do eu, desembocam no “último íntimo, o mim de fundo — desmisturado milagre” (TM 605).²⁴¹ A tríade de “Se eu seria personagem” consiste numa hierarquia militar — general, alferes e soldado — na qual o narrador é a figura intermédia. A missão é a de uma demanda amorosa, dentro e fora de si. “Pois, que, quanto eu não dava, alferes, para ter Orlanda?” (*ibid* 664) Orlanda, como a Moça que o Grivo traz da sua viagem, é dúplice, pessoa e ânimo poético. Quem a mostra ao narrador, sob ângulo inédito, é um amigo. Menos reflexivo e mais desvolto, o amigo distingue-se, face à passividade do narrador, pela posição executiva que compete ao soldado:

²³⁹ Rosa aglutina ambos no louco trepador de “Darandina”, a certa altura descrito enquanto “personagente” (PE 487).

²⁴⁰ A citação deste parágrafo encontra-se na página 106, a propósito do cruzamento entre “Se eu seria personagem” e “Páramo”.

²⁴¹ São palavras de “Lá, nas campinas”, cujo fim revela a coincidência paradoxal entre terceira e primeira pessoa, personagem e narrador.

Titolívio Sérvulo, esse, devia ser meu amigo. Ativo, atilado em ações, néscio nos atos; réu de grandes dotes faladores. Cego como duas portas. Me mostrou Orlanda — reto trouxe-ma à atual atenção. Algo a isso o obrigasse, acho. Só a fé me vive. Sou da soldadesca de algum general. Todo soldado tem um pouquinho de chumbo. (*ibid* 663)

Numa lógica de repartição do eu, o soldado corresponde à persona do alferes-narrador: deve obedecer a ordens superiores tanto quanto saber reagir ao imprevisto. Pauta-se por certa precipitação e espalhafato, que destoam da reserva do alferes. Este, no entanto, reconhece no soldado a necessária aptidão para agir e reagir espontaneamente, como também demanda a vida: além de “ativo” e “atilado em ações”, tem “grandes dotes faladores” e demonstra ser “reto”. Mostra Orlanda ao narrador porque algo a isso o obrigava. Ambos começam por formar uma unidade disjunta, parálise e contrafim.

Quando traz Orlanda à atenção do alferes, na sequência de “drinque inconsiderado” (*ibidem*), o amigo descreve-a de forma pouco airosa. “— ‘Feia, frívola, antipática...’ — T. impôs.” (*ibidem*) Até então, o alferes “olhava-a indiferente como gato ante estátua, como o belo é oblíquo” (*ibidem*). Graças à reta imposição do soldado, a situação inverte-se: Orlanda “desenhou-se e terna para mim. Além de linda — incomparável — a raridade da ave. Se cada uma pessoa é para outra-uma pessoa? Só ela me saltava aos olhos.” (*ibidem*)

Embora o alferes mantivesse toda a reserva face ao encantamento assim sentido por Orlanda, a mudança de ângulo provoca uma misteriosa inversão na opinião do soldado: “feito um achado oracular” (*ibidem*), T. passa a considerá-la efusivamente “— ‘Boa, fina, elegante!’” (*ibidem*) Assim, depois da disparidade de opiniões, “estava-se no coincidir” (*ibidem*). Mas a convergência não é harmoniosa porque a coincidência se dá em cheio sobre a clivagem entre amor e desejo. Quanto mais se enamora o alferes, mais se apaixona o soldado. E vice-versa. “Todo subsentir dá contágio, cada presença é um perigo? Aceitam-se teorias.” (*ibidem*) O tumulto apaixonado do soldado é copiado do amor platônico do alferes, numa translação entre espírito e corpo. “T. era que me copiasse, não a seu ciente. Em segredo pondo eu minha toda concentrada energia passional tão pulsante; de bom guerreiro.” (*ibidem*) O inconsciente pode ser reprimido, mas não suprimido: daí que o recalque do alferes seja proporcional ao espalhafato do soldado. E vice-versa. O “incêndio” (*ibidem*) do soldado demove o alferes porque de certo modo replica o fabuloso excesso de existência daquilo que sente por Orlanda: ambos são

“reflexo, eco, decalque” (*ibidem*). Quanto mais arde o desejo do soldado, “vice-louco, com avento de casamento” (*ibidem*), indo “do mito ao fato” (*ibidem*), representando o sentimento crescente do alferes, mais este procura subtrair-se do triângulo, “constante tímidejante” (*ibidem*), calando-se “de demonstrações” (*ibidem*). “Meu amor, luar da outra face, de Orlanda não ver.” (*ibidem*)

O alferes precisa de se posicionar perante o excesso de existência amoroso que o soldado traduz ou evidencia. Por isso averigua, junto do general, que ordens deve cumprir. “O general dispõe.” (*ibidem*) Mas dispõe remotamente, através de ordens emanadas numa língua estranha, senão mesmo incógnita, hieroglífica, que mesmo assim não pode deixar de ser traduzida. “Vinha eu de fazer de a esquecer, ordem que traduzi e me dei.” (*ibidem*) Mediar entre duas confusões inteiramente distintas, obedecendo a uma ordem inacessível e comandando a subalterna desordem, não será fácil. Tanto não é, que não é isso que começa por acontecer. O que começa por acontecer é o erro, se assim se pode considerar o recalçamento. Mas, na medida em que recalçamento e sublimação se confundem, o erro coincide com a aprendizagem necessária para o desempenho bem-sucedido da mediação.

A procura de esquecimento é sono, adormecimento, entorpecimento, paralisia, mas também criteriosa paciência. “Sim sofri: como o músico atrás dos surdos ou o surdo atrás dos dançantes; mas, com cadência.” (*ibid* 664) É no intervalo que paira a possibilidade de transformação. Errando no recalçar, por efeito de um sentimento que não podia afinal extinguir, o alferes sublimava-se. “Tanto sabe é quem manda; e fino o mandante.” (*ibidem*) “Do que o da gente, vale a semente — o que, acho, ainda não foi dito. T. sim saía-se, entreator.” (*ibidem*) A peculiar espécie de não senso apresenta-se nesta estória também como hendíade: o general vai sendo criado à medida que a figura intermediária ductilmente se “dispõe” (*ibidem*) às suas ordens, sendo que a mobilização do alferes para traduzir as ordens do general deriva da suposta irreverência do soldado. Inventando as ordens, forja-se quem as dá, e as ordens nascem da desordem. É a condução do soldado, aparentemente desordenada, porém fruto de uma tradução espontânea, que cria o “molde” (*ibid* 664) em que o alferes vai retombando “pesado e dúctil” (*ibidem*) para dar forma ao seu general.

Amor e desejo são a hendíade ao cabo da qual o sujeito cindido se reúne? “Já éramos ambos e três.” (*ibidem*) Combinando-se as fações do amante, diferencia-se a amada? A principal divergência de modos entre o narrador e T. assentava na tentação de idealizar Orlanda face à sensatez de a tomar enquanto humana pessoa. Se o alferes

projetava na amada a própria alma — como vimos no capítulo 4 — significa que a ductilidade às ordens do general remete à agricultura narcísica do amor próprio e que desse cultivo resulta, a certa altura, um fruto pronto a colher. O bom final feliz da estória começa quando o narrador reconhece, enfim, que Titolívio Sérvulo era, “inexplicada mas explicavelmente, bom condutor” (*ibid* 665). T. encontra a mulher “a ele destinada, da grei do exato sentir” (*ibidem*), e o alferes, pela obediência à lei de um general que ele próprio inventa, colhe da timidez íntimos resultados, vindo Orlanda ao seu encontro.

Segue-se, enfim assim, nomeadamente Orlanda — de a um tempo rimar com rosa, astro e alabastro — aqui. Sua minha alma (...). Mesma e minha.

De dom, viera, vinha, veio-me, até mim. Da vida sem ideia nem começo, esmaltes de um mosaico, do mundo — obra anônima? Fique o escrito por não dito. Sós, estampilhamonos. Tem-se de a algum general render continência. Ei-la, alisa a tira da sandália, olha-se terna ao espelho, eis-nos. Conclua-se. Somos. Sou — ou transpareço-me? (*ibidem*)

“Como o amor se faz é graças a dois.” (*ibidem*) Mas não há dois sem três. Não se ama sem a forjada cópula do eu? Não se forja a cópula do eu sem amar? Quem obedeça à prescrição inicial do narrador não deixará de notar o desenvolvimento de um jogo paronomásico através do qual a hierarquia militar entra em consonância com a ductilidade dos metais e não deixará de meditar sobre o movimento de translação semântica em que se solda e é soldado.^{242, 243} Nesse processo de soldagem, há um imperativo: “Salvem-se cócega e mágica, para se poder reler a vida.” (*TM* 664)

Começámos por estudar o curto-circuito constitutivo do paradoxo enquanto crise e apreciámos o seu potencial revolucionário. A destruição de um aparato pode ser a base de uma reedificação: por isso, a meio do percurso, examinámos o valor instrumental do

²⁴² A metáfora do “pouquinho de chumbo” (*TM* 663) que todo o soldado tem é desdobrada ao longo da estória segundo uma ductibilidade recursiva: “Me amolgam, desamolgo-me.” (*ibid* 664) “Às vezes a gente é mesmo de ferro.” (*ibidem*) “Retombei, pesado, dúctil, no molde.” (*ibidem*)

²⁴³ A partir do modo como o Eu entra em relação com as suas pulsões, em vez de as abolir, Jonathan Lear (1998, 171) distingue a capacidade de assumir responsabilidade da capacidade de aceitar responsabilidade. Assumir a responsabilidade é colocar-se num lugar de avaliação ética e estética. Aceitar a responsabilidade corresponde, porém, a um *outra complexo de Édipo*, em que o eu se constitui enquanto agente reclamando a autoria dos próprios atos: “This is the other Oedipus complex. Now, Oedipus, in accepting responsibility for his acts, is claiming that the truth that ultimately matters is, as he says, of his blinding, that ‘I have done it with my own hand.’ Whatever the gods ordained, Oedipus says, the fact is that I did it. Oedipus is in effect claiming a part of nature for himself.” (*ibid* 170-1)

curto-circuito. No ponto em que estamos, o curto-circuito surge como ferramenta de construção. Gostaria de propor, segundo as prescrições de João Guimarães Rosa e o exemplo da filosofia da linguagem ordinária, uma visão panorâmica mas esquemática, tão séria quanto burlesca, da peculiar espécie de não senso enquanto prática de soldagem catalisada tanto pela releitura como por aquilo que a provoca ou suscita.²⁴⁴ É uma visão da literatura enquanto maquinação industrial baseada no curto-circuito.²⁴⁵ Apelando à minha experiência de leitura, atesto que uma parte considerável do processo de releitura se dá, depois de um contacto inicial, pelo modo como certas palavras, frases e estruturas se inscrevem no pensamento. Partindo para a abstração, entre livro e leitor dá-se uma fusão misteriosamente mediada pelo arco elétrico que advém do curto-circuito provocado pela cócega da palavra e mantido pela sua alta voltagem mágica. Esse é, a meu ver, o “poder de quieta máquina” (CDB 886) do Buriti, entendido enquanto cânone rosiano. É uma máquina religiosa, isto é, em sentido etimológico. Também neste campo semântico há que seguir o exemplo do autor, que se ocupava de cada palavra até ela ser novamente vida.²⁴⁶ “A religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades linguísticas. Desta forma, pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões. Cristo é um bom exemplo disso.” (DGR 56) A palavra

²⁴⁴ “‘Why this?’ questions arise every time we are confused by a word, a sentence, an utterance. To find the answer, we try to get clear on how the word or sentence is used in this particular case. This can be so hard (...). When we reach this point, a ‘grammatical investigation’ is called for. The aim of the investigation is to reach a clear overview — a ‘surveyable representation’ — of the way we use our words. Wittgenstein often refers to such an overview as a description. Think of something like an engineer’s drawing of a machine, which lays out the different parts and their connections as clearly as possible. But note also that such drawings won’t do anything for us unless they are offered in response to a confusion.” (Moi 2017, 182)

²⁴⁵ O referente desta metáfora é a soldagem por curto-circuito, usada em processos industriais de soldagem a arco. É um processo em que se usam máquinas especializadas (MIG e MAG) para provocar um ciclo de curto-circuito. O curto-circuito resulta, a partir de uma fonte de calor, da geração de um arco elétrico entre o material de base que se pretende soldar e o arame de solda, que é continuamente alimentado à mesma velocidade em que é consumido pelo processo de fusão.

Primeiro, há um contacto entre peça e arame, em que uma corrente elétrica de alta intensidade flui pelo arame até à peça. É aí que se dá o curto-circuito. O resto do processo depende da manutenção da alta voltagem que o curto-circuito cria. Na sequência do contacto inicial, cria-se um espaço entre o arame e a peça. Apesar do espaço, a corrente elétrica procura, pela intensidade da voltagem, continuar a fluir entre ambos. O ar entre arame e peça não é bom condutor, mas a alta voltagem rompe o que de outro modo seria uma barreira, formando o arco elétrico. O arco é como uma ponte de fogo, que permite aos elétrons continuarem a fluir apesar de peça e arame não estarem em contacto. É graças à alta voltagem criada pelo curto-circuito, e mantida pela máquina, que o ar deixa de ser isolante, como uma parede que obstrui os elétrons, e passa a ser ponte que lhes dá passagem, transformando-se em plasma brilhante, que arde ao transportar energia.

²⁴⁶ É uma prática que Austin corrobora em “A Plea for Excuses”: [A] word never — well, hardly ever — shakes off its etymology and its formation. In spite of all changes in and extensions of and additions to its meanings, and indeed rather pervading and governing these, there will still persist the old idea. (Austin 1979, 201)

latina ‘*religio*’ já denotava um sentimento religioso associado a uma realidade metafísica. Mas, no ponto em que se procura recuar mais na história da palavra, abre-se uma encruzilhada cratilesca, em que a ideia que governa a palavra ‘religião’ começa por se evidenciar enquanto *hendíade*: *reler* e *vincular*.

This noun of action was derived by Cicero from *relegere* ‘go through again’ (in reading or thought)”, from *re-* ‘again’ + *legere* ‘read’ [see ‘lecture’ (n.)]. However, popular etymology among the later ancients (Servius, Lactantius, Augustine) and the interpretation of many modern writers connects it with *religare* ‘to bind fast’ (see ‘rely’), via the notion of ‘place an obligation on’, or ‘bond between humans and gods’.
(Etymonline)

A encruzilhada a que conduz a investida etimológica pela palavra ‘religião’ assemelha-se a um retrato do livro rosiano: *releitura* e *pacto* — *pacto de releitura*. Também isso me leva a epilogar a reconstituição do tronco romanesco intercalando e cruzando *Corpo de baile* e *Tutameia*, os dois livros que apresentam um índice duplo, ao mesmo tempo explicitando a *releitura* enquanto *prescrição* e representando *vinculativamente* “os dois extremos” do “problema da relação do livro com o livro” (Rowland 2011a, 171).²⁴⁷ Aceitar a *prescrição* de *releitura* é aceitar ser *interpelado* pela *dimensão dialogante* do livro e porventura *ficar imerso* nela.

A *infusão* de *oralidade* na *escrita*, que *apreciámos* sobretudo do *ponto de vista* do *diálogo oculto*, é *imprescindível* no *funcionamento* da *quieta máquina literária* de Rosa; *compõe* o *mecanismo* que, mediante o *deflagre* do *curto-circuito*, *mantém* a *alta voltagem* que *permite* ao *intérprete* *entrar* em *relação*, *tão real* quanto *fictícia*, com a *obra* e a *autoria* que *dela emerge*. *Aproximando-se* da *gratuidade* com que Boris Groys *caracteriza* a *oralidade*, *através* da *qual* é *possível* *aceder* à *força* da *linguagem*, o *livro rosiano*, pela

²⁴⁷ “Com mais de dez anos de distância entre eles, *Corpo de baile* e *Tutameia* fazem do índice rosiano um espaço de explícita indicação de leitura, mais sofisticado e elaborado, no segundo caso, como se Rosa regressasse a esse desdobramento inicial para o expandir enquanto imagem de livro. Nessa clarificação que *Tutameia* representa (...), o índice no final ganhará o nome de “Índice de releitura”, materializando a tensão entre história e fim que atravessa os exemplos que vimos num literal relançamento do livro além do seu limite. Um livro que termina com um “Índice de releitura” que não coincide com a ordem material do livro, nem com a imagem que dela dava o primeiro índice, projeta-se em duas direções não exatamente equivalentes: de um lado, encaminha os passos do leitor para um movimento recursivo, de ida e volta (...); do outro, (...) o livro cartografa-se, nos seus dois momentos liminares, de forma não coincidente.” (Rowland 2011a, 171-2)

pervasividade do simulacro, escancha os planos da lógica comercial ao mesmo tempo que mantém as vantagens da reprodutibilidade.²⁴⁸ Rosa escusava-se da sua debandada da discussão política travada no Congresso de Escritores Latino-Americanos, em 1965, afirmando que ainda “que tudo aquilo que dizem estivesse certo, então seria ainda mais acertado que cada um escrevesse sua opinião, em vez de expressá-la perante um auditório tão limitado. A palavra impressa tem maior eficácia” (DGR 28). No programa poético de Rosa, a reprodutibilidade técnica é colocada ao serviço de uma outra espécie de reprodutibilidade, em que a transmissão da obra, do livro e da palavra coincidem com a sua demanda. A ideia bicéfala que governa a palavra ‘religião’ é a mesma que governa a tecnologia livresca que faz da obra rosiana a construção de uma escola nos vários sentidos da palavra.

Recapitulando: vimos como Rosa conduz, através da crítica, o problema da leitura a um problema de escrita que é caracterizado enquanto problema de ação humana. Vimos como, por essa razão, obedece a um credo que pressupõe um certo entendimento do mundo. Vimos como cada ser humano encarna o modo como entende o mundo. Vimos como esse modo decorre, para Rosa, da relação com a palavra, metonímica da relação com a própria vida. Nessa lemniscata, o “mau crítico” é “inimigo dos descobridores, dos que procuram mundos desconhecidos”, um “demolidor de escombros”. O “bom escritor” é, em contrapartida, “arquiteto da alma”.²⁴⁹ (DGR 40) De acordo com a analogia, que opera segundo a dicotomia demolição-construção patente no curto-circuito, ser um bom escritor tem como condição necessária a excelência crítica. No caso de Rosa, a construção do cânone decorre dessa condição, que é necessária, mas não suficiente. O restante responde à possibilidade de transcender o necessário e, além da excelência crítica, ir ao encontro de novos territórios, descobertos, transgredidos, criados, livres para dispor uma nova ordem: inventar e deliberar.

²⁴⁸ Ver pp. 43-44.

²⁴⁹ Em sentido contrário, portanto, ao movimento crítico que ganharia força com a desconstrução filosófico-literária associada à revolução cultural dos anos sessenta. (Rosa não deixou, a seu modo, de aderir à revolução, como atesta o salto burlesco de *Tutaméia*.) Cf. carta a Vicente Guimarães de 11 de maio de 1946 (*apud* Gama 2013, 74): “Também não posso concordar com a sua referência à ‘construção literária’. Toda arte, dagora por diante, terá de ser, mais e mais, construção literária. Já estamos nos tempos novos, já estávamos reabilitando a arte, depois do longo e infeliz período de relaxamento, de avacalhção da língua, de desprestígio do estilo, de primitivismo fácil e de mau gosto. Se você ler o que têm escrito os nossos melhores críticos (...) nos últimos 5 anos, poderá sentir a ‘virada’, a mudança de direção na literatura de melhor classe. Nisso, aliás, como em tudo o mais, o que passa aqui é mero reflexo do que vai pelos países cultos. A palavra de ordem é: construção, aprofundamento, elaboração cuidada e dolorosa da ‘matéria-prima’ que a inspiração fornece, artesanato!”

É dessa construção, tanto de um mundo dentro do mundo como da mão que o levanta, que fala “Curtamão”, outra estória de *Tutaméia* que poderia ser prefácio. No livro, e em toda a obra, talvez seja a alegoria mais explícita, e sólida, de um organismo de corpo e alma construído pela maquinação do não-senso. É narrada na modalidade coletiva de diálogo oculto que “Desenredo” e “Hipotrérico” também ensaiam: “Convosco, componho.” (TM 551)²⁵⁰ A narração é conduzida pelo construtor-arquiteto da obra, que a revisita já construída, “em fama e idéia” (*ibidem*). A inclusividade dialógica do primeiro parágrafo faz pressupor, todavia, que a construção permanece em aberto. Por um lado, nunca deixando de pertencer a quem a ergueu, por outro sempre apta a ser continuada por quem se inteire da história da sua arquitetura.

É uma narração que se declara difícil, tal como *Grande sertão: veredas*, tal como “Cara-de-Bronze” — “Sem custoso, um explica é as lérias ocas e comuns” (*ibidem*). A dificuldade advém quer das peripécias que inclui, quer dos termos especializados com que se conta, quer do que da narração se subtrai. Tudo isso o narrador enfatiza. A subtração merece, claro, especial atenção, com sucessivas e aposiopésicas paralipses sublinhando a medida certa da palavra.²⁵¹ Como também não poderia deixar de ser, a edificação faz-se acompanhar de uma estória de amor. É esse amor que propicia o projeto, quando os vazios se encontram, e o construtor em potência celebra um pacto com Armininho, dono do terreno e do dinheiro, a quem tinham roubado a noiva. A noiva “sonhava” e “queria constante” (*ibidem*) uma casa: “— *A mais moderna...*” (*ibidem*). O narrador escuta o sonho “de um pulo” (*ibidem*) e “de um trago” (*ibidem*) propõe ao companheiro construí-la, “à revelia” (*ibidem*) dos opositores, como se reconhecesse no sonho da moça a própria fantasia. “A moça, daquela futura casa padroeira, tanto fazendo solteira que casada!” (*ibid* 552) Juntamente com o terreno e os necessários fundos, o arquiteto toma a paixão e o amor de Armininho como elixir. A construção é de várias formas descrita enquanto ato de transgressão, plena afirmação da individuação contra as pequenezes humanas.

²⁵⁰ “Desenredo” começa assim: “Do narrador a seus ouvintes:” (TM 555). O narrador de “Hipotrérico”, como afirmei (ver nota 232), discursa a partir de um plural majestático através do qual vai afinando a própria voz e persuadindo os ouvintes.

²⁵¹ “O que conto, enquanto; ponto” (TM 551) “Tirada a licença completa; e o que não digo.” (552) “E o que não digo, meço palavra.” (*ibidem*) “Nhãpá e o Dés cavavam os fundamentos; o risco mudamente eu caprichava.” (*ibidem*) “Saiba eu o que não digo (...)” (*ibidem*) “(...) e o que não dito.” (*ibid* 554)

“Tantas quantas vezes hei-de, tracei planta — só um solfejo, um modulejo — a minha construção, desconforme a reles usos. Assim amanheci.” (TM 552) A partir da planta, folha a folha, passo a paço: a obra toma forma. No somar subtraído das peripécias, dão-se, a certa altura, uma metanoia e um ponto de inflexão. A forma redutora com que os demais começam por reagir ao edifício leva o construtor a refazer os planos, continuamente, tal como fizera com a planta, de acordo com o “mandato” chancelado por um “sentimento” que as suas mãos pareciam ter inscrito desde sempre. Primeiro, vira o edifício ao contrário. Depois, verticaliza-o ao máximo.

— “*Boto edifício ao contrário!*” — então, mandei; e o Armininho concorde. Votei, se fechou, refiz traço. Descrevo o erguido: a casa de costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas.

(...)

Em que, até, para igreja, o lugar o padre cobiçou. Minhas mãos de fazer a ele mostrei — mandato — por invenção de sentimento. — “*Deus do belo sofrido é servido...*” — conveio. Mas não assim as pessoas, umas e outras, atizadas.

Tive começo de ameaça de medo. Então eu disse: — “*Redobrar tudo, mais alto! sobrado!*” — tive’de. A madre, meu construído, casa-grande de quantos andares aguentando, no se subir, lanço a lanço, à risca feita. Mas: a casa sem janelas nem portas — era o que eu ambicionava. (*ibid* 553)

A obra é uma “casa” virada para a imensidão, quer da paisagem, quer do céu. Paradoxalmente, não tendo portas nem janelas, traço (ou falta dele) que as paralipses e aposiopeses aliás replicam, só é acessível por fora.²⁵² No entanto, e por isso mesmo, dá acesso à constituição de uma autoria, ao ato de construção contínua, à perseverança crítica e deliberativa, à força e mestria que permitem construir um mundo simultaneamente original e universal. É desde logo, tal como “Se eu seria personagem”, um convite à contemplação: “Olhem. O que conto, enquanto; ponto. Olhos põem as coisas no cabimento.” (*ibid* 551) Não é fácil determinar o ponto exato em que a obra começa, mas

²⁵² A ausência de janelas é a metáfora que Leibniz emprega, no sétimo parágrafo da *Monadologia* (1714) para descrever a mónada enquanto substância total, indivisível, autocontida e regida por um princípio interno que não deixa de pressupor a capacidade de harmonização com outras mónadas: “As Mónadas não têm janelas pelas quais alguma coisa possa entrar ou sair.” (Leibniz 2016, 40) Toda a alma é uma mónada, mas nem toda a mónada é uma alma.

supõe-se que começa antes de chegar a existir, ou que existe antes de começar. “Faço quando foi que fez que começou.” (*ibidem*) É nesse incerto princípio que o nascimento do autor paradoxalmente se situa: “— ‘*Estou para nascer, se isso não faço!*’” (*ibidem*).

Apesar das dificuldades e resistências, a casa é enfim aclamada pelo povo: “— ‘*A casa é progresso do arraial!*’” (*ibid* 554). A condição para a mudança de opinião é, ou pelo menos parece ser, a felicidade da estória de amor que funda e acompanha a construção. Armininho, depois de alguns dissabores que incluem a quebra do pacto com o amigo, que se vê então obrigado a valer-se do “extraordinário” (*TM* 553) para concluir a obra, vai recuperar a noiva, sendo o pacto verdadeiramente amoroso do noivado mais válido e valioso do que um casamento forçado. “Assim fugido o par — Armininho e ela — mulher do Requinção, mas noiva dele.” (*ibidem*) O arquiteto, outrora apenas pedreiro, realiza o projeto impensável da obra, em que a ordem é transgressão e a transgressão é ordem. A obra que nasce do pacto, de um pulo, da identificação com um sonho, um sonho demiúrgico, em pleno realizada. “A casa, porém de Deus, que tenho, esta, venturosa, que em mim copiei — de mestre arquiteto — e o que não dito.” (*ibid* 554) Será ainda uma árvore, uma palmeira, um buriti? Voltando ao início da estória: a obra transgressora é legitimamente incorporada na ordem, que a toma como exemplo infinito de escola:

Revenho ver: a casa, esta, em fama e ideia. Só por fora, com efeito; prédio que o Governo comprou, para escola de meninos, quefazer vitalício. Dizendo, formo é a estória dela, que fechei redonda e quadrada. Mas o mundo não é remexer de Deus? — com perdão, que comparo. (*ibid* 151)

O romance da obra existe ou não? Independentemente da opinião, haverá que reconhecer no vaivém do conto crítico um princípio sólido de construção: comparar-se com Deus e pedir perdão, a soberba do criador e a sua confissão.

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri, Dante. 2011. *A divina comédia*. Traduzido por Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal Editores.
- Allan, Rutger J., Irene de Jong, e Casper C. de Jong. 2017. "From Enargeia to Immersion: The Ancient Roots of a Modern Concept ." *Style* 51(1): 34-51.
- Arendt, Hannah. 2020. "Ação." Em *A Condição Humana*, traduzido por Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Aristóteles. 2007. *Poética*. 2ª. edição. Traduzido por Ana Maria Valente. Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 2005. *Retórica*. 2ª edição. Traduzido por Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Obras completas de Aristóteles, volume VIII, tomo I. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- . 1995. *The Complete Works of Aristotle*. Editado por Jonathan Barnes. Vols. I e II. Princeton University Press. EPUB
- Arrigucci Júnior, D. 1994. "O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa." *Novos estudos CEBRAP*, 40: 7-29.
- Assis, Joaquim Maria Machado de. 1985. *Obras Completas*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- . 2013. "O espelho". Em *Um homem célebre: antologia de contos*, editado por Abel Barros Baptista. Lisboa: Cotovia.
- Austin, J. L. 1979. *Philosophical Papers*. 3ª edição. Oxford University Press.
- Baião, Livia de Sá. 2020. *Do 'desejo de escrever' à 'escritura': o percurso de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro.
- Bakhtin, Mikhail. 2002. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 3ª edição. Traduzido por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.

- Bandeira, Manuel. 2022. "Carta de Manuel Bandeira 'o romance de Riobaldo'." *Revista Prosa Verso e Arte*. <https://www.revistaprosaversoearte.com/joao-guimaraes-rosa-carta-de-manuel-bandeira-o-romance-de-riobaldo/>.
- Barrento, João. 2013. "Introdução". Em *Fausto*, de Johann W. Goethe. Lisboa: Relógio D'Água.
- Barthes, Roland, e François Flahault. 1987. "Palavra". Em *Enciclopédia Einaudi*, volume 11: Oral/escrito; Argumentação. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Barthes, Roland, e Jean-Louis Bouttes. 1987. "Lugar-comum". Em *Enciclopédia Einaudi*, volume 11: Oral/escrito; Argumentação. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Bisilliat, Maureen. 2001. Entrevista por Paula Moura Pinheiro. *Câmara Clara VI*, RTP, 15 de maio.
- Blanchot, Maurice. 1995. "Kafka and Literature." Em *The Work of Fire*, editado por Werner Hamacher e David E. Wellbery, traduzido por Charlotte Mandell. Stanford University Press.
- Bonomo, Daniel R. 2010. "A biblioteca alemã de Guimarães Rosa." *Pandaemonium germanicum*, 15: 155-183.
- Bortoloti, Marcelo. 2017. "As últimas palavras de Guimarães Rosa." *Época* <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/07/ultimas-palavras-de-guimaraes-rosa.html>.
- Braet, Antoine C. 1999. "The Enthymeme in Aristotle's *Rhetoric*: From Argumentation Theory to Logic." *Informal Logic*, vol. 19(2-3): 101-117.
- Bradley, Sister Ritamary. 1954. "Backgrounds of the title *Speculum* in Mediaeval Literature." *Speculum* 29(1).
- Butler, Judith. 1993. "Imitation and Gender Insubordination." Em *The Lesbian and Gay Studies Reader*, 307-320. New York: Routledge.
- Cadernos de Literatura Brasileira: João Guimarães Rosa*. 2006. Números 20 e 21, dezembro. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Camargo, Frederico. 2018. *O outro Rosa: textos 'marginais' e narrativas inacabadas*. São Paulo.

- Campbell, Joseph. 2008. *The hero with a thousand faces*. California: New World Library.
- Candido, Antonio. 2017. "Grande sertão: veredas — Antonio Candido sobre Guimarães Rosa." <https://www.youtube.com/watch?v=VekkcAyxVdA>.
- . 2002. "O homem dos avessos." Em *Tese e Antítese*, 121-139. São Paulo: T. A. Queiroz.
- Carroll, Noël. 2014. *Humour: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Castro, Gustavo, e Ana Saggese. 2022. "Cartas de Guimarães Rosa a Pedro Barbosa (1934-1967)." *Diacrítica* Vol. 36(3): 82-101.
- Castro e Silva, Gustavo, Florence Dravet, e Leandro Bessa. 2021. "'Diadorim sou eu' e o problema biográfico de Guimarães Rosa." *Remate de males*. 41(2): 467-491.
- Condé, João. 1957. "Linguagem do jagunço Deadorim...." *Correio da Manhã*, 4 de agosto.
- Costa, Ana Luiza Martins. 2006a. "Veredas de Viator". Em *Cadernos de Literatura Brasileira. João Guimarães Rosa*, números 20 e 21. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- . 2006b. "Via e viagens: a elaboração de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*". Em *João Guimarães Rosa: Cadernos de Literatura Brasileira*, números 20 e 21. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Coutinho, Afrânio. 1953. "Correntes Cruzadas." *Diário de Notícias*, 4 de janeiro: 3.
- Crabb, Jon. 2015. "Notes on the Fourth Dimension." *The Public Domain Review*.
- Critchley, Simon. 2002. *On Humour*. New York: Routledge.
- Davidson, Donald. 1991. "On the Very Idea of a Conceptual Scheme." Em *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford University Press.
- . 2009. *Truth, Language and History*. Clarendon Press.
- De Jong, Irene. 2009. "Metalepsis in Ancient Greek Literature." Em *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, editado por Jonas Grethlein e Antonios Rengakos. De Gruyter.
- De Man, Paul. 1983. "Dialogue and Dialogism." *Poetics Today* 4(1): 99-107.

- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 1983. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Traduzido por Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane. University of Minnesota Press.
- . 2003. "Introduction: Rhizome". Em *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, traduzido por Brian Massumi. Continuum.
- Derrida, Jacques. 2007. *Psyche: Invention of the Other*. Vol. I de *Psyche: Inventions of the Other*. Stanford University Press.
- Eco, Umberto. 1986a. "Dictionary vs. Encyclopedia." Em *Semiotics and the Philosophy of Language*, de Umberto Eco, 46-86. Indiana University Press.
- . 1986b. "Mirrors". Em *Semiotics and the Philosophy of Language*, de Umberto Eco. Indiana University Press.
- Eloit, Audrène. 2004. "Oedipus Rex by Pier Paolo Pasolini. The Palimpsest: Rewriting and the Creation of Pasolini's Cinematic Language". *Literature/Film Quarterly* 32(4): 288-299.
- Etymonline. s.d. Acedido em 8 de abril de 2025. <https://www.etymonline.com/word/religion>.
- Ewgen, S. Montgomery. 2014. *Plato's Cratylus: The Comedy of Language*. Indiana University Press. EPUB.
- Fanthorp, Lionel, e Patricia Fanthorp. 2011. *Satanism and Demonology*. Dundurn Press. EPUB.
- Ferber, Michael. 2007. *Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge University Press.
- Ferreira, M. Jamie. 2006. "Faith and the Kierkegaardian Leap." Em *The Cambridge Companion to Kierkegaard*, editado por Alastair Hannay e Gordon D. Marino. Cambridge University Press.
- Finazzi-Agrò, Ettore. 2001. *Um lugar do tamanho do mundo: Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Editora UFMG.
- Flan: O Jornal da Semana*. 1953. "O vaqueiro e o ministro: o personagem fala sobre o autor". N. 14, 12 de julho.
- Fry, Paul. 2009. *Introduction to Theory of Literature*. Vol. 4. Configurative Reading. Yale Courses. <https://youtu.be/cbJW5nGnoGU?si=mssC-X4-tVLB8XKl&t=2168>:

- Galvão, Walnice Nogueira. 1997-98. "Heteronímia em Guimarães Rosa." *Revista USP* 36: 19-25.
- . 1983. *O certo no incerto: o Pactário*. Em *Guimarães Rosa*, editado por Eduardo F. Coutinho, 408-421. Coleção Fortuna Crítica, v. 6. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Gama, Mônica. 2019. "O diário de Guimarães Rosa: estudo e diálogo autoral." *Remate de males*, jul/dez: 768-798.
- . 2013. *"Plástico e contraditório rascunho": a autorrepresentação de João Guimarães Rosa*. São Paulo.
- . 2008. *Sobre o que não deveu caber: repetição e diferença na produção e recepção de Tutaméia*. São Paulo.
- Gert, Joshua, e Bernard Gert. 2025. "Morality". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, editado por Edward N. Zalta e Uri Nodelman. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2025/entries/morality-definition/>.
- Goethe, Johann W. 2013. *Fausto*. 2ª edição. Traduzido por João Barrento. Lisboa: Relógio d'Água.
- . 1868. *The Autobiography of Goethe. Truth and Poetry: From My Own Life (The Concluding Books)*. Traduzido por A. J. W. Morrison. Vol. 2. London: Bell and Daldy.
- Groys, Boris. 2015. *Arte Poder*. Traduzido por Virgínia Starling. Editora UFMG.
- . 2022. *The Communist Postscript*. Traduzido por Thomas H. Ford. London: Verso.
- Hamann, Johann Georg. 2007. "Essay on an academic question". Em *Writings on Philosophy and Language*, de Johann Georg Hamann, traduzido por Kenneth Haynes. Cambridge University Press.
- Hannay, Alastair, e Gordon D. Marino. 1998. "Introduction". Em *The Cambridge Companion to Kierkegaard*, editado por Alastair Hannay e Gordon D. Marino. Cambridge University Press.
- Hansen, Hoão Adolfo. 2012. "Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa." *Letras de Hoje* 47(2): 120-130.
- . 2000. *O O — A ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra.

- Hesse, Herman. 2003. "A melodia da vida a duas vozes." Em *Música*, de Herman Hesse, traduzido por Paulo Rêgo e Maria Nóvoa. Miraflores: Difel.
- Hollander, John. 2007. "Introduction." Em *The Complete Fables of Jean de La Fontaine*. University of Illinois Press. EPUB.
- Jung, C. G. 2023. *The Collected Works of C. G. Jung: Complete Digital Edition*. Editado por Sir Herbert Read, Michael Fordham e Gerhard Adler. Princeton University Press. EPUB.
- Kafka, Franz. 2009. *O Abutre e Outras Histórias*. Traduzido por Noémia Ramos. Lisboa: Estrofes & Versos.
- . 1949. *The Diaries 1910-23*. Editado por Max Brod. New York: Schocken Books. EPUB.
- Kaku, Michio. 2016. *Hyperspace: A Scientific Odyssey Through Parallel Universes, Time Warps, and The Tenth Dimension*. Oxford Landmark Science.
- Kierkegaard, Søren. 2014. *Fear and Trembling: Dialectical Lyric by Johannes de silentio*. Traduzido por Alastair Hannay. London: Penguin Classics.
- . 2010. *Kierkegaard's Journals and Notebooks*. Editado por Niels Jørgen Cappelørn et al. Vols. Volume 3; Notebooks 1-15. Princeton University Press.
- . 2012. *Migalhas filosóficas*. Traduzido por José Miranda Justo. Relógio D'Água.
- Kramer, Samuel Noah. 1971. *A História começa na Suméria*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- La Fontaine, Jean de. 2007. *The Complete Fables of Jean de La Fontaine*. Traduzido por Norman R. Shapiro. University of Illinois Press. EPUB
- La Rochefoucauld, François, duc de. 2007. *Collected Maxims and Other Reflections*. Traduzido por E. H. e A. M Blackmore e Francine Giguère. Oxford World's Classics. EPUB
- Lacan, Jacques. 2010. *O Seminário, livro 8: a transferência (1960-1961)*. 2ª edição. Traduzido por Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar.
- . 2006. "The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience." Em *Écrits*, de Jacques Lacan, 75-81. New York: W. W. Norton and Company.

- Lauriola, Rosanna. 2011. "On Pasolini's *Edipo Re*: an overview with a focus on two neglected details. Unconscious, will, chance and destiny". *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 33(1): 39-53.
- Lear, Jonathan. 2011. *A Case for Irony*. Harvard University Press.
- . 2022. "Exemplars and the End of the World." Em *Imagining the End: Mourning and Ethical Life*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press. EPUB.
- . 1998. *Love and Its Place in Nature: A Philosophical Interpretation of Freudian Psychoanalysis*. Yale University Press.
- Leibniz, G. W. 2016. *Monadologia*. Traduzido por Adelino Cardoso. Lisboa: Edições Colibri.
- Letras e Artes*. 1946. "'Sagarana' (errata dos Editores)". 28 de julho, 9.
- Lewis, Christopher T. 2011. "The Paradigm at the Crossroads in the Middle of the Worldwind: Arnold Schoenberg, João Guimarães Rosa, and the Animating Faust". *ellipsis*, 9: 53-71.
- Lewis, V. Bradley. 2006. "Plato's 'Minos': the Political and Philosophical Context of the Problem of Natural Right". *The Review of Metaphysics* 60(1): 17-53.
- Lima, Sônia Maria van Dijk. 1998. "Reconstituição da gênese de Sagarana". *Revista Philologus* 12: 33-40.
- Lopes, Adília. 2021. *Dobra*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Lorenz, Günter. 1994. "Diálogo com Guimarães Rosa". Em *Ficção Completa*, Vol. I, 27-61. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- Machado, Ana Maria. 1991. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.
- Mann, Thomas. 1978. *A montanha mágica*. Traduzido por Herbert Caro. Lisboa: Livros do Brasil.
- Marinho, Marcelo, e David Lopes da Silva. 2019. "Anastasia e pervivência em João Guimarães Rosa: vita brevis, ars longa." *O eixo e a roda* 28(2): 253-281.
- McCleery, Iona. 2004. "The Virgin and the Devil: the Role of the Virgin Mary in the Theophyllus Legend and its Spanish and Portuguese Variants." *Studies in Church History* 40: 147-156.

- Melchior-Bonnet, Sabine. 2016. *História do Espelho*. Traduzido por José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro.
- Moi, Toril. 2017. *Revolution of the Ordinary: Literary Studies after Wittgenstein, Austin, and Cavell*. The University of Chicago Press.
- Moira, Amara. 2022. "Diadorim homem até o fim (Releituras transviadas do Grande Sertão)." Em *Diálogos transdisciplinares: ciências humanas, cultura, tecnologia*, editado por Aduino Locatelli Taufer, Andrei dos Santos Cunha e Bruno Costa, 55-66. Porto Alegre: Bestiário/Class.
- Morais, Graça Pina de. 2002. *A origem*. 3ª edição. Lisboa: Antígona.
- Mota e Silva, Gutenberg da. 2010. "Os cinco coautores de um conto de Guimarães Rosa: 'Mechéu'." *MagisCultura: Revista de cultura e arte dos magistrados mineiros* 3: 17-19.
- Nabais, Catarina Pombo. 2022. *Boris Groys: Towards Self-Design (Philosophical Conversations)*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Nicholls, Angus. 2006. *Goethe's Concept of the Daemonic After the Ancients*. Rochester: Camden House.
- Novis, Vera. 1989a. "O eu em-si (leitura de 'Mechéu')." Em *Tutaméia: Engenharia e Arte*, de Vera Novis. São Paulo: Editora perspectiva.
- . 1989b. "O gosto da segunda metade (leitura de '— Uai, eu?')." Em *Tutaméia: Engenharia e Arte*, de Vera Novis, 77-81. São Paulo: Editora perspectiva.
- Nunes, Benedito. 1976. "O amor na obra de Guimarães Rosa". Em *O dorso do tigre*, de Benedito Nunes, 143-172. São Paulo: Editora Perspectiva.
- . 2013. "Tutameia". Em *A Rosa o que é de Rosa: Literatura e filosofia em Guimarães Rosa*, de Benedito Nunes, editado por Vítor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: Difel.
- Oliveira, Franklin de. 1956. "Corpo de baile". *Correio da manhã*, 12 de maio.
- . 1957. "Os Húngaros". *Correio da Manhã*, 24 de agosto.
- Patterson, Annabel. 1991. *Fables of Power*. Duke University Press. EPUB.
- Pécora, Alcir. 2013. "Uma tese idiota". Em *Medida por medida: ficções, crítica e contemporaneidade*, 253-269. São Paulo: e-galáxia. EPUB.

- Pendergrast, Mark. 2003. *Mirror, Mirror: A History of the Human Love Affair With Reflection*. New York: Basic Books. EPUB.
- Penrose, Roger. 1990. *The Emperor's New Mind*. Oxford University Press. EPUB.
- Pimenta, Alberto. 1995. *A magia que tira os pecados do mundo*. Lisboa: Edições Cotovia.
- Platão. 2010. *A República*. Traduzido por Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,
- . 2011a. *Cratylus*. Em *Socrates and The Sophists*. Traduzido por Joe Sachs. Hackett Publishing. EPUB.
- . 2009. *Fedro*. Traduzido por José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70.
- . 2004. *Gorgias*. Traduzido por Walter Hamilton e Chris Emlyn-Jones. Penguin Classics. EPUB.
- . 2011b. *Laws*. Traduzido por Tom Griffith. Cambridge University Press. EPUB.
- . 2006. *O Banquete*. Traduzido por Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70.
- Portella, Eduardo. 1956. "Livros na Mesa: Duas Águas." *Correio da Manhã*, 9 de junho.
- Quine, W. V. 1995a. "O alcance e a linguagem da ciência". Em *Filosofia e linguagem*, traduzido por João Sàágua, 19-41. Edições Asa.
- . 1995b. *Filosofia e Linguagem*. Em *Filosofia e linguagem*, traduzido por João Sàágua Edições Asa.
- . 1976. "The Ways of Paradox." Em *The Ways of Paradox and Other Essays*, 1-18. Harvard University Press.
- Rancière, Jacques. 2020. "The Measureless Moment." Em *The Edges of Fiction*, de Jacques Rancière, traduzido por Steve Corcoran. Polity Press.
- Rene, Otto. 1975. *El Vudu: Creencias, Prácticas, Diccionario secreto*. Barcelona: Editorial Bruguera, S. A.
- Rilke, Rainer Maria. 2020. *Cartas a Um Jovem Poeta*. Traduzido por Pedro Rodrigues. Cultura Editora.
- Rónai, Nora Jausz. 1954. "Barroco e Rococó na América Latina." *Diário de notícias* (Rio de Janeiro), 4 de abril, Suplemento literário, 5.

- Rónai, Paulo. 2020a. "Guimarães Rosa e seus tradutores." Em *Rosa & Rónai: O universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*, organizado por Ana Cecilia Impellizieri Martins e Zsuzsanna Spiry. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- . 2020b. "Nota introdutória." [*Ave, palavra*] Em *Rosa & Rónai: O universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*, organizado por Ana Cecilia Impellizieri Martins e Zsuzsanna Spiry. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- . 2020c. "Nota introdutória." [*Estas estórias*] Em *Rosa & Rónai: O universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*, organizado por Ana Cecilia Impellizieri Martins e Zsuzsanna Spiry. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- . 2020d. "Rondando os segredos de Guimarães Rosa." Em *Rosa & Rónai: O universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*, organizado por Ana Cecilia Impellizieri Martins e Zsuzsanna Spiry. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- . 2020e. *Seleção Guimarães Rosa: "Estas estórias."* Em *Rosa & Rónai: O universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*, organizado por Ana Cecilia Impellizieri Martins e Zsuzsanna Spiry. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- . 2020f. "Vária: 'A obra de João Guimarães Rosa'." Em *Rosa & Rónai: O universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*, organizado por Ana Cecilia Impellizieri Martins e Zsuzsanna Spiry. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- . 1994. "*Tutaméia*" (Fortuna crítica)." Em *Ficção completa* de João Guimarães Rosa. Vol. I. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- Rorty, Richard. 1988. *A filosofia e o espelho da natureza*. Lisboa: Dom Quixote.
- . 2018. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- . 1989a. "Private irony and liberal hope." Em *Contingency, irony and solidarity*, de Richard Rorty, 73-95. Cambridge University Press.
- . 1989b. "The contingency of language." Em *Contingency, irony, and solidarity*, de Richard Rorty, 3-22. Cambridge University Press.
- Rosa, João Guimarães. 1994. *Ficção completa*. Vols. I e II. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- . 2011. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- . 1997a. *Carta a João Condé (Como e porque foi escrito Sagarana)*. Acedido em 3 de abril de 2025. <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/outros/antologia/carta-a-joao-conde-como-e-porque-foi-escrito-sagarana/742>.
- . 1946. “Confissões — "Sagarana" J. Guimarães Rosa.” *Letras e Artes*, 21 de julho.
- . s.d. “Discurso de posse.” <https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>.
- . 2003a. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt-Meyer-Clason*. Editora Nova Fronteira.
- . 2003b. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Nova Fronteira.
- . 1997b. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- . s.d. “Mensagem de Rosa aos curvelanos.” https://promovefacic.com.br/arquivos_up/documentos/37b8147cddb837f002d42308644c24e2.pdf.
- . 1954. "Risada e meia". *Letras e Artes*, 4 de maio, 8.
- Rosenblatt, Louise M. 1995. *Literature as Exploration*. 5ª edição. New York: The Modern Language Association of America.
- Rowland, Clara. 2011a. *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa*. Campinas: Editora Unicamp.
- . 2008. “A ideia da poesia é a prosa: forma e conhecimento poético.” *De Poesia e Arte. A Arte da Poesia. Homenagem a Manuel Gusmão*. Lisboa: Caminho.
- . 2024. "Escrever para setecentos anos: Guimarães Rosa e a língua do Juízo Final" Em *A língua dos filhos*. Lisboa: Tinta-da-China.
- . 2011b. “No meio do redemunho: narração e resistência em 'A estória do homem do Pinguelo' de João Guimarães Rosa.” Em *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil — homenagem a Arnaldo Saraiva*, editado por Isabel Morujão e Zulmira C. Santos, 144-155. Porto: Edições Afrontamento.
- Said, Edward W. 1983. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press.

- Saraiva, Arnaldo. 1966. "João Guimarães Rosa — entrevistado por Arnaldo Saraiva." *Diário de Notícias* (Portugal), 24 de novembro. Republicado em *Conversas com escritores brasileiros*. Porto: ECL, 2000. Consultado em "Templo Cultural Delfos" em 31 de julho de 2025. <https://www.elfikurten.com.br/2011/01/grandes-entrevistas-guimaraes-rosa.html>.
- Schellens, Max Salomon. 1959. "Aristotle on Natural Law." *Natural Law Forum* 4:72(100).
- Schrödinger. 1967. "What is Life?" Em *What is Life?* Cambridge University Press.
- Silva, Anabela Maria Malta P. da. 2010. "*A Donzela Guerreira*": *Confluências literárias*.
- Silva, David Lopes da. 2022. "'Os chapéus transeuntes': a autoficção de Guimarães Rosa." *Revista de Literatura, História e Memória* 18(31): 30-62.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e. 2007. *Teoria da Literatura*. 8ª edição, 16ª reimpressão. Coimbra: Almedina.
- Silveira, Flávio Azeredo da, ed. s.d. *24 Cartas de João Guimarães Rosa a António Azeredo da Silveira*. Fribourg: éditions FAdS. http://www.editionsfads.ch/pdf/layout_24_cartas.pdf:
- Sófocles. 2018. *Antígona*. Traduzido por Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 2009. *Rei Édipo*. Traduzido por Maria do Céu Fialho. Lisboa: Edições 70.
- Sperber, Suzi Frankl. 1982. *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. São Paulo: Editora Ática.
- Stack, Oswald. 1969. *Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack*. Indiana University Press.
- Thagard, Paul, e Cameron Shelley. 1997. *Abductive reasoning: Logic, visual thinking, and coherence*. University of Waterloo, Philosophy Department.
- Theodozio, Vera Maria Pereira. 2011. *Autor & edição: três sub-séries da Correspondência de João Guimarães Rosa (1957-1967)*. São Paulo.
- "The world's greatest literature reveals multifractals and cascades of consciousness." 2016. *Science Daily*, 21 de janeiro.

- Titan Jr., Samuel. 2020. "Um leitor ideal." Introdução a *Rosa & Rónai: O universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*, organizado por Ana Cecilia Impellizieri Martins e Zsuzsanna Spiry. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Weatherill, Rob. 2017. *The Anti-Oedipus Complex: Lacan, Critical Theory and Postmodernism*. London: Routledge.
- Williams, Michael. 2009. "Introduction to the 2009 Edition." Em *Philosophy and the Mirror of Nature*, de Richard Rorty. Princeton University Press.
- Wittgenstein. 2009. *Philosophische Untersuchungen. Philosophical Investigations*. 4^a edição. Traduzido por G. E. M. Anscombe, Hacker P. M. S. e Joachim Schulte. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Yarbrough, Stephen R. 2006. *Inventive Intercourse: From Rhetorical Conflict to the Ethical Creation of Novel Truth*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Žižek, Slavoj. 2006. *The Parallax View*. Cambridge: MIT Press. EPUB.

ÍNDICE REMISSIVO

João Guimarães Rosa

- "A estória do Homem do Pinguelo", 97, 102
- "Aletria e hermenêutica", 14, 21, 60, 73, 87, 89, 181-187, 217, 225-226
- "A terceira margem do rio", 222
- Ave, palavra*, 98-99, 108
- "Buriti", 114, 116-118, 199, 232
- "Campo geral", 114-118, 213, 217
- "Cara-de-Bronze", 10, 13-14, 91-92, 102, 110, 127, 139, 141, 146, 185, 194, 200, 207-224, 227, 228, 235
- "Com o vaqueiro Mariano", 33, 57, 99, 163
- Corpo de baile*, 10, 13, 14, 82, 91-2, 102, 114-116, 120, 127, 146, 164, 171, 200, 207-209, 233
- "Curtamão", 235-237
- "Darandina", 110, 117, 188-191, 228
- "Desenredo", 109, 176, 199, 222, 235
- DGR, 9, 11, 12, 16, 19-22, 25, 30-31, 33, 38, 43, 52, 56, 59, 64, 65, 77, 81-84, 88, 90, 94, 95, 103, 113, 122, 123, 132, 175, 180, 192, 232, 234
- Estas estórias*, 13, 98-102, 104, 148
- "Esses Lopes", 57, 214
- Grande sertão: veredas*, 1, 10-13, 17-19, 21, 23-26, 28-33, 36-79, 81, 82, 86, 91, 92, 101, 121, 122, 127, 131, 132, 133, 134, 139, 141, 162, 163, 164, 184, 191, 200, 211, 218, 222, 226-227, 235
- "Hipotrérico", 225-226, 235
- "João Porém", 197-198
- "Lá, nas campinas", 228
- Magma*, 81, 89, 100-101, 164, 207
- "Mechêu", 193-196
- "Melim-Meloso", 193, 195-197, 202, 209
- "Meu tio o Iauaretê", 160-164, 172
- "Nenhum, nenhuma", 204
- "Nós, os temulentos", 167
- "O espelho", 13, 31, 39, 94, 103, 105, 108, 123, 127-149, 158-173, 184, 204, 217
- "Os chapéus transeuntes", 102-103
- "Páramo", 13, 104-109, 146, 228
- "Pequena palavra", 172
- Primeiras estórias*, 13, 20, 78, 99, 102, 114, 127, 130-131, 141, 144-146, 163, 165, 170, 172, 181, 184, 188, 191, 200
- "Recado do morro", 14, 102, 141, 163, 200-208, 211, 228
- Sagarana*, 13, 26-30, 82, 98, 100-102, 104, 119, 148, 164, 192
- "São Marcos", 13, 98, 110, 148-163, 170, 188
- "Se eu seria personagem", 106, 108, 138, 228-231, 236
- "Sequência", 170
- "Sobre a escova e a dúvida", 92, 97, 110, 207
- Tutaméia*, 14, 20-21, 57, 64, 73, 78, 82, 91-92, 97-102, 106-110, 114, 119, 145-146, 172, 181-187, 191-198, 200, 207, 209, 214, 217, 222, 224-231, 233, 235-237
- "Zoo", 64, 225

Autores Citados

- Aristóteles, 11, 34, 44, 128, 177, 190, 219
- Assis, Machado de, 9, 138-139
- Austin, 86-89, 177, 232
- Bakhtin, 42
- Barrento, João, 57-58
- Barthes e Bouttes, 129-130, 190
- Barthes e Flahault, 26
- Bradley, Ritamary, 130-131, 134
- Butler, Judith, 64
- Camargo, Frederico, 98
- Campbell, Joseph, 101, 191-192
- Candido, Antonio, 12, 24, 42, 89-90, 93, 140
- Dante, 123, 164
- Davidson, Donald, 34-35, 83-85, 93, 123-125, 135, 183
- Deleuze e Guattari, 112-115, 119, 223
- Eco, Umberto, 103, 118, 119, 120, 126, 129, 131, 135, 148, 159
- Ettinger, Bracha L., 221
- Finazzi-Agrò, 12, 82-83, 90-91, 97
- Freud, Sigmund, 35, 125, 126, 128, 144, 165, 166, 168, 172, 181, 218
- Galvão, Walnice Nogueira, 48, 209
- Gama, Mônica, 97, 119
- Goethe, 21, 25, 52-57
- Groys, Boris, 43-45, 55, 63, 88-90, 94-96, 102-103, 112-113, 118, 123, 199, 233
- Hansen, João Adolfo, 38, 48
- Hecht, Anthony, 52-55
- Homero 140-141, 164
- Jung, 114, 117
- Kafka, F., 185-188, 192
- Kaku, Michio, 90, 92, 142, 143
- Kierkegaard, 20, 36, 175, 189-190, 192
- La Fontaine, 164-167, 172-173
- La Rochefoucauld, 165, 167, 173
- Lacan, 107, 125-126, 224
- Lear, Jonathan, 11, 34-36, 84, 86, 93, 96, 105, 125, 144, 165, 166, 168, 172, 176-177, 179, 181, 189, 218, 219, 231
- Leibniz, 35, 236
- Lévinas, E., 223, 227
- Lopes, Adília, 14, 16, 41, 183
- Machado, Ana Maria, 210
- Margulis, Lynn, 164
- McCleery, Iona, 57
- Moi, Toril, 177-181, 232
- Moira, Amara, 65-66
- Morais, Graça Pina de, 92
- Novis, Vera, 193, 195
- Nunes, Benedito, 71, 191
- Pasolini, P. P., 22, 222-223
- Patterson, Annabel, 8
- Pécora, Alcir, 61-64
- Penrose, Roger, 84, 90
- Pimenta, Alberto, 22-23, 25, 29
- Platão, 8, 29, 30, 34, 43, 84, 90, 112, 113, 134, 182, 219, 224, 227-228
- Quine, W. V., 85-86, 88, 147-148
- Rene, Otto, 155, 157
- Rónai, Paulo, 12, 99, 139, 145, 148, 163, 172, 227

Rorty, Richard, 83-84, 94, 133-136, 178

Rosenblatt, Louise M., 143-144, 170-171

Rowland, Clara, 10, 14, 38-39, 63-66, 69, 74-75, 92, 97-99, 102, 121, 127, 160-164, 170, 182, 187, 193-194, 208, 211-212, 224, 233

Schrödinger, 40-41, 89-91

Shakespeare, 9, 207, 223-224, 227

Sófocles, 22, 218, 223

Sperber, Suzi, 92, 98, 140-141, 148-149, 164

Weatherill, Rob, 221-223

Wittgenstein, 120, 177-181, 232

Yarbrough, Stephen, 128-129, 136

Žižek, Slavoj, 128-129