

MORTE-VIDA: PERMANÊNCIAS IMPERMANENTES EM GUIMARÃES ROSA

LIFE AND DEATH: TRANSITORY REMAINS IN GUIMARÃES ROSA

Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha¹

RESUMO: Análise de *Páramo*, de G. Rosa, para possíveis leituras dos mitos modernos e o valor da produção literária distanciada pela realidade temporal e cosmologia míticas, mas próxima do ponto de vista interativo e dialógico; a literatura apreendendo as possibilidades do real, substituindo a cosmovisão coerente e organizada por um *locus* mítico, de reatualizações modernas, com um olhar antecipatório de universos significativos, transculturais.

PALAVRAS-CHAVE: Mitos, Narrativa, Transculturação, Identidade.

ABSTRACT: G. Rosa's analysis of *Páramo* for possible readings of modern myths and the value of literary production distanced by mythical temporal and cosmological reality, but close to the interactive and dialogical point of view, a literature learned as real possibilities, replacing a coherent worldview and organized by a mythical locus of modern re-actualizations with an anticipated look at displayed, transcultural universes.

KEYWORDS: Myths, Narrative, Transculturation, Identity.

Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! [...] No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira. Viver é muito perigoso [...] (Rosa, 1994, p. 59)

Rosa, em seus textos, exhibe uma pluralidade de notações linguísticas, discursivas, culturais e sociais, deixando antever, mais do que uma adesão ou um credo, um projeto humanístico voltado para a universalidade do regional, do primitivo e do cultural, para a dissolução de individualidades; enfim, para o reconhecimento das ambiguidades como fonte de um poder e supremacia identitárias.

É esse olhar de humanizada humanidade que diferencia a leitura literária que ora se propõe. Não se pretende aqui olhar o conto *Páramo* (Rosa, 1994, p. 867-885) a partir de uma determinação geográfica e/ou cultural, ainda que seu conteúdo o indique; ao contrário, espera-se observar a posição de um sujeito e o modo de sua enunciação, desenhando uma reflexão que prometa desdenhar a razão objetiva e autoritária em favor de um novo modo de olhar a palavra, o homem e sua escritura sensível. A leitura literária permite falar de um espaço-mundo, seja utópico, seja real, seja idealizado, que dialogue com o mundo presente e sua configuração. Portanto, espera-se, aqui, propor uma leitura que encontre esse lugar, recriando-o como possibilidade interpretativa de um discurso não só humanizador, mas também representativo dessa condição cultural e identitária plural.

Finalmente, e pensando sobre as transformações teórico-críticas que perpassam o domínio da Literatura, pode-se justificar, para este trabalho, a escolha de um caminho crítico voltado para as questões culturais da atualidade, privilegiando inter-relações que apontem outros desdobramentos, ao mesmo tempo esperando verificar novas formas narrativas, que interrogam os sujeitos ficcionais, fragmentados e ambíguos como a subjetividade moderna que os acolhe e, ao mesmo tempo, garante o caráter essencial que mantém e justifica a perspectiva ontológica deste ser humano.

Para tanto, pode-se lembrar que Guimarães Rosa, em 1938, é nomeado cônsul adjunto em Hamburgo, e segue para a Europa; lá fica conhecendo Aracy Moebius de Carvalho (Ara), que viria a

¹ Professora Titular da Universidade Federal de Uberlândia. <https://orcid.org/0000-0002-0403-385X>

ser sua segunda mulher. Durante a guerra, por várias vezes escapou da morte; ao voltar para casa, uma noite, só encontrou escombros. A superstição e o misticismo acompanhariam o escritor por toda a vida. Ele acreditava na força da lua, respeitava curandeiros, feiticeiros, a umbanda, a quimbanda e o kardecismo. Dizia que pessoas, casas e cidades possuíam fluidos positivos e negativos, que influíam nas emoções, nos sentimentos e na saúde de seres humanos e animais.

Embora consciente dos perigos que enfrentava, Rosa protegeu e facilitou a fuga de judeus perseguidos pelo nazismo; nessa empresa, contou com a ajuda da mulher, D. Aracy. Vale observar que, em reconhecimento a essa atitude, o diplomata e sua mulher foram homenageados em Israel, em abril de 1985, com a mais alta distinção que os judeus prestam a estrangeiros: o nome do casal foi dado a um bosque que fica ao longo das encostas que dão acesso a Jerusalém.

Em 1942, quando o Brasil rompe com a Alemanha, Guimarães Rosa é internado em Baden-Baden, juntamente com outros compatriotas, entre os quais encontrava-se o pintor pernambucano Cícero Dias. Ficam retidos durante 4 meses e são libertados em troca de diplomatas alemães. Retornando ao Brasil, após rápida passagem pelo Rio de Janeiro, o escritor segue para Bogotá, como Secretário da Embaixada, lá permanecendo até 1944. Sua estada na capital colombiana, fundada em 1538 e situada a uma altitude de 2.600 m, inspirou-lhe o conto “Páramo”, indicando um cunho autobiográfico e faz parte do livro *Estas Estórias*, publicado *post-mortem*, sendo a primeira edição em 1969.² Em 1948, o escritor está novamente em Bogotá como Secretário-Geral da delegação brasileira à IX Conferência Interamericana; durante a realização do evento, ocorre o assassinato político do prestigioso líder popular Jorge Eliécer Gaitán, fundador do partido Unión Nacional Izquierdista Revolucionaria, de curta mas decisiva duração.³

O conto, pouco estudado pela crítica⁴, refere-se à experiência de "morte parcial" vivida pelo protagonista – o próprio autor como acreditam alguns –, experiência essa induzida pela solidão, pela saudade dos seus, pelo frio, pela umidade e, particularmente, pela asfixia resultante da rarefação do ar – *soroche* – o mal das alturas. Desde a epígrafe que acompanha o conto, retirada da obra *Górgias*, de Platão, *Páramo* sugere uma possibilidade de leitura. “Não me surpreenderia, com efeito, fosse verdade o que disse Eurípides: ‘Quem sabe a vida é uma morte e a morte uma vida?’”

A oposição morte/vida, vida/morte, vem referendada por um longo preâmbulo, à moda talvez de um sermão, que antecipa a narração propriamente dita, apresentada, após esse introito, por um narrador em primeira pessoa.

Sei, irmãos, que todos já existimos, antes, neste ou em diferentes lugares, e que o que cumprimos agora, entre o primeiro choro e o último suspiro, não seria mais que o equivalente de um dia comum, senão que ainda menos, ponto e instante efêmeros na cadeia movente: todo homem ressuscita ao primeiro dia. (Rosa, 1994, p. 867)

O tom profético, persuasivo e convincente dessa afirmação convida ao entendimento da experiência humana como um fundamento abstrato, mas, ao mesmo tempo, fugaz e atemporal, cujo intervalo entre “o primeiro choro e o último suspiro” permite rever a existência humana, conduzida por um sentido e compreensão do tempo como um intervalo entre duas condições de vida, e não mais

² Esta obra *post-mortem* foi organizada por Paulo Rónai e Vilma, filha de Rosa. Para esse trabalho, usar-se-á a seguinte edição: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 867-885.

³ Disponível em: http://www.releituras.com/guimarosa_bio.asp. Último acesso em: 23 nov. 2019.

⁴ Tenho conhecimento, até esse momento, de 3 artigos em que os pesquisadores se debruçaram sobre esse conto, a saber: CERQUEIRA FILHO, Gilásio. “Sufoco nas alturas sobre *Páramo*, de Guimarães Rosa”. In: *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*. Rio de Janeiro: vol. 5, n.º 2, maio-agosto, 2013, p. 168-204; PEREIRA, Maria Luiza Scher. “O Exílio em ‘Páramo’ de Guimarães Rosa: Dilaceramento e superação” In: <http://www.psicanalisebarroco.pro.br/revista/revistas/09/6-5.pdf>; *Traços melancólicos em Guimarães Rosa: uma leitura de Páramo*, de *Estas Estórias*. OLIVEIRA, Edson Santos. In: *Reverso* vol. 32 n.º 59, Belo Horizonte, jun. 2010. Sem dúvida, acredito na possibilidade de outras leituras às quais não tive acesso.

como uma sequência cronológica e temporalizada pelas noções conceituais objetivas e racionais. Entender que todo homem ressuscita ao primeiro dia é entender também que existe uma morte diária, promessa de uma redenção e de uma sobrevivência reparadoras, a partir das quais o homem, voltando ou reconhecendo-se em um patamar mais primitivo e original, possa ter devolvidas as condições e forças integradoras de sua condição humana – agora cicatrizada das dores e da morte simbólica que reintegra. Assim, essa morte é uma

estação crucial. É um obscuro finar-se, continuando, um trespassamento que não põe termo natural à existência, mas em que a gente se sente campo de operação profunda e desmanchadora, de íntima transmutação precedida de certa parada; sempre com uma destruição prévia, um dolorido esvaziamento; nós mesmos, então, sempre nos estranhamos. (Rosa, 1994, p. 867)

Essa morte é ainda uma etapa ou uma passagem de uma experiência iniciática – “[...] a crise se repete, conscientemente, mais de uma vez, ao longo do estágio terreno, exata regularidade, e como se obedecesse a um ciclo no ritmo de prazos predeterminados – de sete em sete, de dez em dez anos” (Rosa, 1994, p. 867).

Para se curar, ou para reestabelecer uma unidade, a harmonia sempre acalentada, é necessário nascer mais uma vez, voltar de um enterro simbólico, daquele começo absoluto, não maculado, repetindo o nascimento deste novo ser, nova personalidade, que se acrescenta todos os dias, em uma contínua ressurreição como insiste Rosa e como advoga Eliade (Mircea, 1992, p. 160) ao lembrar que “[...] morre-se sempre para qualquer coisa *que não seja essencial*⁵; morre-se sobretudo para a vida profana”.

Em um simbólico anúncio dessas etapas e dores existenciais, a “voz” profética localiza o homem-iniciante em um espaço atemporal, mas, ao mesmo tempo, significativo e emblemático, a acolher e a justificar o próprio processo de iniciação que representa. Assim ele desenha a personagem, a história exemplar e a sua prefiguração:

Aconteceu que um homem, ainda moço, ao cabo de uma viagem a ele imposta, vai em muitos anos, se viu chegado ao degredo em cidade estrangeira. Era uma cidade velha, colonial, de vetusta época, e triste, talvez a mais triste de todas, sempre chuvosa e adversa, em hirtas alturas, numa altiplanície na cordilheira, próxima às nuvens, castigada pelo inverno [...] Lá, no hostil espaço, o ar era extenuado e raro, os sinos marcavam as horas no abismático, como falsas paradas de tempo, para abrir lástimas, e os discordiosos rumores humanos apenas realçavam o grande silêncio, um silêncio também morto, como se mesmo feito da matéria desmedida das montanhas. (Rosa, 1994, p. 868)

O tom poético e tristemente impressivo constrói uma metáfora da solidão, da dor e abandono muito próprios de um estado de luta interna e, ao mesmo tempo, de busca de sobrevivência ao caos e à ausência – de sentido, de vida, de substância sensível.

Nessa ambiência e com tal premissa – quase uma condição de entendimento –, este narrador profético, divinatório e oracular dá lugar a outro narrador em primeira pessoa, agora testemunha e ator desse processo de ressurreição, que passa a compartilhar as etapas e processos da iniciação ritualística – sofrimento, morte e renascimento – pelos quais conquistou uma nova existência.

É esse mesmo homem que desenha seu novo refúgio, antilugar inóspito e sinistro:

Esta cidade é uma hipótese imaginária. [...] Nela estarei prisioneiro, longamente, sob as pedras irrealis e as nuvens que ensaiam esculturas efêmeras. [...] E há, sobranceiros e invisíveis, os paramos – que são elevados pontos, os nevados e ventisqueiros da cordilheira, por onde tem de

⁵ Grifo do autor.

pássaros caminhos de transmonte, que para aqui trazem, gelinvernícos! Os paramos, de onde os ventos atravessam. Lá é um canil de ventos, nos zunimensoslugubruivos. De lá o frio desce, umidíssimo, para esta gente, estas ruas, estas casas. De lá, da desolação paramuna, vir-me-ia a morte. Não a morte final – equestre, ceifeira, ossosa, tão atardalhadora. Mas a outra, *aquela*.⁶ (Rosa, 1994, p. 869)

O espaço-atmosfera, ameaçador e trevoso, abriga um homem desamparado, já sabedor de seus destinos e lutas, de sua realidade frágil, na qual passa a reconhecer dores e passagens, identidades e diálogos, ausências e presenças, tal como o “homem com a semelhança de cadáver”, que passa, como um duplo, a acompanhar o narrador-personagem: “E tive de ficar conhecendo – oh, demais de perto! – o homem com a semelhança de cadáver. Esse, por certo eu estava obrigado a defrontar, por mal de pecados meus antigos, a tanto o destino me obrigava” (Rosa, 1994, p. 870).

Em um movimento especular, esse homem-cadáver se faz presente ao longo de toda a narrativa, apontando as purgações pelas quais a personagem passa e configurando o estado de espírito e salvação que se concentra nessa identidade conjunta, partilhada, duplo de um Eu em metamorfose e construção. São dez alusões a esse homem-cadáver, acompanhadas a cada citação de diferentes adjetivos ou caracterizações, de forma que vai se concretizando a existência de um outro – essa sempre grafada em itálico ou entre aspas, como a insistir sobre a diferença e interação dessa imagem com o sujeito que a vê, que a desenha –, que se identifica e, ao mesmo tempo, espelha.

Observa-se, pela literatura, que o mito do homem desdobrado, do duplo que interroga e busca a união primitiva está presente no comportamento humano e na linguagem desde sempre, representando uma condição do homem que se traduz, por outro lado, em tentativa constante de entendimento das ambiguidades e dos aspectos que revestem essa condição. Benefícios, malefícios, transgressões e passagens, castigo e salvação, humano e divino, feminino e masculino, homem e animal, espírito e carne, vida e morte... Desde o *Gênesis*, passando pelos mitos pagãos, por Platão em *O banquete*, até as narrativas e performances atuais, a dualidade da pessoa humana revela uma crença na metamorfose, implicando uma ideia do homem como responsável pelo seu destino.

Esse homem dividido, tão presente na literatura e nas manifestações artísticas, que se mostra como um perseguidor, reflete uma profunda mudança para o reconhecimento do Eu, o que acontece, no caso de Rosa, pelos exercícios e pela convivência com as posturas sócio-políticas adversas – tais como o exílio experimentado na Alemanha, a salvação de inúmeros judeus, sob pena de enormes prejuízos pessoais – que passam a acrescentar questionamentos e interrogações à vida já tão conturbada, sensível e emocionalmente, do poeta-prosador.

Neste momento – e pensando em uma possível leitura autobiográfica – compreende-se o peso e a substância da afirmação:

Por que vim? Foi-me dado, ainda no último momento, dizer que não, recusar-me a este posto. Perguntaram-me se eu queria. Ante a liberdade de escolha, hesitei. Deixei que o rumo se consumasse, temi o desvio de linhas irremissíveis e secretas, sempre foi a minha ânsia querer acumpliciar-me com o destino. E hoje, tenho a certeza: toda liberdade é fictícia, nenhuma escolha é permitida; já então, a mão secreta, a coisa interior que nos movimenta pelos caminhos árduos e certos, foi ela que me obrigou a aceitar. O mais-fundo de mim mesmo não tem pena de mim; e o mais-fundo de meus pensamentos nem entende as minhas palavras (Rosa, 1994, p. 869).

Guimarães Rosa compartilha com o seu leitor uma profunda e angustiada reviravolta nas suas concepções e certezas, deixando perceber que seu destino – mesmo que tivesse tido a oportunidade de escolher entre viajar para a Colômbia, onde desempenharia o a função de diplomata e ficar no

⁶ A grafia em itálico é do próprio autor.

Brasil – não fora determinado por uma atitude racional e objetiva, mas sim por uma condição não consciente, não determinada por si, pela mão de um destino algoz e autoritário, a infligir à personagem autobiográfica (?), um rito de passagem doloroso e quase esquizofrênico na sua experiência e na condução da realidade. Aqui o Eu, dono de seu mundo e de sua história, que se expressava no *cogito*, promovendo sempre a distinção entre as experiências reais e imaginárias, perde o lugar para o seu duplo – desconhecido e *com fluidos de cadáver* ou *com a presença de cadáver* – exibindo suas lacunas interiores e a urgência do retorno a uma logicidade e emoções humanizadas, generosas consigo próprio e com o mundo.

O narrador, nesse estado ritualístico e agônico ao mesmo tempo, confirma sua ideia de morte ao lembrar, o quadro de Böcklin, *A Ilha dos Mortos* (Fig. 1).⁷

Fig. 1 – *A Ilha dos Mortos*



Que assim o descreve:

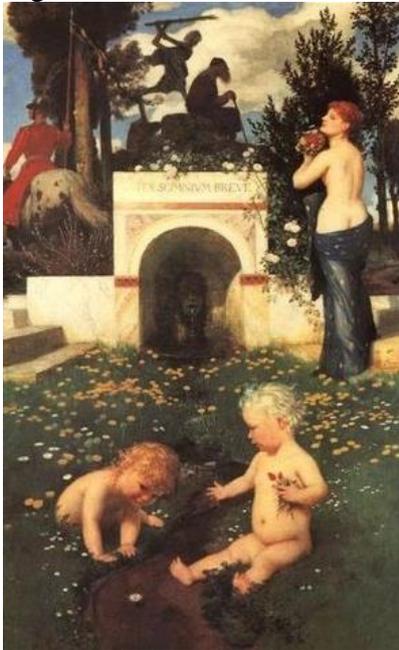
[...] o fantasmagórico e estranhamente doloroso maciço de ciprestes, entre falésias tumulares, verticais calcareamente, blocos quebrados, de fechantes rochedos, em sombra – para lá vai, lá aporta a canoa, com o obscuro remador assentado: mas, de costas, de pé, todo só o vulto, alto, envolto na túnica ou sudário branco – o que morreu, o que vai habitar a abstrusa mansão, para o nunca mais, neste mundo. (Rosa, 1994, p. 873)

Tal descrição, privilegiando o aspecto sombrio e insólito da tela, faz coincidir uma possível interpretação da figura de Caronte, conduzindo um cadáver ao reino dos mortos. Aliás, a ideia de morte, de passagem e de distanciamento do mundo real presentifica-se ainda mais quando o narrador, em um tom de melancolia e solidão, lembra outro quadro de Böcklin

⁷ O pintor simbolista suíço Arnold Böcklin (1827-1901) pintou cinco versões desse quadro, entre 1880 a 1886. A terceira versão foi comprada por Hitler por uma soma que já na época era altíssima: cerca de 100 milhões em euros atuais. O ditador pendurou o quadro em seu estúdio e o levava sempre consigo. Levou-o até mesmo ao bunker onde supostamente se suicidou, no fim da Segunda Guerra. Lênin, por seu lado, preferiu pendurar uma versão da obra diretamente sobre o seu leito. Freud possuía nada menos que 22 cópias do quadro em seu estúdio em Viena. O pintor Salvador Dalí dizia-se fascinado pelo quadro. Até mesmo o poeta italiano Gabriele D'Annunzio adquiriu uma cópia e costumava exibi-la com orgulho aos amigos. Böcklin, sempre descreveu a obra como "uma pintura de sonho", mas nunca deu mais explicações sobre o seu significado. Ele nem sequer deu um nome ao quadro. O título *A Ilha dos Mortos* foi dado pelo galerista alemão Fritz Gurlitt, em 1883. Sem conhecer a história das primeiras versões da pintura, muitos interpretaram o barqueiro como sendo o mítico Caronte, que conduzia as almas ao mundo subterrâneo na antiga mitologia grega. Para esses comentaristas, as águas seriam as do Rio Styx, e a figura coberta de branco uma alma recém-chegada ao além. Disponível em: http://www.brasil247.com/pt/247/revista_oasis/97906/A-Ilha-dos-Mortos. Último acesso em: 23 nov. 2019.

Em que mundos me escondo, agora neste instante? Prendem-me ainda, e tão somente, as resistências da insônia. Ah, não ter um sentir de amor, que vá conosco, na hora da passagem! De novo, é um quadro de Böcklin que meus olhos relembram, sua maestra melancolia – o *Vita somnium breve* – (Fig. 2): duas crianças nuas que brincam, assentadas na relva, à beira de uma sepultura. (Rosa, 1994, p. 874)

Fig. 2 – *Vita somnium breve*



Disponível em: <http://www.arnoldbocklin.org/Vita-Somnium-Breve-1888.html>. Último acesso em: 23 nov. 2019

A visão do quadro e a condição de duplicidade e ausência de uma verdadeira e harmoniosa identidade manifestam-se em um cotidiano povoado de fantasmas – observe-se que acima do túmulo tem uma imagem, não claramente delineada, que permite ser interpretada não como uma escultura, mas sim com uma sombra fantasmática – que persegue o narrador-personagem.

São fantasmas, soturnos transeuntes, vultos enxergados através de robustas rejas de ferro das ventanas, moradores dessas casas de balcões salientes sobre as calhes, desbotados e carcomidos. Como sempre, por extranatural mudança, eles se corporizam agora transportados a outra era, recuados tanto, antiquíssimos, na passadidade, formas relíquias. Assim é que os percebe o meu entendimento deformado, julga-os presentes [...] (Rosa, 1994, p. 875)

O duplo toma lugar e passa a identificar nos habitantes e moradores do lugar o drama do sujeito dividido pela apreensão do seu inconsciente. A realidade situa-se agora no avesso, no oposto do real objetivo, na treva escura de uma consciência apagada de suas balizas e certezas. A esquizofrênica visão impera e ressurgue como uma obsessão nociva que, progressivamente, substitui o conhecido por um misterioso e simbólico ódio, como a determinar a substância de uma morte gradual e o apagamento ritualístico de uma condição pré-existente, a ser substituída, por outra, ainda desconhecida, mas (quem sabe?) renovada e libertadora.

Assim o narrador justifica tal etapa: “[...] dia de dia, eu levava adiante, só em sofrimento, minha história interna, a experiência misteriosa, o passivo abstrair-me, no ritmo de ser e re-ser. Não tive nenhum auxílio, nada podia. Um morto não pode nada, para o se-mesmo-ser” (Rosa, 1994, 876), entendendo-a como uma total ausência de si e do mundo circundante, uma profunda e original solidão

– esta uma imperiosa condição, igualmente ritualística e passagem para um outro estado da experiência existencial que promete a salvação, o renovar e a esperança.

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. Agarrei-me a ele, que me permitia algum trabalho da consciência. Sofria, de contrair os músculos. Esta esperança me retorna, agora, mais vezes, em certos momentos. (Rosa, 1994, p. 877)

Nesse longo e doloroso percurso em direção à vida e ao renascimento, encontra-se um narrador ansioso pela sua salvação, cultivando uma esperança de retorno ao mundo da realidade, mas, ao mesmo tempo, sabedor dos inúmeros percalços que ainda serão transpostos e dos diferentes sacrifícios exigidos por essas etapas purgatórias.

Os rituais, as expiações e enfermidades são assim encarados pela personagem: “já sei que tudo é exigido de mim, se bem que nada de mim dependa. A penitência, o jejum, a entrega ao não-pensar – são o único caminho. As necessidades de retorno ao zero. Quando eu recomeçar, a partir de lá, esperar-me-á o milagre?” (Rosa, 1994, p. 877)

Em um tom de conformismo, aceitação e disponibilidade ritualística, esse homem acredita e investe no sofrimento – a perda, a ausência, a falta, a dor da penitência, a fome de um jejum – como uma forma de aceder ao novo homem, anunciado pela salvação escondida na plenitude prometida pelos ritos de passagem cumpridos.

Trata-se de uma simbólica e angustiante lucidez, que, transformando-se em esperança, permite ao mesmo narrador-personagem enfrentar novos caminhos e sentidos que se criam para dar substância e entendimento às procissões simbólicas instaladas em uma *via crucis* moderna, mas, ao mesmo tempo, garantia de um vir-a-ser original, retorno ao mais sensível e primitivo da experiência humana.

Assim, o homem já humanizado pelas dores e buscas empreende o caminho de sua ressurreição. Esta é o ponto de chegada da viagem iniciática. Andar pela cidade – ainda realidade física – abre o espaço da interioridade e da duplicidade de um “outro mundo” que se configura no próprio périplo (interior pela volta ao conteúdo interno de substância existencial e exterior pelos caminhos a percorrer): “Andei. Tudo era um labirinto, na velha parte da cidade, nuvens tapavam a cimeira da torre, a grande igreja fechada, sonhava eu em meio à insônia?” A viagem, ao mesmo tempo que prossegue o caminhar, desvanece a clareza do entorno, esmaecendo as referências, deixando-as impressões de um outro mundo, síntese de um duplo que integra a personalidade antiga à nova, individualizada e universal. É uma arquitetura de ruelas, em um misto de sonhos, lembranças, aventuras e andanças que reatualizam memórias imemoriais, de um tempo e espaço atemporais, povoados de impressões e personagens igualmente ancestrais e sem rosto, eternizadas pelos sentidos universais e universalizantes Às lembranças,

aqui, outrora, recolhiam-se as damas, à luz de lanternas conduzidas por criadas. Quem riu, riso tão belo, e de quem essa voz, bela e rouca de mulher, antes, muito tempo, como posso lembrar-me, como posso salvar minha alma?! Numa era extinta, nos ciclos do tempo, ela dormirá, talvez, a essa hora, em seu solar, dos Lenguia [...] (Rosa, 1994, p. 879)

Acrescentam-se mudos diálogos com uma desconhecida e amada personagem provavelmente situada em uma notação intertextual, recuperada de uma canção⁸ – citada pelo autor-narrador – personagem no corpo do texto narrativo.

⁸ “Hear how/a Lady of Spain/did love/an Englishman...” Esse versos fazem parte da balada “The Spanish Lady’s Love” cujo texto, tal como se tem notícias, foi impresso e vendido em Bow-Church-Yard, Londres em algum momento do período entre 1736 e 1763 como *O amor da senhora espanhola a um marinheiro inglês*. Uma cópia deste pode ser encontrado no Biblioteca Bodleian. Asd. Referências encontradas em *site* específico apontam que

Em um exercício polifônico e intertextual, o Narrador toma como sua a história recontada pela balada, lembrando o amor equivocado e não correspondido entre a espanhola (a quem nomeou Clara) e ele próprio, fazendo desse conteúdo uma perda presentificada. não pela memória do vivido, e sim pela memória de uma reminiscência situada em um tempo não real, arquetípico, de características atemporais.

O mistério separou-nos. Por quanto tempo? E – existe mesmo o tempo? Desvairados, hirtos, pesados no erro: ela, orgulho e ambição, eu, orgulho e luxúria. Esperava-me ao portal. – Adeus ... – ela me disse. – A Deus! ... – e ela respondi. De nada me lembro, no profundo passado, estou morto, morto, morto, morto. Durmo. Se algum dia eu ressuscitar, será outra vez por seu amor, para recuperar a oportunidade perdida. Se não, será na eternidade: todas as vidas. Mas, no fundo do abismo, poderei ao menos soluçar, gemer uma prece, uma que diga todas as forças do meu ser, desde sempre, desde menino, em saudação e apelo: *Evanira!*...

Como se não bastassem as armadilhas trazidas pelo jogo de palavras adeus/a Deus, e pela lembrança do nome de Evanira (em itálico e com reticências, tal como no conto homônimo), apresenta-se na narrativa esta outra estória, que caminha tal como um intervalo entre parênteses, em paralelo à macro narrativa deste narrador-personagem que se busca, buscando suas identidades e suas histórias. Estas – mescladas a uma subjetividade e a uma indeterminação subtraem do texto uma perspectiva histórica e temporal – localizam a ação e o presente da narrativa em um nebuloso *locus*, misto de imagens e projetos visionários, que, misturados ao repertório sensível e criativo armazenado na história do mundo, imbricam e tensionam a memória, a reminiscência e a experiência do real.

Essa temporalidade paradoxal retoma a questão da impossibilidade de uma “memória total”, já apontada por Suzana K. Lages (Lages, 2002, p. 93), e conduz ao reconhecimento do papel dos fatos não lembrados como afirmativa para o direcionamento narrativo do conteúdo lembrado, de forma que os elementos excluídos do contexto narrativo – ao serem abandonados – privilegiam os outros, lembrados, e preenchem o sentido das experiências vividas, imaginadas, recriadas.

Pode-se, nesse momento, apelar a Platão que, dando voz a Phèdre, explica:

*comme je l'ai dit en effet, tout âme humaine a par nature, contemplé l'être; sinon elle ne serait pas venue dans le vivant dont je parle. Or, se souvenir de ces réalités-là à partir de celles d'ici bas n'est chose facile pour aucune âme; ce ne l'est ni pour toutes celles qui n'ont eu qui une brève vision des choses de là-bas; ni pour celles qui, après leur chute ici-bas, ont eu le malheur de se laisser touter vers l'injustice par on ne sait quelles fréquentations et d'oublier les choses sacrées dont, en ce temps-là, elles ont eu la vision. Il n'en reste donc qu'un petit nombre chez qui ce souvenir présente un état suffisant. Or, quand l'arrivé qu'elles s'aperçoivent quelque chose qui ressemble aux choses de là-bas, ces âmes sont projetées hors d'elles-mêmes et elles ne se possèdent plus.*⁹ (Platão, 2000, p. 123)

a fonte tomou esta melodia de Chappell de “Música Popular dos tempos antigos; uma coleção de canções antigas, baladas e melodias de dança... com... Avisos de escritores do século XVI e XVII...” que foi publicado em 1859. Uma balada com o nome de *Lady espanhol* foi registrada na Inglaterra em 14 de dezembro de 1624 com a Empresa das livrarias. É possível que a composição citada por Rosa esteja relacionada a esta versão ou uma das variantes indicadas. In: <http://www.bartleby.com/243/161.html> e <http://www.contemplator.com/england/slady.html>. Último acesso em: 23 nov. 2019.

⁹ PLATON. *Phèdre*: suivi de La pharmacie de Platon. Traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson. Paris: Flammarion, 2000, p. 123. Obs.: Como o próprio tradutor comenta em nota à p. 213, esta passagem é de difícil tradução e entendimento. Portanto, preferiu-se, nesse caso, acrescentar aqui uma versão condensada e traduzida por M. Auxiliadora R. Keneipp. “Como disse, toda alma de homem, por sua natureza, contemplou o ser verdadeiro; de outro modo não teria vindo nessa criatura viva. Mas lembrar-se das coisas daquele mundo a partir das coisas deste não é fácil para todas as almas. Não é fácil para aquelas que somente entreviram as coisas de lá, nem para

Observa-se nessa passagem, que Phèdre relaciona a reminiscência a uma existência pré-empírica da alma em contato com uma essência, um absoluto e realidades também originais.

Pode-se ainda deduzir a imortalidade da alma, que renasce várias vezes, e contempla, de forma latente, o conteúdo do mundo, guardando dessa visão a expectativa de retorno a estados originais. Portanto, as lembranças aqui na Terra de um saber ancestral reencontram não só o conhecimento mas também a integralidade do já percebido, sabido. Por outro lado, essa percepção torna-se, na sua concepção, uma redescoberta de verdades até então esquecidas e escondidas.

Compreende-se aqui a representação das experiências míticas como retorno ou construção ou instalação de um mundo não racionalizável objetivamente e que, ao propor o apagamento de uma cronologia temporal, incita os sentidos da sensibilidade e resgata o essencial. Em outras palavras, pode-se pensar que a morte de que fala o narrador em sua apaixonada confissão é também uma morte iniciática e propulsora de outras experiências, vertigens e (re)conhecimentos.

Por outro lado, ao interromper a estória da história, a narrativa “real” retoma a continuidade do rito iniciático e das purgações experimentadas, consolidando uma atmosfera de dor, abandono e solidão. O narrador, assumidamente desamparado, atinge o ápice dessa condição, interrogando-se: “Nenhum sonho! Sim, para o que servem os sonhos, sei. Alguém se lembraria ainda de mim, neste mundo? E os que conheci e quis bem, meus amigos? Alguém iria saber que eu terminava assim, desamparado, misérrimo?” (Rosa, 1994, p. 881)

Em meio a tanta desolação, o choro toma lugar, expondo o narrador-personagem a um constrangimento ainda maior por se sentir observado, exposto a um desconfortável olhar e julgamento daqueles que, acreditava, estivessem olhando-o, julgando-o ou tecendo comentários a seu respeito e de sua condição. E envergonhado mistura-se a um cortejo, um enterro de gente simples – “Sim, meu coração saudou-os. Passavam. Eram como num capricho de Goya. E nem soube bem como atinei com o bem-a-propósito: ato contínuo, avancei, bandeiei-me a eles” –, perguntando-se “Onde estaria melhor, mais adequado, que ali, pudesse pois chorar largamente, crise inconclusa, incorporado ao trânsito triste?” (Rosa, 1994, p. 882)

É interessante observar nesse momento a sutil armadilha intertextual que G. Rosa propõe a seu leitor. Ao aproximar o capricho de Goya ao cortejo fúnebre, o narrador reatualiza a temática de *Los caprichos* (Fig. 3), uma série de 80 gravuras do pintor espanhol Francisco de Goya representando uma sátira da sociedade espanhola do fim do século XVIII, sobretudo da nobreza e do clero. Goya, no último decênio do século XVIII, a despeito de novas ideias que percorriam a Europa, evoluiu para o ceticismo, abandonando a confiança no pensamento iluminista e tornando-se precursor do mundo atual que perdeu a confiança na capacidade intelectual dos homens para regenerar a sua sociedade em um mundo obscuro sem ideais. Este trânsito e evolução no seu modo de pensar aconteceu durante a elaboração dos *Caprichos*, aparecendo claramente nas lâminas escuras, na composição de contrastes muito fortes, em que os tons de preto destacam as luzes violentamente, produzindo efeitos de grande dramatismo, com sátiras de inspiração ilustrada e noutras em que aparece o seu ceticismo nas possibilidades do homem. Goya concebeu inicialmente esta série de gravuras como *Sonhos* (e não como *Caprichos*), realizando pelo menos 28 desenhos preparatórios, 11 deles do Álbum B. Ele pensava intitular a capa: *Sonho 1.º idioma universal. Desenhado e gravado por Francisco de Goya. Ano de 1797. O autor sonhando. A sua tentativa é apenas desterrar vulgaridades prejudiciais e perpetuar com esta obra de caprichos, o testemunho sólido da verdade. Sonhos* seriam uma versão gráfica dos sonhos literários do escritor satírico Francisco de Quevedo, que escreveu entre 1607 e 1635 uma série na qual sonhava que estava conversando no Inferno, tanto com os demônios quanto com os condenados.

aquelas outras que, depois de sua queda neste lugar, tiveram de se deixar arrastar à injustiça por certas convivências e de esquecer, assim, as visões sagradas que tinham contemplado. Logo, não resta senão um pequeno número de almas que conservam suficientemente bem o dom da lembrança. Essas, quando divisam uma imitação das coisas daquele mundo, ficam fora de si mesmas e não mais se controlam.” In: DROZ, G. *Os mitos platônicos*. p. 63-64.

Fig. 3 – *Los Caprichos*



Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Los_caprichos. Último acesso em 24 nov. 2019

Pode-se aqui inferir a aproximação dessa série com a atmosfera experimentada pelo narrador ao tentar construir a imagem de seu doloroso momento. Em um processo de alusão, o narrador compartilha não só sua condição extrema, e também cria uma referência hermética e pouco acessível aos leitores comuns não habituados ao intercâmbio e interpretação artísticas e pictóricas. Trata-se na verdade de um clima e de uma indeterminação que aproxima o conjunto dos temas e das inúmeras gravuras (oitenta ao todo, sempre com temáticas dramáticas) a uma situação de perda, de ausência e de sofrimento. Esta, por sua vez, conduz o narrador gradualmente a um estado de memória latente e assunção de um eu-existente, que, em meio ao choro e à consciência de um estado de impotência e apagamento, decide por colocar-se dentro do mundo “real”, não mais aquele da experiência da viagem iniciática e ritualística para dentro de si, e sim aquele novo homem que, mesmo em meio de turbulentas visões e reais abstratos, pode despertar para uma outra instância do viver e do estar-no-mundo, renascimento e possibilidade de realização ontológica e essencial.

Amedrontavam-me, na morte, não o ter de perder o que eu possuía e era, ou fora, essas esfumaduras. Não pelo presente, ou o passado. O que eu temia, era perder o meu futuro: o possível de coisas ainda por vir, no avante viver, o que talvez longe adiante me aguardava. A vida está toda no futuro. (Rosa, 1994, p. 884)

É importante realçar que o narrador ao se definir pelo futuro, pela vida, abandona em uma lápide do cemitério um livro não lido que o acompanhava desde muito – por ele chamado de O Livro – espécie de amuleto e senha. Ao ser abandonado nesse momento e lugar cruciais, passa a configurar uma simbólica paga ou tributo¹⁰ pelo direito de mudar de patamar e, portanto, aceder a outro nível de

¹⁰ Não há como esquecer o antigo costume grego de colocar uma moeda, chamada óbolo, sob a língua do cadáver, para pagar Caronte pela viagem. Se a alma não pudesse pagar, ficaria forçosamente na margem do Aqueronte para toda a eternidade, e os gregos temiam que pudesse regressar para perturbar os vivos.

existência, transformando morte em vida, inconsciência em consciência, sofrimento em salvação, noite em dia.

[...] e era então como se deixasse algo de mim, que deveria ser entregue, pago restituído. Naquele livro, haveria algo de resgatável. Pensei, e fiz. A um canto discreto, à sombra de um cipreste, e de um lousa, larguei-o, sotoposto. O silêncio era meu, lúcido. Aguardei ainda uns minutos, transtempo que tentava ouvir e ver o que não havia. Parecia-me estar sozinho e antigo ali, na grande necrópole. Afinal de lá me vim. (Rosa, 1994, p. 884)

“De lá me vim” encerra uma profunda transposição de lugar e de estado. A um espaço físico, o cemitério, de saída do mundo dos mortos, corresponde a outro, o espaço da recuperada realidade, sinônimo e expectativa de vida. Nesse espaço, novo/velho, ainda em branco pelas ausências e lacunas não preenchidas, desenrola-se uma última etapa – inesperada, estarrecedora e misteriosa – deste processo de movimentação especular, na qual o Eu se confunde e, ao mesmo tempo se livra de um Eu Outro, duplo de si e de suas angústias inexplicáveis, mas purgatórias de dores ancestrais e de encontros desencontrados na busca de um conhecimento apaziguador.

Ao sair do cemitério, o personagem-narrador é abordado por um dos participantes do enterro e, sem que se pudesse explicar como ou por quê, devolve-lhe o Livro que havia abandonado em uma lápide, tal como uma paga ou permissão (Óbolo?).

Estarreci-me. Como fora esse pobre homem encontrar O Livro, e por que me encontrava agora, para restituí-lo? Ter-me-ia seguido, desde o começo, até meu esconderijo, tão longe, num recanto sombrio entre as tumbas? De que poderes ou providência estava ele sendo o instrumento? Qual o sentido de todos esses acontecimentos, assim encadeados? (Rosa, 1994, p. 885)

A todas essas perguntas – irrespondidas, angustiantes e premonitórias – o narrador-personagem mantém-se afastado, distanciando-se do homem com um agradecimento e recuperando o caminho para a vida.

Nesse recuperar – e provavelmente suspeitando de um valor simbólico e anunciativo deste processo ritualístico – a personagem abre O Livro, ali buscando alguma direção ou certeza ao apaziguamento “Abri-o, li, ao acaso” (Rosa, 1994, p. 885).

A nós leitores é vedado nesse momento o acesso ao conteúdo do texto lido pelo narrador. Segundo nota do organizador, há no original um espaço para citação que o autor não chegou a preencher¹¹, cabendo portanto uma série de inferências construídas pelo olhar e pelo lugar do leitor que busca dar sentido à lacuna, sensível e significativa, aqui representada pelo vazio, pelo branco, pela ausência.

Entretanto, o narrador – supostamente ciente de seu destino, cravado nas palavras e escrituras encontradas nas lições d’O Livro – assim concretiza seu retorno à vida: “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 o momento derradeiro, que não além dele, quem sabe?” (Rosa, 1994, p. 885)

Com essa certeza, mescla de reconhecimento, tragédia e fatalidade, o narrador-personagem exhibe um estado de consciência e acomodação, como a aceitar os dolorosos momentos de sua triste viagem nos espelhos quebrados da alteridade e da dupla relação/identidade consigo próprio e que o Outro habita. A vida retoma o mesmo ritmo, nas mesmas condições inóspitas e ameaçadoras, nas quais solidão e ausência misturam-se a um rigoroso e implacável estar-no-mundo, que, insensível,

¹¹ Volta-se a insistir que essa obra foi publicada *post-mortem*, sem revisões ou acréscimos de Guimarães Rosa.

inclemente, conduz ao acomodamento físico e existencial deste novo homem, ainda duplo na sua permanência ontológica/Orfeu da modernidade, a sobreviver ao caos e à escuridão do mundo dos mortos.

Nesse sentido, e inconcluindo as observações aqui alinhavadas, é forçoso lembrar a epígrafe que abre essas interrogações. Apontando para os inventivos e instigantes caminhos que a vida e a imaginação desenham para o homem, o escritor reconhece essa condição ambígua, plural e primitiva que se manifesta na vida humana, sugerindo, em contrapartida, o jogo dinâmico que constrói o mundo, suas imagens e suas narrativas. A ficção torna-se assim um lugar privilegiado de permanências impermanentes, a justificar e a corroborar e, até mesmo, eternizar a recriação do mundo mimetizada ou imaginada pelas imagens significativas e simbólicas que a escritura poética realiza, dando substância e sentido à experiência do homem – sempre um lutador, um intérprete e um sobrevivente que desafia os perigos que a vida lhe apresenta em favor de sua humanizada sensibilidade.

REFERÊNCIAS

CERQUEIRA FILHO, Gilásio. “Sufoco na alturas sobre Páramo, de Guimarães Rosa”. In: *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*. Rio de Janeiro: vol. 5, n.º 2, maio-ago. 2013, p. 168-204.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes. 1992.

OLIVEIRA, Edson Santos. *Reverso*. vol. 32, n.º 59, Belo Horizonte, jun. 2010.

PLATON. *Phèdre*: suivi de La pharmacie de Platon. Traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson. Paris: Flammarion, 2000.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. *O exílio em “Páramo” de Guimarães Rosa: Dilaceramento e superação*. Disponível em: <http://www.psicanalisebarroco.pro.br/revista/revistas/09/6-5.pdf>. Último acesso em 24 nov. 2109.

ROSA, Guimarães. “Grande sertão: veredas”. In: ROSA, Guimarães. *Ficção completa*. vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.