

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

EROS E A POÉTICA DO OLHAR NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

LENISE MARIA DE SOUZA LUCCHESI

RIO DE JANEIRO

2011

EROS E A POÉTICA DO OLHAR NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

LENISE MARIA DE SOUZA LUCCHESI

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro — UFRJ, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Doutor Ronaltes de Melo e Souza

RIO DE JANEIRO

Dezembro de 2011

EROS E A POÉTICA DO OLHAR NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

Lenise Maria de Souza Lucchese

Orientador: Professor Doutor Ronaldo de Melo e Souza

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro — UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Aprovada por:

Presidente, Prof. Doutor Ronaldo de Melo e Souza — UFRJ

Prof. Doutor Manuel Antônio de Castro — UFRJ

Profª. Doutora Angélica Maria dos Santos Soares — UFRJ

Prof. Doutor Godofredo de Oliveira Neto — UFRJ

Prof. Doutor Aauri Silva Bastos — UFRJ

Prof. Doutor Alberto Pucheu Neto — UFRJ, Suplente

Prof. Doutor Alcmeno Bastos — UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro
Dezembro de 2011

Ao Geraldo, meu irmão, que compartilha o viver com o olhar da generosidade, da fraternidade e da solidariedade. Pela presença visceral em minha vida. Pelo amor incondicional que nos une.

Ao Gilberto, meu marido, verdes olhos, tão diversos de todos...
Olhar amoroso de bem-querer, bem-encantar, bem-cuidar, bem-amar.
“Meu amor de prata e meu amor de ouro.” (ROSA, 1986, p. 48)

Ao José Roberto Coelho da Rocha

“As pessoas não morrem; ficam encantadas” (ROSA, 1999, p. 513) porque “morrer talvez seja voltar para a poesia.” (ROSA, 1988a, p. 246)

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Ronaldo de Melo e Souza, meu orientador, cujo diálogo original com a obra rosiana transformou meu olhar.

Pelo alicerce teórico, pelas fundamentais sugestões, pelas leituras tão atentas.

Pelo incentivo, pelo encorajamento, por acreditar e confiar.

Por acolher minha travessia.

Minha gratidão, minha admiração e meu respeito.

Ao Professor Doutor Manuel Antônio de Castro pela partilha intelectual, sempre tão afetuosa e atenciosa.

Pelas reflexões propostas, pelo pensar poético, por despertar a minha percepção para a infinitude de toda finitude.

À Professora Doutora Maria Lúcia Guimarães Faria, pelo estímulo, pela intensidade das palavras. Aprendizagem.

À Professora Doutora Angélica Maria dos Santos Soares, pela delicadeza do convívio, por fazer parte do meu percurso, pela sabedoria que transborda em todo dizer, em todo gesto, em todo olhar.

Ao Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto que faz do ver trivial um olhar poético. Pela enriquecedora participação.

Ao professor Doutor Aduari Silva Bastos pelas palavras que formam novos caminhos. Pela valiosa contribuição.

À Professora Doutora Ângela Beatriz de Carvalho Faria pelo apoio, pela elegância das palavras.

À Professora Doutora Rosa Gens pelo início da trajetória, pela permanente presença.

À Fátima Quintela Campelo, funcionária da Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ, pela colaboração, pelo empenho, pela gentileza, pelo carinho.

À Leila, por somar com a presença, multiplicar afetos, dividir momentos, potencializar laços. Pela disponibilidade.

Aos meus pais, Neide e Valentim, pelas primeiras estórias, pelos primeiros livros, pelos primeiros passos.

À Liliane, pelo cuidado de tantos momentos.

À Luiza, pelo alvorecer de uma vida renovada.

“O que o coração não sente, os olhos não veem, absolutamente não podem ver.”
(FOGEL, 2009, p. 55)

“Haja o absoluto amar — e qualquer causa se irrefuta.” (ROSA, 1985, p. 49)

“Qual é o caminho da gente? Nem para frente nem para trás: só para cima. Ou parar curto quieto. Feito os bichos fazem. Os bichos estão só é esperando? Mas, quem é que sabe como? Viver... O senhor já sabe: viver é etcétera...” (ROSA, 1986, p. 87)

“A vida não é entendível”. “Tudo tem seus mistérios.” (ROSA, 1986, p. 131 e 272)

“Os acontecimentos mais ricos ocorrem em nós antes que a alma se aperceba deles. E, quando começamos a abrir os olhos para o visível, há muito já estávamos aderentes ao invisível.” (D’ANNUNZIO, *apud* BACHELARD, 2002, p. 18)

“E bastantes outras coisas eles decifravam assim, vendo espiado o que de graça no geral não se vê.” (ROSA, 1986, p. 372)

RESUMO

EROS E A POÉTICA DO OLHAR NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

Lenise Maria de Souza Lucchese

Orientador: Professor Doutor Ronaldo de Melo e Souza

Resumo da tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro — UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Eros engendra o universo mitopoético de Guimarães Rosa. A força emancipatória do mito se apresenta como princípio norteador da ficção rosiana. Entendido como agente do processo cosmogônico, vincula corpo e alma com a vitalidade cósmica e criadora da natureza, aproxima linguagem e ser, fundamenta com o poder formativo da palavra um novo sertão e consagra a grandiosidade da vida em constante recomeço. Ele rompe com a tradição patriarcal da sociedade ocidental e contraria a figura divina que, comumente, o caracteriza como interventor na dinâmica familiar e na ética social, sentimento que gera deleite e sofrimento, oposição entre prazer e dever, coerção ou ameaça, impulsionador de atitudes insanas ou inconsequentes, desejo insaciável, sujeito em busca do objeto ou deus absoluto do Olimpo. Nas narrativas do escritor, assume a orquestração tensa e harmônica de contrários que não se excluem, na riqueza de timbres que compõem o viver. Esta tese propõe o viés amoroso como importante possibilidade de diálogo com a tessitura literária de Rosa. A base das discussões prioriza a regência de Eros em imagens poéticas ligadas ao olhar, que evidenciam o irromper do inaugural e miram a invisibilidade de todo ver. Olhar arrebatado por Eros, cria, recria, deforma e transforma imagens porque se insere na dinâmica das metamorfoses. **Grande sertão: veredas** constitui o núcleo irradiador das reflexões. “A estória de Lélío e Lina”, “Substância”, “Dão-Lalalão” e “Buriti” contribuem para complementar e confirmar a abrangência de Eros no projeto poético do autor. A elaboração estrutural da obra rosiana suscita uma declaração de amor à vida e uma celebração da potência genesíaca do mais belo dos deuses.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, Eros, cosmogonia, olhar

Rio de Janeiro

Dezembro de 2011

ABSTRACT

EROS AND THE POETIC VIEW IN THE LITERARY WORK OF GUIMARÃES ROSA

Lenise Maria de Souza Lucchese

Orientador: Professor Doutor Ronaldo de Melo e Souza

Abstract da tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro — UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Eros engenders the mythopoetic universe of Guimarães Rosa. The emancipatory force of the myth is presented as the guiding principle of Rosa's fiction. Understood as an agent of the cosmogonic process, Eros binds body and soul with the vitality cosmic and creative of nature, approaches language and existence, establishes with the formative power of the word a new backland and consecrates the grandiosity of life in constant renewal. He breaks with the tradition of patriarchal western society and contests the divine figure that commonly characterizes him as intervening in family dynamics and social ethics, a sentiment that generates delight and suffering, an opposition between pleasure and duty, coercion or threat, the booster of insane or reckless attitudes, insatiable desire, a subject in search of the object or absolute god of Olympus. In the narratives of the writer, he assumes the tense and harmonic orchestration of opposites that do not exclude, in the richness of tones that make up the living. This thesis proposes the loving bias as an important possibility of dialogue with the literary texture of Rosa. The basis of the discussions gives priority to the regency of Eros in poetic images related to the view, which show outbreak from the original and focus on the invisibility of all that is seen. The caught looking by Eros creates, recreates, deforms and transforms images because it is inserted into the dynamics of the metamorphoses. **Grande sertão: veredas** constitutes the radiating center of reflections. "A estória de Lélío e Lina", "Substância", "Dão-Lalalão" and "Buriti" contribute to complement and confirm the scope of Eros in the author's poetic project. The structural development of Rosa's work evokes in a declaration of love for life and a celebration of the genesiacal power of the most beautiful of the gods.

Key-words: Guimarães Rosa, Eros, cosmogony, view

Rio de Janeiro

Dezembro de 2011

RÉSUMÉ

ÉROS ET LA POÉTIQUE DU REGARD DANS L'ŒUVRE DE GUIMARÃES ROSA

Lenise Maria de Souza Lucchese

Orientador: Professor Doutor Ronaldo de Melo e Souza

Résumé da tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro — UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Éros engendre l'univers mythopoétique de Guimarães Rosa. La force émancipatrice du mythe se présente chez Rosa comme principe directeur de la fiction. Compris comme agent du processus cosmogonique, il relie corps et âme à la vitalité cosmique et créatrice de la nature, rapproche le langage de l'être, fonde par le pouvoir formateur du mot un nouveau *sertão* et consacre la magnificence de la vie en incessant renouvellement. Il rompt avec la tradition patriarcale de la société occidentale et contrarie la figure divine qui le caractérise couramment comme intervenant dans la dynamique familiale et dans l'éthique sociale, sentiment qui procure le plaisir et la souffrance, l'opposition plaisir/devoir, la coercition ou la menace, déclencheur d'attitudes insensées ou inconséquentes, désir insatiable, sujet en quête de l'objet ou dieu absolu de l'Olympe. Dans les récits de l'écrivain, il assume l'orchestration tendue et harmonieuse de contraires qui ne s'excluent pas, par la richesse de timbres qui composent le vécu. Cette thèse propose d'adopter le biais amoureux comme possibilité importante de dialogue avec la tessiture littéraire de Rosa. La base des discussions priorise la régence d'Éros en images poétiques liées au regard, qui mettent en évidence le surgissement de l'inaugural et mirent l'invisibilité de toute vision. Regard ravi par Éros, il crée, recrée, déforme et transforme les images, car il s'inscrit dans la dynamique des métamorphoses. **Grande sertão: veredas** constitue le noyau irradiant les réflexions. Ses autres œuvres: "A estória de Lélío e Lina", "Substância", "Dão-Lalalão" e "Buriti" concourent à compléter et à confirmer la dimension d'Éros dans le projet poétique de l'auteur. La construction structurale de l'œuvre de Rosa suscite une déclaration d'amour à la vie et une célébration de la puissance génésiaque du plus beau des dieux.

Mots-clés: Guimarães Rosa, Éros, cosmogonie, regard

Rio de Janeiro

Dezembro de 2011

SUMÁRIO

1	A FORÇA EMANCIPATÓRIA DE EROS	13
2	A POÉTICA DO OLHAR EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS	23
	2.1 Riobaldo e Diadorim: diálogo visual	24
	2.2 Natureza: matriz cósmica do olhar poético	51
3	MIRE E VEJA: VIDA QUE BROTA E REBROTA	77
	3.1 Olhos que amam: Riobaldo e seus amores	78
	3.2 Olhar inaugural para o mundo regido por Eros	95
4	“A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA”: A SACRALIDADE DO OLHAR ENQUANTO VISAGEM	99
	4.1 Lélío: de “vaqueiro foriço” a Meu-Mocinho	100
	4.2 “Coração lavradio e pastoso” que governa os horizontes	114
5	“VELHOS OLHOS DE MENINA”	139
	5.1 Rosalina: “O aceso rideiro dos olhos”	141
	5.2 O encontro do “amor-perfeito” com o “amor-de-tropeiro”	144
6	A HORA E A VEZ DE “SUBSTÂNCIA”	160
	6.1 “A imensidão do olhar”	161
	6.2 Sionésio e Maria Exita: olhares de outra luminosidade	164
7	“DÃO-LALALÃO”: OLHARES QUE LIBERTAM	180
	7.1 Soropita: de olhar “vigiador” a olhar “viajor”	182
	7.2 Doralda: “olhos livres, coração contente”	199

8 BURITI: A VIDA COMO “MATÉRIA ÁVIDA”	206
8.1 O olhar: “vereda viva” da noite	209
8.2 Olhos que velam e revelam a “matéria vertente”	215
9 CONCLUSÃO	258
10 REFERÊNCIAS	272

1 A FORÇA EMANCIPATÓRIA DE EROS

O universo mitopoético de Guimarães Rosa é regido por Eros. Cabe ao ‘mais belo dos deuses’ a instauração de novo cosmos, que não mais polariza ou dicotomiza sentimentos, pensares ou situações, ou se circunscreve apenas no domínio dos relacionamentos interpessoais; ele se fundamenta no princípio da nascitividade em geral. O mito do amor une corpo e alma, vincula a força criativa da palavra com a constante formação da natureza e com a instituição de novo sertão, no mesmo, aproxima o poetar da linguagem com o ser, consagra a potência erótica da vida em si e a vitalidade do cosmos. Funda-se outra cosmogonia, ato genesíaco que funde mito e poesia e prolifera em transformações.

O vigorar do mito é disseminado a todos os viventes, atua como vetor de regeneração e renovação e se manifesta agente do processo cosmogônico. Exaltar o mistério do amor significa que o cosmos subsiste sob o poder erótico. O mito revela, pela palavra, o que o mistério vela. “O verbo relativo ao nome mistério é *myeín* ou *myeísthai*, com o significado de fechar. [...] O mito do desvelamento do ser é suspenso do mistério do velamento do não-ser” (SOUZA, 2001/2002, p. 30).

Observa-se que a potência de Eros, mais que sustentáculo do projeto narrativo do autor, assume o papel de protagonista da inovadora proposta estrutural mitopoética, que é a obra rosiana. Objetiva-se auscultá-la sem limitá-la na redoma do pensamento puramente conceitual, que não poetiza, mas cristaliza o ser humano como ente, impedindo-o de mover-se no horizonte ilimitado e ambíguo do viver.

O mito do amor mostra-se como enigma que não será de todo decifrado porque ele dá a dimensão de que não se sabe o sentido ou o não-sentido da vida, mas sinaliza o acolhimento de incertezas e o afastamento de conceitos que não consideram os paradoxos neles contidos.

Deus cosmogônico, Eros guia a travessia de personagens, compreendida como processo, caminho, construção da estória de cada um, para que possam conduzir e celebrar a vida, tornando-se “personagentes” (ROSA, 1988b, p. 128), aqueles que fazem da vida vivida a “matéria vertente” (ROSA, 1986, p. 93), do limite, o não-limite e do viver, a aceitação poética do morrer. A travessia se dá na potência vida/morte, gera

transformação e permite a eclosão do extraordinário no ordinário. Para que isso ocorra não basta viver, mas vivenciar a vida transfigurada pela morte enquanto não-ser, nada, vir-a-ser.

Nota-se, na composição poética de Rosa, uma permanente efervescência da vida advinda de olhares que não se fazem donos de si mesmos, pois personagens não os detêm; eles é que têm os personagens. Olhares estatelados diante da visão do real, da liberdade, da verdade, do destino e do amor. Olhares que estabelecem o que não se entende pela lógica da razão. Riobaldo comprova o que o olhar aprova no reencontro com Diadorim: “Os olhos nossos donos de nós dois” (ROSA, 1986, p. 129).

Como Eros e Thanatos, as imagens do olhar, nas obras com as quais se dialogará, nesta tese, trazem, em si, a ambiguidade do ver e não-ver, da sombra e da luz, da alegria e da dor, do viver e do morrer que são um e o mesmo, permitem o acesso à transfiguração da vida, que se (entre)tece na sintaxe poética e geram metamorfose existencial: “experienciação”, inferida como a transformação da experiência comum em aprendizagem e sabedoria, ou “aprendimentos”, na poesia de Manuel de Barros.

O não-ver, enquanto limite vital, constitui importante espaço de clareira e possibilidade de recomeço; ele é início, sentido e fala poética da vida.

Percebe-se que Eros acolhe a visão e as manifestações dos outros sentidos ao propor uma reflexão original com imagens do amor, na qual os sabores, os cheiros, os olhares, os toques e os sons se mesclam e se confundem no “mundo misturado” do autor. Todos os sentidos em um só, diante da descoberta de si, da alteridade e do magnetismo da natureza, que insere o ser humano em sua (des)ordem, o que gera a constatação de que caos e cosmos se pertencem.

Destaca-se, porém, o olhar amoroso como ápice da experiência cosmogônica emanada de Eros. Não apenas um olhar que vê, enxerga, vigia, divulga, espia, espreita, contempla, repara, avista, agarra e reolha, mas um olhar que escuta, sente e, acima de tudo, cria, recria, deforma e transforma imagens porque elas tratam da renovação da linguagem e do renascimento do homem.

Acredita-se que o mito centraliza-se em imagens poéticas e propõe questões. De acordo com Castro, M, “questão vem do verbo latino *quaerere*, através do participípio *quaestum*. Significa fundamentalmente procurar, desejar, indagar, pensar, examinar,

perguntar.”¹ Cada resposta redimensiona a própria questão, pois ela ultrapassa a pergunta retórica ou metafísica. Endende-se questão como núcleo irradiador de sentidos no qual o ser humano se dimensiona e se coloca no limiar do saber e não-saber. Ela é fonte de pensamentos. Toda questão é um querer saber que não se esgota, já que ela é maior que o homem. Nela, ele está jogado. Indagar ou questionar a questão é com ela dialogar.

Segundo Bachelard,

ao contrário da metáfora, a uma imagem podemos dar o nosso ser de leitor; ela é doadora de ser. A imagem, obra pura da imaginação absoluta, é um fenômeno do ser. [...] Viver realmente uma imagem poética é conhecer, numa de suas pequenas fibras, um devir de ser que é uma consciência da *inquietação do ser*. (1993, p. 88 e 223)

A imagem vê o invisível e propõe novas dimensões à palavra poética. Caracterizada pela concretude, pois concreto não é apenas o que tem densidade, mas o que manifesta realidade, é matéria em gestação. Ela transcende os limites humanos, impulsiona nova vida, invoca o que não está presente e muda o já existente.

O olhar se apresenta como imagem. O que ela sugere como indagações a serem refletidas? Sabe-se que não se faz portadora de uma mensagem, já que a linguagem poética não se evidencia como mensageira ou instrumento de comunicação. Tampouco pode ser explicada em termos de estilo, ligada a princípios conceituais, ou tratada como símbolo (Na arte não existe símbolo, mas erupção do extraordinário no ordinário). Ela deixa de ser veículo de expressão ou meio de estruturação de enredos para ultrapassar a realidade e transcender a condição humana.

Propõe-se um diálogo *com* a linguagem poética do olhar amoroso e *com* as “imagens-questões” que dela emanam, enquanto manifestadoras e doadoras da dinâmica vital, que se mostra e se esconde no vigor do ‘entre’. “Imagem-questão”, denominação criada por Castro, M, “se entre-tece com o poder ambíguo da metá-fora, ou seja, literalmente um conduzir no e pelo vigor do entre (metá). [...] Ela aguarda o desvelo poético do leitor, aberto à escuta do *logos*. [...] A imagem-questão não é uma figura de linguagem. É um acontecer.”²

¹ CASTRO, Manuel Antônio de. “Questão”. Mimeog., [20- -], p. 1

² *Ibidem*, p. 3

A linguagem é erótica por excelência; ela cria, transforma e transita no domínio da vida e da morte. Ela diz o ser, na medida em que linguagem e ser são um e o mesmo. Guimarães Rosa revela: “Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só” (LORENZ, 1973, p. 339).

A linguagem rosiana adquire sentido de mitopoética. Afirma Souza que a palavra

pronuncia o inaudito e revela o encoberto, porque assinala o destino em ação, o acontecimento em vias de realização. O poder de revelar verdades desconhecidas pertence à natureza mítica da palavra. Na poesia grega, particularmente em Homero, palavra se diz *mythos*, e o verbo correspondente — *mythéomai* — significa abrir, desocultar. [...] A saga rosiana do sertão nada tem a ver com a imitação extemporânea do passado mítico, porque se fundamenta na força formativa das palavras inventadas em ritmo de transe. Os neologismos rosianos não são apenas mórficos, mas, sobretudo, semânticos. Até mesmo vocábulos arcaicos renascem como se fossem pronunciados pela primeira vez. Na elaboração poética do mito do sertão, se atesta a originalidade transcultural e perene da potência criativa da palavra. (2008, p. 161-162)

Porta para o infinito, o olhar/imagem é a própria linguagem se manifestando, para que, nela, o homem se ultrapasse e descubra a plenitude, jamais plena, que existe na tensão do limite e do não-limite e na infinitude de toda finitude. Ele se vale de todos os sentidos para dizer e transdizer o que ainda não foi dito ou visto, pois vê com a pele, com os cheiros, com os sabores e saberes, com aquilo que ouve para decifrar o próprio corpo, o corpo do outro e o corpo da natureza.

As imagens ligadas ao olhar constituem a visão daquilo que está ausente, mas ausência que se faz presença. Elas redimensionam o espaço/tempo, deformam imagens já percebidas, transformam as que existem, configuram a possibilidade de novos mundos e transcendem o viver habitual.

Muitas vezes, é um olhar que não enxerga, apesar de ver; escuta e não ouve; sente e não percebe; aspira e não distingue os cheiros; alimenta e não nota os sabores. É um olhar que ainda não eclodiu, que vê embaçado. O não-ver é morte que se exercita em vida; é o máximo do agir porque lança o ser humano nas veredas da liminaridade, da mudança, da transfiguração.

Mas será o olhar que descobrirá a impossibilidade de focalizar certezas, sairá do ver ordinário, aceitará o real nas implicações da ambivalência da verdade e excluirá antagonismos. A verdade deixará a circunscrição platônica da visibilidade e da

evidência, do foco que a insere em determinada forma, imediatamente, visível, e do aspecto definido por um ponto de vista ou visão ideal que condicionam a maneira de ser.

Verdade entendida como *alétheia*, que na etimologia já revela duplo sentido:

1º) mostrar-se e lembrar-se; 2º) ocultar-se e esquecer-se. *Alétheia*, de *aléthes*: *a-privativum* + *leth, lath-*, a que se reportam *lanthánomai* (esquecer-se), *lanthánein* (estar oculto) e o latim *latere* (estar latente). A eclosão da verdade do ser implica a comparticipação da potência do desvelamento (*alétheia*) e da latência do velamento (*léthe*). (SOUZA, 1999, p. 84)

Em alguns personagens, haverá a compreensão do olhar que contém, em si, o ver e o não enxergar. “Me lembrei do não-saber” (ROSA, 1986, p. 268). E virá a aceitação não passiva da visão que dispõe de dois olhos que não se veem e que podem ver ou escutar de maneiras díspares o mesmo fato, porém se encontram e se unem na impossibilidade de tudo ver, conhecer e saber. Olhar que se fará diverso na unidade. Olhar para sempre inaugural, primeiro. Riobaldo constatará: “De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado” (ROSA, 1986, p. 92).

A base das discussões propostas será a verificação da regência do mito do amor, ligada a imagens do olhar, em **Grande sertão: veredas**, que se apresenta como núcleo irradiador desta pesquisa e obra fundamental da poética rosiana. Foram selecionadas, também, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”, de **Corpo de baile**, e “Substância”, representante de **Primeiras estórias**, com a finalidade complementar de confirmação da potência de Eros cosmogônico em diferentes narrativas.

Olhar com os sentidos permite que a manifestação ávida e pulsante da vida acolha a erótica tensão que se estabelece na trajetória de Riobaldo, Lélío, Sionésio, Soropita e Miguel. Eles aceitaram os olhos de Diadorim, Lina, Maria Exita, Doralda e Glória, respectivamente, tão impossíveis.

Riobaldo acolheu as mãos e o cheiro da amada; escutou o João-Congo e enxergou o Manuelzinho-da-crôa; alimentou-se da noite que não tinha boca (cf. ROSA, 1986, p. 47); ou-viu Diadorim.

Lélío auscultou os passos e a voz tão diversa da mocinha; sentiu o aroma vivo da pimentinha vermelha; aninhou-se nos carinhos recebidos; olhou para os olhos que traziam coragem e riso; nutriu-se do funcho que perfumava a boca; refugiou-se no

sossego que ela distribuía; alegrou-se com os ensinamentos misteriosos da menina-anciã.

Sionésio assombrou-se com a moça feiosinha que se transformara em flor; percebeu o canto dos canários a partir da quente presença de Maria Exita; aqueceu-se com o sinistro polvilho; desafligiu-se com o sorriso devagar que parecia um descer de anjos e que a tornou tão única; avistou a formosura de quem serve o amor; desejou a frutice da pele daquela que tirava alegria da tristeza; entregou o olhar ao polvilho; mirou a claridade que ofuscava e socorria o coração; sentiu a textura dos blocos tão solares; abriu bem os olhos e estendeu as mãos ao alvor do “coraçõamente”.

Soropita impregnou-se do cheiro de sassafrás, rosa mogorim e palha de milho que davam um ‘prazo’ de perfume de Doralda; ouviu palavras que fizeram o coração palpitar mais rápido; alimentou-se de temperos fortes; seduziu-se pelo regosto bom do beijo; estremeceu com os carinhos de mãos fáceis e macias; não se cansou de ver o corpo da mulher que saía do vestido e caminhava para ele, na roda das flores; preparou os olhos para o amor.

Miguel assestou o ouvido na direção do vozejo do socó, do canto das saracuras e do nhambu; guardou o silêncio e se deixou tomar pelo confuso de sons que rodeava a noite; escutou o noturno rumor diante da necessidade de descobrir os seres que habitavam o sertão; reconheceu o ranger do monjolo; encantou-se com a alegria, com a faceirice, com a beleza e com o jeito afirmativo de Glorinha; viu o Brejão-do-Umbigo e percebeu que nele a vida se fazia; admirou o Buriti-Grande, cheio de segredos; não aceitou mais a tristeza, pois se tornou impossível viver longe da deusazinha louca de nome Maria da Glória; encontrou o amor sacralizado no corpo da amada, mesclado ao erotismo telúrico e fitomórfico.

O olhar enigmático de Diadorim, rideiro de Lina, iluminado de Maria Exita, sensual de Doralda e brilhante e declarado de Maria da Glória propõem questões para Riobaldo, Lélío, Sionésio, Soropita e Miguel que não indagam *sobre* a misteriosa travessia, que é a vida, mas com ela dialogam, em dilacerante processo reflexivo, pois não há *um* caminho estabelecido previamente e que deve ser trilhado para se alcançar *algo*. O que existe é o caminho em si, concebido por quem o “atravessa”. Portanto sem separação entre caminho e caminhante, como na própria elaboração das obras

apreciadas. Nelas, a construção dos “personagens” se dá na mesma medida da tessitura da narrativa.

Em **Grande sertão: veredas**, a recorrência “Mire e veja” conduz a poética do olhar. Repetida inúmeras vezes, sugere que olhar com os sentidos faz a vida brotar e rebrotar. Diadorim desperta, em Riobaldo, a importância de mirar, ver, transver as “quisquilhas” da natureza e se mover nas incertezas do viver.

Já “A estória de Lélío e Lina” constrói as imagens do olhar enquanto fervor do corpo na efervescência da alma e na visagem de um mundo que se consagra no eterno circuito de flor e “resflor”.

“Substância” resgata a luminosidade do polvilho para instaurar uma “alumiada surpresa”: o enxergar a “meios-olhos” que une coração e mente, o refulgir da luz e da sombra, a alegria que advém da aceitação e da transformação da tristeza.

“Dão-Lalalão” traz olhares que libertam do jugo da subjetividade, da separação corpo e alma e inovam ao mostrar que visibilidade e invisibilidade se mesclam ao real.

“Buriti” mostra que grandes perguntas não admitem respostas definitivas. Tal obra é a consagração absoluta de Eros cosmogônico, que se manifesta e se afirma enquanto impulso criador. Por esse motivo, foi escolhida para finalizar a tese. A natureza, Terra-Mãe, celebra a possibilidade de permanente nascitividade e se torna berço de novo sertão e outra linguagem, espaços de formatividade e criação incessantes.

Em **Grande sertão: veredas**, “A estória de Lélío e Lina”, “Substância”, “Dão-Lalalão” e “Buriti” observa-se contínua eclosão deste mito no acontecer vital e uma reflexão sobre a vida que se (entre)tece — vida vivida e vida narrada, na erótica tensão do amor como caminho de aprendizagem. A força vital que tudo origina chama-se Eros-Diadorim-Rosalina-Maria Exita-Doralda-Maria da Glória.

Percebe-se o quanto o mito é silenciado e como ele é construído pelo intérprete através de discursos, como o filosófico, o teológico ou o científico.

Exposto ao predomínio tecnológico e científico que se assenhora do pensamento, transformando tudo em mera operação de conceitos e construtos intelectuais, o delineamento excessivamente metafísico im-põe o alijamento do mito e do sagrado para constituir um real não antropomórfico, mas antropocêntrico. (AGUIAR, 2009, p. 75)

Para o autor, coube a Platão romper com a tradição anterior e promover a abstração conceitual do mundo, o que possibilitou que a Cultura Ocidental se tornasse

objeto da vontade e do poder do homem centrado em si mesmo. Passaram a valer a evidência, a comprovação da verdade e a importância da visão focada na clareza da iluminação racional. Dessa forma, o mito é colocado no plano pejorativo, já que ele não legisla sobre o certo e o errado ou sobre a realidade nem julga o que é ou não é real. Oblitera-se a obscuridade do mito e legitima-se a vidência como aspecto único de conceitualização do mundo. Em Platão já se encontrava a qualificação do mito a partir da razão intelectual, que o nomeava como absurdo ou algo fantasioso.

Aguiar (2009) sublinha que na perspectiva do racionalismo evolucionista, o mito representa um objeto de análise, pois se refere aos primórdios do pensamento humano. E o começo é concebido como rude ou falha de ordem lógica do pensar primitivo. Por isso, coube ao psicologismo a resposta da ciência, preocupada em corrigir erros de experiências longínquas e tentar dar ao mito a forma de arquétipo. Ocorre a exclusão da realidade cósmica do mito pela alma humana, que se deixa seduzir pela redoma narcisista do conhecimento do homem moderno. A integração do mito ao arquétipo desvia o olhar do mundo para focalizar o em si mesmo do sujeito. A interioridade passa à condição definitiva de validação do mito. Importa ressaltar que o mito não é fruto de sonhos ou expressão do inconsciente tampouco trata de um passado distante. Ele manifesta o real.

Portanto torna-se necessário escutar o que diz o mito de Eros no grande ser-tão que é o universo mitopoético de Guimarães Rosa e com ele dialogar. O texto rosiano será, ele mesmo, seu próprio interpretante. A tarefa proposta será assumi-lo em sua poeticidade, o que fará da interpretação uma conjugação de sensibilidade e reflexão. A atividade crítica não seguirá métodos prontos ou correntes teóricas predefinidas, mas conceberá o método como o próprio caminho, *hodós*.

A primeira parte abordará a poética do olhar, em **Grande sertão: veredas**, privilegiará o encontro original e originário de Riobaldo e Diadorim com a natureza enquanto *physis* e discutirá divergências e convergências do olhar amoroso de Riobaldo focalizado em Nhorinhá, Otacília e Diadorim. Haverá alusão a Eros platônico, presente em **O Banquete**. Este momento se pautará, também, por indagações acerca do real, do sujeito e do destino.

O real significa o que se mostra verdadeiro? Ele se apresenta como instância construída pelo sujeito? Evidencia-se sob a perspectiva de objeto analisável? Pertence

ao domínio daquilo que os olhos enxergam? O sujeito representa aquele que age, domina a vida, a liberdade e se torna fundamento de tudo que é? Ou se intitula o eu humano? E o destino, enquadra-se na lógica da predeterminação ou do livre arbítrio? Pode ser delimitado pela técnica? O homem domina o destino ou consegue contrariá-lo?

Finalmente, a recorrência “mire e veja” proporcionará pensares acerca da vida que não cessa de eclodir em diferentes imagens que se velam e desvelam diante de olhos que veem e não veem.

A segunda parte debaterá “A estória de Lélío e Lina” a partir dos desencontros amorosos de Lélío perpetuados por olhares que não se reconhecem. Investigará a participação da natureza que rejuvenesce em Lina e envelhece em Rosalina e que se une à perene gestação da linguagem encantatória da velhinha-menina. Dialogará com a união inaugural do “olhar rideiro” com o olhar do vaqueiro.

A terceira se dedicará a “Substância”. Esta estória congrega os princípios da inclusão e da complementariedade na regência da Fazenda Samburá. Luz e sombra transformarão o ver trivial em olhar iluminado que não se aparta do que não se vê. O polvilho se tornará elemento agregador de antagonismos, aparentemente, inconciliáveis. Serão observadas imagens do olhar oferecidas por Eros-iluminante e a descoberta do amor entre Sionésio e Maria Exita que, arrebatados pela força amorosa, não se submeterão ao jugo da clareza absoluta que ofusca o viver.

A quarta parte tratará de “Dão-Lalalão”. Nesta narrativa, a feição erótica da vida se apresentará no transbordamento de olhares que se desejam e na união de corpos que se desnudam em alma, sintonizados com a natureza. Será sustentado que a transformação do olhar “vigiador”, que separa sensível e inteligível, e busca o esclarecimento e a evidência, em olhar “viajor”, fará Soropita transeunte do devir. As viagens o colocarão na trajetória do devente em constante pro-cura. A Doralda caberá o olhar festivo para a vida e o des(ocultar) de mundos, pois traz, em si, coragem para amar.

A quinta parte apreciará, em “Buriti”, a natureza em processo de absoluta erotização, o que nomeará a vida, no Buriti Bom, “matéria ávida” (ROSA, 1988a, p. 232). Consagrada personagem fundamental da obra de Guimarães Rosa, se revestirá da grandiosidade da existência em si, cujo ritmo prolifera o vigor do cosmos. Será observada a antropomorfização de elementos naturais e a fitomorfização do homem.

Miguel repetirá, na viagem de volta, a experiência inaugural do Menino Miguilim ao olhar o sertão como se fosse pela primeira vez. Adulto, desejará habitá-lo. Maria da Glória proferirá uma canção de júbilo à vitalidade do ser-tão e acolherá todas as formas de amar. Eles descobrirão a permanente e paradoxal eclosão vital — “matéria vertente”.

Acredita-se que a força emancipatória de Eros constitui o princípio norteador da composição estrutural da narrativa rosiana. Toda a obra do autor é uma declaração de amor à vitalidade cósmica e uma celebração poética da potência cosmogônica de Eros. Aceita-se a vida com percalços, dores, quedas, mas com uma confiança no “brotar e rebrotar: essas demasias do coração” (ROSA, 1986, p. 348). Comprova-se, em Guimarães Rosa, que “todo caminho da gente é resvaloso. Mas, também, cair não prejudica demais — a gente levanta, a gente sobe, a gente volta!” (ROSA, 1986, p. 292)

2 A POÉTICA DO OLHAR EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Em **Grande sertão: veredas**, a poética do olhar confirma que “tudo é e não é...” (p. 11). O olhar amoroso evidencia paradoxos, ambiguidades, medo, dor, alegria, ciúme, que “é mais custoso de se sopitar do que o amor” (p. 34), desejo, dúvidas, indagações, transformação. “E as pessoas não nascem sempre?” (p. 56)

Ele vive na tensão de contrários não excludentes: mirar e não ver, ser e não-ser, querer e não querer, luz e escuridão, Eros e Thanatos, verdade e não-verdade, medo e coragem, alegria e dor, amor e ódio. Mostra-se tão enigmático quanto o dinamismo da erupção vital que aparece e se oculta na natureza enquanto *physis*. Entende-se *physis* como força produtora e acolhedora de vida e morte e que não cessa de acontecer. Mistério que faz aparecer e ocultar o invisível de todo ver. Ela é compreendida como fonte geratriz que envolve todos os seres em processo de efervescência vital. Portanto não trata do que já eclodiu, mas do eclodir, da dinâmica do acontecer, do surgir e desaparecer. “*Physis* é a brotação das coisas ou a aparência enquanto aparição (*phaino*) de tudo que é ou aparece (*phainomenon*)” (SOUZA, 1999, p. 91). A natureza deixa de ser objeto analisável pela técnica ou atividade mecânica, puramente biológica, para ligar-se às formas do corpo, natureza da alma, e que se relacionam com todo o universo. Vive-se em um “mundo misturado”.

Observa-se que Eros se faz presente como irradiador de vida, não apenas no encontro corpo/alma, mas em todas as manifestações vitais. Personagens humanos e não-humanos se fraternizam sob o esplendor da força desse mito. A natureza, personagem erótica e integradora, participa da destinação amorosa dos demais personagens.

O sentimento amoroso se expressa pelo desejo de olhar, tocar, ouvir, sentir o cheiro do outro para a partilha do pulsar da vida. Ele se nutre de descobertas. O amor pergunta pelo ser que é e não é, que sai de si para encontrar o outro que é ele mesmo e o outro, que é o partícipe desse embate e se envolve na profunda vivência do real que se faz múltiplo.

O que faz um olhar? Alenta, concorda, discorda, despreza, ama, ‘desama’, traz a treva e a luz, reslumbra, vislumbra, dá passagem à vida e à morte, ilumina ou obscurece

um caminho. E também se faz cúmplice de Eros ao visualizar a possibilidade de fazer do amor integração absoluta com a vida.

Nesta etapa do trabalho será estudada a poética do olhar em **Grande sertão: veredas** enquanto imagem do amor entre Riobaldo e Diadorim e a atuação da natureza nesse encontro cosmogônico.

2.1 RIOBALDO E DIADORIM: DIÁLOGO VISUAL

Os olhos de Riobaldo se dissipam diante das artemanhas do viver, pois ele se vê diante da impossibilidade de seguir um pensamento absolutamente lógico e racional. “O senhor sabe o mais que é, de se navegar sertão num rumo sem termo, amanhecendo cada manhã num pouso diferente, sem juízo de raiz? Não se tem onde se acostumar os olhos, toda firmeza se dissolve” (p. 294).

Ele queria ter mais olhos para mais ver, na profundidade de tudo, além do que seu corpo pressentia e do trivial do momento. Os outros sentidos o ajudavam na percepção da vida, mas somente os olhos mostravam o invisível. Para isso, precisava apreender o ser-tão com o olhar que aceita os paradoxos do viver. Rosa comenta que a existência de paradoxos torna possível a expressão de algo para o qual faltam palavras. Para o escritor, vida e morte são paradoxos. A percepção da ambivalência das coisas e da inexistência de palavras que possam exprimi-las promove a criação de algo e da palavra que o nomeia. Criar, recriar ou recordar a palavra é o surgir do ser do algo e de quem o descobre. “Tarde foi que entendi mais que meus olhos” (p. 468). Mesmo diante do olhar de Diadorim, não percebia o que ela dizia. “Diadorim me olhava — eu estivesse para trás da lua” (p. 480).

A construção do ser de Riobaldo se dá na palavra poética, no silêncio e nas imagens ligadas ao olhar que vê e não vê.

Ele se descobre em Diadorim. “Só nos olhos das pessoas é que eu procurava o macio externo delas; só nos onde os olhos” (p. 398). Ao ver a exterioridade de cada um, percebe o que há de mais recôndito, já que ‘os olhos são a janela da alma’. “Mas o

sertão não tem janelas nem portas” (p. 462). Torna-se necessário adentrar-se e acolher-se sem mediações preestabelecidas e admitir o outro que há nele mesmo e os outros.

Apesar de toda dificuldade em enxergar o que para ele se doa, Riobaldo deseja acolher o ser-tão, abrir os olhos para receber pilares do mundo: amor, alegria, coragem. “Como para a janela eu fui, quase na imaginação de botar meu olhar e haver de ver” (p. 548). Ele aceita correr riscos, de sorte duvidosa. A trajetória é das trevas para a luz, mas sem antagonismos entre elas. Na interminável busca, conhece Feliciano, que pertence ao bando e lhe traz uma questão, sem que o próprio amigo o saiba. Será que ele “abria muito o olho são, para melhor entender o que a gente dizia?” (p. 507)

Após o pacto, Riobaldo era acompanhado pelo menino Guirigó, que trazia, em si, a possibilidade de criação permanente, a eclosão do homem, a seiva da existência humana, o porvir, o advento da vida, o olhar primevo, e por Borromeu, que “gostava de conversar, mas também preparava no silêncio” (p. 419) e que não enxergava o que no comum todos viam, mas percebia outros ‘veres’, além do trivial das aparências, da vontade e da razão. “Sem visão carnal” (p. 547), a luz que recebia era outra. “Cantando um louvado” (p. 554), as “visagens” se ligavam à sabedoria. Esse “é o ver sagrado-poético” (CASTRO, M, 2007, p. 164), que passou a conduzir o jagunço e o distanciou do olhar racional, que até então, o guiava.

Riobaldo pergunta-lhe se ele era o Sertão e Borromeu responde: “ — Ossenhor perfeitamém, ossenhor perfeitamém... Que sou é o cego Borromeu... Ossenhor meussenhor... — ele retorquiu” (p. 553). Resposta que não compreende, pois não vem como informação ou conceito, mas como questão que o lança no perigoso viver. O Sertão se apresenta para Riobaldo como travessia poética da escuridão para a claridade, como o que deve ser pensado, transformado e realizável, como o que não se sabe, como diálogo, como vida e morte. “Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só uma raríssimas pessoas — e só essas poucas veredas, veredzinhas” (p. 93).

Quando Diadorim morre e Riobaldo perde os sentidos, Guirigó e Borromeu esfregam o peito e os braços do Chefe para acordá-lo, pois queria emendar “nó no tempo” com os olhos ainda fechados. Eles mostram a Riobaldo que o olhar inaugural vê o mesmo de forma nova; cria imagens, mesmo em momentos de dor. Ver que ultrapassa o esfacelamento da vida, da crença de tudo ver e das palavras desprovidas de sentido,

inócuas. Ver que leva ao encontro das raízes do corpo com a epifania da alma. É desse ver que precisa.

Riobaldo é um homem representado de forma dramática, conflitiva. De um lado, os deveres e atitudes de jagunço; de outro, o desejo por Diadorim, despertado pelo prazer que sente ao lado dela. “O azo de Diadorim me transtornava” (p. 529). Como poderia se apaixonar por alguém de seu bando? As leis da jagunçagem são claras e rigorosas. Durante toda a narrativa, ele se apresenta aturdido pela forte impressão causada pelo olhar de Diadorim porque os olhos se entendem pelo toque das mãos, pelo sentir da respiração, pelo encontro de pele, pelo silenciar das palavras, mas se desentendem pelo descompasso do olhar que nem tudo vê.

Ele vivia sob o impacto de uma angústia terrível, dúbia e contrapunha dois pólos: o da possibilidade e o da impossibilidade, do prazer e da dor, da luz e da treva, sem conseguir conciliá-los. Observa-se que a repulsa e a atração que sentia por Diadorim não se constituíam em movimentos opostos. A relutância vinha da constatação que o sentimento ultrapassava o bem querer de um amigo e o desejo de aproximação era percebido pela vontade incontrolável de estar sempre perto. O impacto da turbulência interior unia corpo e alma.

Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da idéia. [...] E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. [...] Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação — por detrás de tantos brios e armas? (ROSA, 1986, p. 539)

Riobaldo não conseguia ver como um jagunço podia ter toques delicados e olhar doce. E, na mesma medida, ser bruto, odioso e ter um olhar seco e frio. Diadorim era suave em paz, firme nas batalhas. Sabia guerrear de forma delicada e terrível; a coragem jamais esmorecia. “Ah, tem lances, esses, — se riscam tão depressa, olhar da gente não acompanha” (p. 101). “Na fantasia da ideia”, ele se lembrava de Diadorim, imaginando-a. “A palavra fantasia vem do grego *phantasia*. É um substantivo formado do verbo *phaino*, que significa manifestar. Fantasiar diz imaginar. [...] Revestir-se de uma fantasia como imaginar [...] é realizar a travessia enquanto destino.” (CASTRO, M, 2007, p. 153)

Ele se pergunta como Diadorim poderia ser um segredo em sua vida. Como esconder a imensidão do sentimento? Como não sentir vergonha? Como homem, era fácil ter esse sentimento; difícil e bom era não tê-lo, como os animais (cf. 399).

Ocorre total dissolução do paradigma de comportamento entre vaqueiros, na relação Riobaldo/Diadorim porque ela era diferente de todos. “Diadorim, sempre atencioso, esmarte, correto em seu proceder. Tão certo de si, ele repousava qualquer mau ânimo” (p. 174). “Sério, quieto, feito ele mesmo, só igual a ele mesmo nesta vida” (p. 269). “Diadorim caminhava correto, com aquele passo curto, que o dele era, e que a brio pelejava por espertar [...]. Aí mesmo assim, escasso no sorrir, ele não me negava estima, nem o valor de seus olhos” (p. 348). “Diadorim estava perto de mim, com aquela forte meiguice que ele denotava [...]. Diadorim, com as pestanas compridas, os moços olhos” (p. 377).

Diadorim se veste de homem e se despe como mulher — assim conjuga o amor metamórfico que se expande junto às transfigurações da natureza. O corpo, homem/mulher, opera transformações na vida de Riobaldo, cuja percepção é confusa, desnorteada, tomada por incertezas, como as transmutações existenciais pelas quais passa. Para Riobaldo, como seria possível conceber a ideia de uma mulher com roupagem masculina ou de um homem transvestido em gestos femininos?

O amor entre Riobaldo e Diadorim se apresenta no caráter simbólico da transformação: Diadorim — de homem em mulher, da alma que se erotiza no corpo, na natureza que encanta e regenera e no olhar que arrebatava, cativa e guia.

No olhar lógico de Riobaldo, Diadorim se revela homem. Em seus devaneios, ela mostra-se mulher. A metamorfose de Diadorim corresponde às mudanças de Riobaldo.

E é aos poucos que ele descobre a possibilidade de ver o que estava oculto. “Mas eu mesmo queria prosperar de olhos abertos” (p. 524). E para mantê-los assim, necessitava fechá-los e recebê-los na dimensão poética e ontológica do real.

Na perigosa travessia, só vê segredos (cf. 525). As percepções são muito sutis. Em dado momento, o olhar se faz olfato. Ele “não enxergava o chão; mas o cheiro do lugar ali era de barro amarelo massal” (p. 515). Em outro, vislumbra o que se entremostra e entrevê.

Riobaldo opta por um caminho e decide seguir Eros. Essa decisão implica em metamorfose, em morte. Não morte em vida, mas morte do que se é para se chegar ao que não se é. Nota-se que as variações nas evocações a Riobaldo são processuais: Menino, Professor, Urutu-Branco e Tatarana não refletem apenas épocas distintas, mas simultâneas e complexas mudanças, pois não existem cinco Riobaldos, mas o mesmo que se transfigura em outro agir e que busca a si próprio para empreender a travessia, em perpétua tensão entre eles. Tantos nomes revelam a destinação metamórfica do homem e a heterogeneidade humana.

Metamorfose é alteração, passagem do ‘mesmo’ ao ‘outro’, e o liminar do ‘outro’ é a morte. Morte e metamorfose não se separam. [...] Morte não é o término da vida, porque ela esbarrou no limite que, de fora ou de dentro, se lhe impõe; como passagem pelo liminar do ‘outro’ é como se estivesse na vida, morte é só trânsito ou transe do mesmo no outro (SOUSA, 1988, p. 42).

Jagunço valente, é levado e está enlevado pela força de Eros. Os olhos de Diadorim, tão enigmáticos, o cheiro, o respirar, o jeito de quem guarda grande segredo atraem, irresistivelmente, Riobaldo. E acontece o inesperado, o surpreendente: ele passa a ter necessidade de amar, no sentido amplo de predispor-se a aceitar as solicitações da vida e disponibilizar-se para as (des)aventuras do viver.

Riobaldo vê, sente, escuta na medida do ver, do sentir e do escutar de Diadorim. “As vontades de minha pessoa estavam entregues a Diadorim” (p. 35). Ele transforma essa entrega inaugural em um olhar, um escutar e um sentir que pensam, repensam, criam e transformam, para conseguir mirar e ver com os próprios olhos. A visão não se mostra como representação do real, mas como criação do devir e realização do realizável.

No momento do caos excessivo e originário da criação do mundo e do nascimento de Eros, uma nova disposição cósmica foi instituída. Assim também, no instante em que Riobaldo viu Diadorim, no porto do rio-de-Janeiro, outra perspectiva de real se instaurou. Principiou, ali, a grande viagem de Riobaldo, proposta por Diadorim.

A imagem do de-Janeiro traz o mito de Jano, aquele que abre e fecha todas as coisas, o guardião do universo. É quem olha para dentro e para fora da porta. É o deus do início, da primeira hora do dia e do primeiro mês do ano: *Januarius*. Preside os começos. Representado com duas faces, uma que se volta para frente e outra, para trás, para o que vem e para o que passa, como janeiro, que desloca o campo visual para o ano

que terminou e focaliza o vindouro, sugere que olhar e tempo se mesclam. Passado e futuro se encontram no limiar de cada um. O tempo torna e retorna. Tal circularidade é a eternidade do devir, não um círculo que gira em repetições enfadonhas. “Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar?” (p. 97) É no de-Janeiro que se dá a iniciação de Riobaldo. Nele, o jagunço passa a ver o que não percebia: o mato da beira, as flores, e a ouvir o que não distinguia: nhambu, periquitos, papagaio, arara. “Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. O primeiro. Depois o senhor verá por quê, me devolvendo minha razão. Se deu há tanto, faz tanto, imagine: eu devia de estar com uns quatorze anos” (p. 94).

Diadorim, que vige no patamar de personagem mítica, é a própria imagem de Janus se manifestando. Potência vital originária e ambivalente, como um dos mais antigos deuses romanos, responsabiliza-se pela travessia iniciática de Riobaldo. Marca a passagem do jagunço de uma visão a outra, não mais focada no desmando da subjetividade absoluta, da razão sem razão e da separação de dualidades. Ensina a existência do duplo domínio da vida e da morte, do ser e não-ser, do interior e do exterior, da imanência e da transcendência. Como o deus dos deuses, cuida do (re)nascimento e das ações de Tatarana. Sempre por perto, mesmo quando se afasta, vigia-lhe o olhar, o que significa abrir as portas para outro ser-tão possível.

Ao dizer que ele também era “animoso” (p. 100), Diadorim percebe que Riobaldo é portador de força sagrada. O comentário que se segue: “Amanheci minha aurora” (p. 100), institui a iniciação de Riobaldo. O rito iniciático é uma travessia que vislumbra outra realidade sem o afastamento da mesma, pois promove um redimensionamento ao desocultar o que nela estava oculto. Iniciar significa morte em vida e princípio de vida; o circuito do nascer e perecer é o mesmo. É uma viagem rumo ao desconhecido, à interioridade que une exterior e interior; viagem que não termina porque nela coexistem o ser e o não-ser, no trânsito do devir vital. A eternidade da vida se faz na reinterpretação permanente de si mesma.

Nota-se que, encostada em uma árvore, está radicada na terra, mas em direção à luz. Nessa identidade Terra/Gaia/Diadorim, observa-se a potência telúrica que se faz geratriz e doadora de vida e morte. “*Gaia*, a terra, a deidade ctônica por excelência, reverenciada como a primeira profetisa, como divindade primordial, cujo saber oracular revela a origem primeira e o fim último de tudo que existe” (SOUZA, 2008, p. 170).

Compreende-se morte não como perda ou o contrário de vida, mas como aspecto do ciclo vital. A Terra que engendra, nutre, absorve a vida e acolhe a morte. O poder ctônico de Diadorim fecunda a vida humana e a natureza, pois está no comando de acontecimentos primordiais; é renascimento incessante, é *physis*. A árvore-Diadorim marca o encontro substancial de terra, água, luz e sombra. Essa união de céu e terra preside o nascimento do mundo e alimenta a nova cosmogonia do sertão.

O olhar de Diadorim, sagrado, indizível e transformador, confere a Riobaldo a possibilidade de ser o que ele ainda não era. Ela “perseverou com os olhos tão abertos sem resguardo, eu mesmo um instante no encantado daquilo — num vem-vem de amor. Amor é assim — um rato que sai dum buraco: é um ratazão, é um tigre leão!” (p. 399)

Os olhos de Diadorim “produziam uma luz” (p. 99), que era a presentificação do sagrado e que a ligava à energia pulsante da vida, existente na natureza como nascitividade permanente. A luminosidade emanada por Eros-Diadorim nem sempre era visível a Riobaldo, mas o guiava no movimento de descensão, ascensão e experiência.

O nome de Reinaldo é Diadorim. Encoberto, não se mostra, pois vive no que parecendo não é.

— Pois então: o meu nome, verdadeiro, é *Diadorim*... Guarda este meu segredo [...]. E ele me deu a mão. Daquela mão, eu recebia certezas. Dos olhos. Os olhos que ele punha em mim, tão externos, quase tristes de grandeza. Deu alma em cara. Adivinhei o que nós queríamos — logo eu disse: — “Diadorim... Diadorim!”... — com a força de uma afeição. Ele sério sorriu. E eu gostava dele, gostava. Aí tive o fervor de que ele carecesse de minha proteção, toda a vida: eu trançando, garantindo, punindo por ele. Ao mais os olhos me perturbavam; mas sendo que não me enfraqueciam. (ROSA, 1986, p. 146)

Os olhos de Diadorim, tão próximos aos de Riobaldo, transmitem coragem, ainda mais fortalecidos pelo fugaz e profundo contato com as mãos. O encontro dos corpos “deu alma em cara”; na sintonia sinfônica de olhares, mãos, abraços e pele se dá o entrelaçamento de almas no corpo de baile da vida. É no corpo que a alma se fortalece e floresce. Nessa descoberta, os olhos de Diadorim perturbam, provocam e alentam Riobaldo. Esse momento de total confiança entre eles trouxe Diadorim para Riobaldo. “*Diadorim*. [...] Aquele *dia* fora meu, me pertencia” (p. 146, grifo meu). Pronunciar o

nome da amada expressa a presença permanente dela na vida do jagunço. O prefixo grego *dia* possui dois sentidos: entre e através de. Diadorim é o ser do entre. Enigmática, faz a ligação entre Riobaldo e o sertão, diferencia o mundo regido pela razão e o que vige na ambigüidade, funda, em Riobaldo, a percepção do que ele é e não é e o conduz a apropriar-se do ser.

O segredo do nome que nenhum outro jagunço conhecia quebrou-se quando se tornou impossível controlar o poder de Eros. Diadorim/*Alétheia* transbordou na vida de Riobaldo e os ecos sonoros do apelido se espalharam pelos ares. A palavra se fez poeira cósmica e todo o universo recebeu a sacração e a reafirmação do amor.

Ao declarar o nome, Diadorim ofereceu amor e Riobaldo aceitou. “Amizade dada é amor” (p. 146). Ele já não conseguia guardar “esse nome perpetua” (p. 346), duradouro. E desvela e desmancha “o encoberto” (p. 530) com a revelação que faz para Alaripe e Quipes. Para este, o nome soava “Dindurinh” e, ao pronunciá-lo, “falava feito fosse o nome de um pássaro” (p. 530).

Mas Diadorim era também Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, da qual pouco se descobriu, apenas “que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (p. 565) E ainda foi chamada de o “Menino” (p. 102, 129), o Menino do Porto (p. 130) e o “Menino-Moço” (p. 130).

Como o nome de Diadorim traz, em si, vida que se transforma, natureza que se (re)forma, qual seria o verdadeiro nome? Eros. “E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: — “Meu amor!...” (p. 560)

Maria Deodorina, Reinaldo e Diadorim não se opõem ou se contradizem. Na revelação dos nomes, morre Reinaldo e fica Diadorim. Mas continuam sendo um só, pois representam a força da natureza que congrega a vida e a morte.

Os nomes de Riobaldo e Reinaldo interagem, fazem par. Ao se conhecer um, se conhece o outro.

O olhar primeiro, inaugural, que ele direciona a Diadorim recebe, de volta, “os olhos aos-grandes, verdes” (p. 95) que ela possui. A troca inicial se faz pela surpresa que ele tem com a naturalidade dela em acolhê-lo. Aconteceu o reconhecimento do outro como o eu e o não-eu, como o si mesmo, tão diferente de si. Mas não bastava reconhecer; era preciso se disponibilizar para si e para o outro, para que este ganhasse espaço de manifestação e ocultamento. Tal reciprocidade de olhares mostra-se como

troca afetiva, sensual e fraterna, pois se dá e se recebe. Rompe-se com a solidão mais profunda; é comum união, comunhão.

Quando os olhares se encontraram, surgiu o desejo, a curiosidade, a aceitação, o prazer da companhia, a confiança, a empatia, a com-paixão e a alegria. Selou-se, então, uma sintonia ancestral.

O olhar compartilhado se lança como uma proposta, uma pergunta, um convite; quando se responde sim, já é início de mudança. Tal aceitação pressupõe conflitos, pois a trilha a seguir é desconhecida. Nesse percurso, Diadorim-Eros se faz rastro e caminho, regente e agente de transformação. Os olhos de Diadorim dão o próprio olhar a Riobaldo.

O olhar de Diadorim, fonte e elo do sentimento que os une, chamava Riobaldo para enfrentar diferenças, desafiar medos, mudar costumes, descobrir o que diz a natureza, sorrir, amar. Era preciso não apenas passar pelo mundo, mas vivenciá-lo e acolher dicotomias como pares complementares. Esse olhar convidava Riobaldo a permitir-se a travessia morte/vida pelo viés do amor.

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 na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mais vai dar na outra banda é num ponto muito embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (ROSA, 1986, p. 33)

Riobaldo se negava a fazer de cada experiência um ato inaugural. Ele girava em torno de limites que não percebiam a riqueza do não-limite. Faltava-lhe um olhar corajoso, que enfrentasse as demarcadas fronteiras do destino preestabelecido, racional, preciso, explicativo e paradigmático. Ele vivia “repetido, o repetido” (p. 60).

Os fascinantes “esmerados esmarteres olhos, botados verdes, de folhudas pestanas” (p. 96) de Diadorim chegaram para lançá-lo no terreno do ilimitado, da indagação, do enigma, da luta pela construção da própria trajetória.

Era preciso aceitar o olhar de Diadorim para fazer do destino busca da verdade que subsiste pela não-verdade; da liberdade, que “é assim, movimentação” (p. 300); da autoconquista que dá sentido às ações e da percepção do real que se mostra ambíguo e movente — canoa de “tão pouca firmeza” (p. 97).

Nos olhos de Diadorim, Riobaldo encontra coragem para iniciar a travessia. No primeiro encontro, imemorial, o olhar os torna cúmplices no enfrentamento do rio e diz o que nunca seria dito.

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. (ROSA, 1986, p. 96)

Riobaldo aceita as macias e quentes mãos de Diadorim na descida do barranco. Elas acolhem os olhos de Riobaldo e estabelecem a linguagem entre eles; são a própria linguagem. Nesse momento, Riobaldo e Diadorim se entregam um ao outro, se abandonam um no outro, ficam tomados um pelo outro. A liberdade de um está para a do outro. Compromisso de reciprocidade.

Essa descensão, citada duas vezes, sinaliza a catábase que Riobaldo fará aos confins da interioridade e que começa durante o primeiro contato de corpo e alma entre os dois. Inicia-se a viagem anímica que interioriza o homem com a profundidade do ser e que o leva ao reino originário e originante da vida.

De acordo com Sousa, “uma catábase descreve a transcensão da comum experiência humana, — o que se dá sempre que, no limite de um mundo, se veja o limiar de outro” (1988, p. 26). Riobaldo se dá conta que pode ultrapassar as delimitações do mundo habitual e rotineiro em que vive. Não há limite que defina o percurso.

Tal caminho principia-se pela descida do barranco e depois entra “no do-Chico, na beirada, para o rumo de acima” (p. 98). No início, ele se dá em margens que o aprisionam. “Beiras sem praia, tristes, tudo parecendo meio podre, a deixa, lameada ainda da cheia derradeira” (p. 98). Atravessar o rio evidencia processual autotravessia; significa iniciação e demanda enfrentamento dos perigos do viver. O rio é ser-tão; é mundo. Riobaldo enxerga as dificuldades da ousada travessia. “O rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio, e uns sussurros de desamparo” (p. 98).

A dupla viagem de Riobaldo sinaliza um mergulho dentro de si e “o intimiza com a interioridade do ser.” [...] “A verdadeira catábase do ser humano é uma descida

ao espaço cordial de sua alma, uma involução rumo ao núcleo de que se irradia o sentido de sua vida” (SOUZA, 1987a, p. 72 e 85).

Riobaldo aceita passear de canoa, sabendo que a passagem é estreita, dificultosa. Ele não vai simplesmente passar para o outro lado, de forma calma, tranquila, mas se disponibilizar para outro mundo, em gestação, que propicia o (re)nascimento do ser humano e implica em constante travessia. Ele se joga na aventura do viver, fecha os olhos para ver o que se esconde e aceita correr os riscos do destino desconhecido, que se mostra no ocultar porque gosta de Diadorim “por destino, fosse do antigo do ser, donde vem a conta dos prazeres e sofrimentos” (p. 352).

Toda a trajetória que empreende evidencia uma catábase, até alcançar “o rumo de acima”. Ela se mostra como périplo e perigo, pois “viver - não é? – é muito perigoso. Por que ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo. O sertão me produz, depois me engoliu, depois me cuspiu do quente da boca...” (p. 546) A viagem se faz necessária para inaugurar o quem de Riobaldo, que polifônico e polimorfo, se joga nas metamorfoses da vida. Viajar o modifica e transforma o sertão. Sousa argumenta que “a subida é árdua. Não é fácil passar de um mundo para outro que não lhe é contíguo; o passo sempre exige a sobre-humana audácia de caminhar sobre o abismo de entre-mundos” (1988, p. 26).

Ele enxerga o outro lado do rio, mas a visão ainda não alcança as dimensões do real. “Longe, longe, com que prazo de se ir até lá? Medo e vergonha” (p. 98). Medo de vivenciar a passagem para outra margem da vida. Medo e impossibilidade de afastar-se do cotidiano, de não saber como viver o prazo, de realizar-se no “entretempo” (ROSA, 1988b, p. 159), de enfrentar o destino e se apropriar do que lhe é próprio, daquilo que o faz se realizar como ser. Prazo entendido como “entretempo” que se dá entre o viver e o morrer em vida, Eros e Thanatos. Assim o viver ordinário se torna extraordinário, experienciado; e o destino se realiza enquanto travessia.

A sagrada travessia do de-Janeiro em direção ao do-Chico é feita por três adolescentes. Esse percurso conjuga a ultrapassagem do passado rumo ao futuro, mas sem a divisão ternária do tempo, está no limite e no não-limite, ou seja, no limiar, no circuito do ‘entre’. Ela evidencia luta, tensão. O rio/destino lhes é dado. A decisão consiste em o que dele fazer. A passagem de um lado a outro sugere a liminaridade humana; enxergá-la gera transformação existencial e vivência na terceira margem, pois

houve superação do viver mediano, não mais alienado das potencialidades realizáveis. Atravessar espacialmente o rio não gera metamorfose nem faz ver o invisível. Importa o mergulho que emerge, como “o rio não quer ir a nenhuma parte, ele quer é chegar a ser mais grosso, mais fundo. [...] Fui cativo, para ser solto? (p. 406)

Os meninos não são mais crianças, tampouco adultos. “Entretempo”. A exatidão cronológica deles não denota importância, mas o “estado de infância” que os cerca, sim. Ou seja, a possibilidade de se (re)inaugurar, permanentemente, um novo olhar para o mundo.

O “estado de infância” traduz-se como a permanência da condição de criação que consagra o poético e propicia o pensar, poeticamente, a existência. O olhar, enquanto palavra poética, nomeia tudo como se fosse visto pela primeira vez e busca ver o invisível, escutar o inaudível, dizer o indizível, perceber o imperceptível e vislumbrar a natureza para além das “quisquilhas”. Essa procura, mesmo que sofrida, dolorosa, difícil, aceita ludicidade, encantamento pelas descobertas, como o canoero, que transcende a realidade objetiva e descobre o caráter vivaz do rio, através da mundividência infantil. “Sem seguir resolução, varejava ali, na barra, entre duas águas, menos fundas, brincando de rodar mansinho, com a canoa passeada” (p. 98).

Esse “estado de infância” expressa, assim, o “entretempo” — o tempo rosiano — que mostra não haver separação entre passado, presente e futuro; o tempo mostra-se simultâneo. Riobaldo não relembra, no sentido tradicional de memória como memorização ou ato mnemônico; ele se constrói. Portanto a memória do jagunço se torna poética; ela se afasta de todo e qualquer sentido de objetividade ou consolidação de paradigmas. O fato deixa de existir enquanto algo criado para dimensionar-se como elemento criativo. Diadorim se mostra memória-princípio criativo. Aos olhos de Riobaldo, ela vige na ordem do indemonstrável.

O “estado de infância” o acompanhará “como potência poética do homem, a sua capacidade de habitar o mundo, criando e recriando incessantemente a si mesmo” (SOUZA, 1987a, p. 68). No primeiro encontro, Diadorim recebe Riobaldo como o São Francisco recebe o de-Janeiro. “O de-Janeiro, dali abaixo meia-légua, entra no São Francisco, bem reto ele vai, formam uma esquadria” (p. 95). Esse momento, erótico e cosmogônico, por excelência, de encontro de águas claras com águas barrentas, de

movimentos rápidos e dinâmicos, de grande intensidade, redimensiona a vida porque Eros se apresenta e outra ordem se impõe — a de formação de novas combinações.

A esquadria formada pelos dois rios não se configura como um mundo geometricamente padronizado, mas disforme, cujas formas não aceitam formas; estão à procura do que não tem forma ou que possa ser re-formado, em desmedidas formas de viver. O encontro amoroso traduz-se como revelação que irrompe na vida de Riobaldo. E acontece

é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade. Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande. Até pelo mudar. A feiúra com que o São Francisco puxa, se moendo todo barrento vermelho, recebe para si o de Janeiro, quase só um rego verde só. (ROSA, 1986, p. 97)

Dois rios confluem. Riobaldo, assustado com a grandiosidade e a beleza do Chico-Diadorim, pede para voltar. Mas não é possível. A convergência dos dois não tem volta. “‘Daqui vamos voltar?’” — eu pedi, ansioso. O menino não me olhou — porque já tinha estado me olhando, como estava. — ‘Para que?’ — ele simples perguntou, em descanso de paz” (p. 97).

Por que continuar? Para que parar? Duas indagações, aparentemente, excludentes, mas que refletem a força do destino. De um lado, o medo de se jogar e ser jogado na travessia; de outro, a ousadia. Entre eles, os olhos de Diadorim que, ao darem coragem a Riobaldo, aumentam a própria firmeza.

Os olhos, eu sabia e hoje mais sei, pegavam um escurecimento duro. Mesmo com a pouca idade que era a minha, percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para sua coragem, mas eu aguentei o aque do olhar dele. Aqueles olhos então foram ficando bons, retomando brilho. (ROSA, 1986, p. 99)

Tais perguntas tratam de experiências existenciais, na dinamicidade do real. Por que atravessar o rio? É possível desfazer o que foi vivido e criar o destino? Por que ir naquela canoa? Por que Riobaldo e o Menino se encontraram? Qual o sentido desse encontro? De onde vem o medo da travessia? Como enfrentar o magnetismo do olhar de Diadorim, que é o em si mesmo de Riobaldo?

Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta. Por que foi que eu conheci aquele menino? O senhor não conheceu, compadre meu Quelemém não conheceu, milhões de milhares de pessoas não conheceram. O senhor pense outra vez, repense o bem pensado: para que foi que eu tive de atravessar o rio, defronte com o Menino? [...] Sonhação — acho que eu tinha de aprender a estar alegre e triste conjuntamente, depois, nas vezes em que no Menino pensava, eu acho que. Mas, para que? Por que? [...] Deveras se vê que o viver da gente não é tão cerzidinho assim? (ROSA, 1986, p. 102 e 103)

Riobaldo não tem respostas porque elas não existem. Essas perguntas se fazem somente enquanto questões. Diadorim propõe uma indagação que não titubeia e tampouco traz uma solução pronta; vem como encorajamento, silêncio, força vital, como o rio que não cessa de ir adiante, que se renova no curso das águas, cuja correnteza envolve vida e morte, mas permanece como fonte de fertilidade e renovação, possibilidade de construção do próprio caminho, ver e não ver.

A pergunta não ansiava por respostas lógicas, mas dialógicas e propunha a escuta da palavra poética, a percepção da manifestação da *physis* e a aceitação de Eros como força dinamizadora do real, que se transforma e se move na trajetória de ser, não-ser e parecer.

Após a descoberta do olhar permanente de Diadorim para ele, um olhar que para sempre “estava”, Riobaldo se dá uma possível compreensão, que vem enquanto atitude inaugural: “Eu me apeguei de olhar o mato da margem” (p. 98) do rio que os olhos avistaram e que em toda a vida, nada houve maior. A pergunta que não se responde encontra êxtase em nova modalidade de viver: aquela que se mira na autocriação permanente, como acontece com a natureza.

Somente mais tarde, quando Riobaldo re-vê e reconstrói o passado, “me revejo de tudo” (p. 57) e repensa o encontro imemorial, arrisca na percepção do por que e para que tudo acontece, no grande mistério que é a vida. Ele não busca qualquer resposta, mas aquela que sempre se pergunta, que não está pronta, tampouco é única ou definitiva; que mira e enxerga que o viver é, em si, uma aprendizagem.

O inesperado acontecimento, o deparar-se com o olhar de Diadorim, se dá em um real ambíguo, que a lógica não explica. Real que associa alegria e tristeza; que não aceita os pontos rígidos de uma costura preestabelecida; que se torna poético; que se constrói com “visagens” (p. 46). Real como processo de permanente realização.

Essas questões que tomam Riobaldo são encontradas em “Campo geral”, quando Miguilim pergunta: “— Mãe, mas por que é, então, para que é, que acontece tudo?!” (ROSA, 1984, p. 141) Ele não sabe, a mãe não sabe, ninguém sabe. Mas vem com Dito a grande aprendizagem: “— Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...” (ROSA, 1984, p. 148)

Aceitar Eros é percorrer um caminho de aprendizagem, de procura, de superação, de inauguração de uma nova existência pautada pela percepção da finitude. É comungar da grandiosidade da vida. Para tal, é preciso coragem e alegria, enquanto células vitais, para empreender a busca e perceber o invisível. Ao enxergar Diadorim, Riobaldo recebe Eros. Mas mirar e ver, fácil é que não é; o olhar pode estar embaçado.

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza! (ROSA, 1986, p. 297)

Riobaldo vivia no caminho do entreabrir os olhos; entre a proximidade e a distância de Diadorim, entre a aceitação e o afastamento do sentimento que os unia. Às vezes, o estar longe mostrava-se como aproximação maior, a manifestação do carinho mais profundo e sensual. E isso ele descobriu feito uma iluminação, um esclarecimento, porém nebulosos.

Tinha tornado a pôr a mão na minha mão, no começo de falar, e que depois tirou; e se espaçou de mim, pelo quanto da voz, duma voz mesmo repassada. Coração — isto é, esses pormenores todos. Foi um esclaro. O amor, já de si, é algum arrependimento. Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros. (ROSA, 1986, p. 38)

A imagem do pássaro traz a verticalização da vida, que caminha tanto rumo à transcendência quanto à descendência. O que Riobaldo não vê, entende ou adivinha. “Mais não vi, e entendi” (p. 50). Estar nas trevas, no escuro, no ínfimo período de tempo de um piscar de olhos, que inibem a visão, é enxergar, apreender a luz e se libertar de potências imanentizadoras.

Nem sempre para se ver o que é “visivo” (p. 76) basta estar de olhos abertos. Muitas vezes não se vê o que acontece ou o que acontece mostra-se obscuro ou se apresenta sob diferentes nuances. Então o que se mostra essencial não é visível? “Agora é que vejo, as coisas importantes, todas, em caso de sem ver se dar — a sorte momenteira. [...] Coisa vã que não conforma respostas” (p. 118).

Permanecem a dúvida e a ambiguidade diante do que fazer caso aconteça um encontro de olhares entre ele e Diadorim e ela comente sobre o desejo que sente. “Sofisme: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco!” (p. 58)

Riobaldo vive a dilacerante percepção de que a vida não se deixa aprisionar pelo olhar que se fixa apenas na aparência ou superfície do que se vê.

Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso? Amizade com ilusão de desilusão. Vida muito esponjosa. [...] O amor? Pássaro que põe ovos de ferro. [...] Diadorim era aquela estreita pessoa — não dava de transparecer o que cismava profundo, nem o que presumia. Acho que eu também era assim. Dele eu queria saber? Só se queria e não queria. (ROSA, 1986, p. 57)

O entendível seria o que se podia alcançar com os olhos. Por isso era difícil compreender os sumiços de Diadorim, que surgia e se retirava, como luz e sombra, dia e noite, vida e morte, velamento e desvelamento, retração e presencialização, sendo que um já prenunciava o outro, “consoante a esquisitice dele, de sempre às vezes desaparecer e tornar a aparecer, sem menos” (p. 58). Ela se mostrava naquilo que não se via. Diadorim vige no circuito complementar do ser e não-ser, no qual “tudo é e não é”.

O elo entre Riobaldo e Diadorim era o olhar: “De olhos os olhos agarrados: nós dois. Asneira, eu naquela hora supria suscitar alto meu maior bem-querer por Diadorim” (p. 77). Quando se encontraram pela segunda vez, o susto, o desconcerto e o estremecimento foram amparados e sentidos pelo olhar: “Aguntei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado. Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria” (p. 129).

A construção do ser de Riobaldo, a partir do encontro com Diadorim, traz à tona todos os sentidos, mas principalmente a visão:

Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho. Arvoamento desses, a gente estatela e não entende. [...] Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas

coragens não deram. Porque ele faltou com o passo. [...] Mas me reconheceu visual. Os olhos nossos donos de nós dois. (ROSA, 1986, p. 129)

Esse é o momento da descoberta do amor, do milagre, que raramente acontece e no qual “a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo” (p. 130).

O amor entre Riobaldo e Diadorim não surge como fruto de rotina, de convívio ou de empenho para crescer, mas “é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiro fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois” (p. 130).

De onde vem esse amor? Que força é essa de Eros que interage com o universo todo? “O amor assim pode vir do demo? Poderá?! Pode vir de um-que-não-existe? Mas o senhor calado convenha. Peço não ter resposta; que, se não, minha confusão aumenta” (p. 130). Não há resposta; o que existe é procura, é pergunta que não se responde.

No reencontro com o Menino-Moço, Riobaldo descobre que dele não pode se separar, tamanha é a potência do sentimento e a impossibilidade de desrespeitar os desígnios de Eros. Diadorim surge “no portal da porta” (p. 130). Os olhares dialogam e se reconhecem. Eles determinam a intensidade daquele momento e a densidade do sentimento único, inexplicável.

Diadorim passa pela soleira da porta e, novamente, apresenta-se no espaço do entre, pois se mostra e se oculta, se abre cerrando e se fecha descerrando, como uma porta entreaberta. Ao atravessá-la, estava feito o segundo convite para outra grande viagem. Riobaldo acolhe o olhar e o sorriso de Diadorim e ultrapassa o umbral para viver o que ainda não tinha sido vivido — a vida e a morte e o inaugurar-se para a linguagem do amor. Transpor a porta consiste em iniciar a caminhada.

No “portal da porta”, Diadorim acena com novo horizonte que se descerra para Riobaldo. A porta expressa liminaridade. Os olhos de Diadorim, “para todo o sempre”, se colocam na regência da vida do jagunço.

Estar fora da casa ou fora do ser é aproximar-se do ser do homem e avançar pelos caminhos do ser-tão. O exterior chama Riobaldo para que ele se una à interioridade, e tal empreitada trará importante embate de forças interiores e exteriores. O convite é aceito pela segunda vez.

Desde o reencontro, Diadorim reabriu as portas do mundo, para Riobaldo. E ele não recuou. “Eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia

dele, por lei nenhuma, podia?” (p. 130). Riobaldo não escolheu o amor. O sentimento lhe foi doado.

E é também, pela segunda vez, que a questão do destino o toma e ele se pergunta por que tudo acontece e para que. “Se eu não tivesse passado por um lugar, uma mulher, a combinação daquela mulher acender a fogueira, eu nunca mais, nesta vida, tinha topado com o Menino?” (p. 133). Ele não sabe; ninguém sabe. “E, olhe: tudo quanto há, é aviso” (p. 159).

O olhar constitui-se agente de metamorfose; propõe novas percepções e traz sabedoria. “Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice da minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo.” (p. 139). Mas contemplar a doçura do olhar de Diadorim não significava compreendê-la ou enxergá-la.

A noite trazia os devaneios amorosos de Riobaldo e o lançava no espaço do desejo e da sedução. “Era, era que eu gostava dele. Gostava dele quando eu fechava os olhos. Um bem-querer que vinha do ar de meu nariz e do sonho de minhas noites” (p. 140).

Os olhos fechados de Riobaldo o protegem do que ele não consegue ver e, ao mesmo tempo, permitem que ele estique as horas do estar junto de Diadorim, em atitude imaginária e real; eles perpetuam o estado de prazer e reforçam a permanência daquilo que não se vê. Ao formar imagens que ultrapassavam a realidade, vinha a vontade de viver o que imaginava. Fechar os olhos o levava para a trajetória do ‘entre’: ficava em um ponto que conjugava o real que ‘via’ e o que criava; sentia-se audaz e tornava o real poético.

Esse movimento era libertador; o ar que respirava mostrava a possibilidade de ascensão durante o sonho e a expansão do amor que sentia. Pelo ar a vida se tornava possível. Mas não era qualquer ar; vinha do fundo da alma que aspirava, inspirava, ansiava e absorvia vida e expirava, incutia e se entregava a Eros. As imagens noturnas eram experiência de amor.

À noite, Riobaldo via além do que o real imutável apresentava e não era regido pelas leis do ver para acreditar, mas entregava-se à poética missão de ver o que não se mostrava. Ele silenciava os ruídos e o devaneio tomava ciência do destino. Essa experiência era trazida para o dia, que se transformava. O devaneio de Riobaldo se

diz poético porque instaura a visão de possibilidades realizáveis, origina mundos e um homem renovado.

Como o mito de Eros diz o que não se vê, o que vem do noturno da interioridade, é mistério que não se aprende, mas se apreende enquanto aprendizagem que acontece quando a experiência decorre de um olhar sensível e flexível para as vivências, quando há escuta do *logos* que funda um novo homem.

Os devaneios poéticos de Riobaldo, durante a noite, sinalizavam o “entretempo” do silêncio que criava imagens. Afastado de sonoridades externas, orientava-se pelo ritmo do corpo e da alma e percebia outro real, próximo, dinâmico, ambíguo e reflexivo. “Quando a gente dorme, vira de tudo: vira pedras, vira flor. O que sinto, e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças, não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas fantasias” (p. 269). Ao imaginar Diadorim, Riobaldo apropria-se de si, deixa-se apropriar pela morte como vigência e sentido do viver e apropria-se da travessia.

Com os olhos fechados, Riobaldo via claridade na escuridão:

Eu tinha gostado em dormência de Diadorim, sem mais perceber, no fofu dum costume. Mas, agora, manava em hora, o claro que rompia, rebentava. Era e era. Sobrestive um momento, fechados os olhos, usufruía aquilo, com outras minhas forças. (ROSA, 1986, p. 272)

Essa experiência também se dá na luz do dia, pois o caminho de sombra e luminosidade é o mesmo: “As prisões que estão refinadas no vago, na gente. Mas eu aos poucos macio pensava, desses acordados em sonho: e via, o reparado — como ele principiava a rir, quente, nos olhos, antes de expor o riso daquela boca” (p. 295).

A obscuridade do olhar que não vê traz ao homem a possibilidade da clareira, entendida como dimensão de abertura de tudo que pode clarear-se,

possibilidade do aparecer ou mostrar-se. [...] No sentido de livre e aberto, o claro nada possui de comum com o adjetivo luminoso. Embora possa haver a possibilidade de uma conexão entre a luz e a clareira, não se pode esquecer a diferença fundamental entre elas. A luz pode, com efeito, incidir no domínio livre e aberto da clareira, suscitando o jogo de espelho do claro e do escuro. Nunca, porém, a luz expõe a clareira. A luz sempre pressupõe a clareira. Clarear é espacear algo, tornando-o livre e aberto. (SOUZA, 2001/2002, p. 29)

Riobaldo gostava de Diadorim “na alma dos olhos, gostava — da banda de fora de mim” (p. 169). A alma se entregava a esse amor. Mas alma como corpo, a ele ligada pelo sopro da vida, não abstraída do sensível.

O olhar amoroso vê e esconde o que não é possível de se viver e confirma que o mesmo olhar pode enxergar diversidades:

Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão. O senhor vai ver. Eu era dois, diverso? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia. (ROSA, 1986, p. 457)

Princípio de vida, ligada ao mito de Janus, Diadorim descortina novo mundo e impulsiona Riobaldo na pro-cura de lapidar o olhar para recriar e renovar a vida. Esse movimento o leva à descoberta do amor como união corpo/alma. Quando ela estava longe, a alma de Riobaldo ficava adocida (cf. 215) e, o corpo, maltrapilho (cf. 220). Diadorim confere-lhe a integração do que acreditava ser irremediavelmente, antagônico.

Entre Riobaldo e Diadorim existe o olhar que vê e nega, seduz e não permite contato. O mesmo olhar que repudia o amor conduz esse sentimento. Assim negação e afirmação confirmam o querer amoroso, em jogo de sedução que aproxima e afasta, censura e consente.

Tive um instante, bambeei bem. Foi mesmo aquela vez? Foi outra? Alguma foi, me alembro. Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou — os olhos dele não me deixaram. Diadorim sério, testado. Tive um gelo. Só os olhos negavam. Vi — ele mesmo não percebeu nada. Mas, nem eu; eu tinha percebido? Eu estava me sabendo? Meu corpo gostava do corpo dele. (ROSA, 1986, p. 170)

Riobaldo e Diadorim pouco conversavam, mas muito dialogavam. A linguagem sagrada era a do olhar. E eles sabiam: não se podia ocultar o que os olhos diziam. “Para ele olhei, o tanto, o tanto, até ele anoitecer em meus olhos” (p. 303). Souza elucida que

o autêntico diálogo poético-pensante se processa no intercâmbio contrapontístico da lavra do silêncio e da palavra poética fundamental. Na poematização, o que primordialmente se manifesta, desocultando-se e, simultaneamente, ocultando-se na dimensão clara e aberta é o sagrado, o poema não poemalizável. (2001/2002, p. 31)

Diadorim “era o em silêncios” (p. 433) que falava com o olhar. Ela sabia que “quieto; muito quieto é que a gente chama o amor: como em quieto as coisas chamam a gente” (p. 433).

Do silêncio entre eles surgia o sopro vital. A autenticidade do diálogo que unia silêncio e palavra reforçava um permanente querer dizer que não se detinha em fundamentos, comedimentos ou deveres, mas confirmava a linguagem da poesia que diz o indizível.

O diálogo entre eles é visual — visão que se mostra nos olhares que se encontram e desencontram e no desejo de tocar a pele — Riobaldo espia com as mãos (cf. p. 461). Na escuta do silêncio e do som, o entendimento não-verbal consolida o saber e o não-saber, pois o ser-tão jamais será apreendido por palavras desprovidas de poesia. O silêncio entre eles é “tão devassado, completo, que nos extremos dele a gente pode esperar o lãolalão de um sino” (p. 436). A repetição simbólica do badalar dos sinos e os intervalos fortemente sonoros e silenciosos revelam a força do amor que os une e reafirmam a marca libertadora desse amor.

Ao fazerem do olhar uma experiência cosmogônica, Riobaldo e Diadorim se lançam no espaço da reflexão. Eles se refletem na identidade e na diferença e refletem, não apenas a imagem de cada um, mas as transformações que vivenciam. Ambos contemplam e são contemplados, em situação de especulação sobre a vida, a morte, o ver e o não-ver, o que se reflete e o que se mostra irrevelável, o que se vela e o que se revela.

E assim, os olhos de Riobaldo se encontram no olhar de Diadorim: “E eu também mercês colhi — da alegria veraz, nos meus olhos de Diadorim” (p. 427). Ou: “E, Diadorim, que vinha atrás de mim uns metros, quando virei o rosto vi meu sorriso nos lábios dele” (p. 526).

O rosto de Diadorim “se principiava dos olhos” (p. 543). Eles iniciaram Riobaldo na descoberta de mundos e na percepção da regência de Eros em todos os domínios vitais. O universo do ser-tão se mostrou, eroticamente, poético.

E como Diadorim inicia Riobaldo nos mistérios da travessia amorosa? Pede que ele se afaste das bandalheiras; que não fique escravo do corpo, ao desvinculá-lo da esfera anímica; mostra que o amor só acontece quando ultrapassa a dicotomia sensível/inteligível; revela que o corpo erotizado constitui o suporte da epifania da alma;

deixa o rastro nas “quisquilhas” da natureza cuja nascitividade cosmogônica corresponde às transformações humanas e transmite a surpreendente constatação de que Eros e Thanatos são um e o mesmo.

Riobaldo se dispõe a viver outra vida, na vida que lhe foi doada. Essa transposição implica em luta consigo mesmo, pois deseja ser outro e ainda não se desvencilhou do mesmo. Morre-se de forma ‘oculta’ em vida para que a metamorfose aconteça.

Des-cobrir o corpo anuncia o des-ocultar-se para a vida que não olvida Eros, que por sua vez, não subsiste sem Thanatos e seguir à procura dos confins da alma. Corpo não é o contrário de alma ou espaço das emoções, tampouco objeto da ciência, mas lugar de acontecimentos originários. Ao obedecer a ordem de Diadorim para que fosse se lavar, no rio, Riobaldo se lança nas águas do Rio das Velhas. “Perto de muita água, tudo é feliz” (p. 28). A imersão iniciática é o batismo. O renascimento e a purificação são de corpo e alma.

Cheguei a encarar a água, o Rio das Velhas passando seu muito, um rio é sempre uma antiguidade. Cheguei a tirar a roupa. Mas então notei que estava contente demais de lavar meu corpo porque o Reinaldo mandasse, e era um prazer fofo e perturbado. “Agançamento!” — eu pensei. Destapei raivas. Tornei a me vestir, e voltei para a casa do preto; devia de ser hora de se comer a janta e arriar a tropa para as estradas. Agora o que eu queria era ímpeto de se viajar às altas e ir muito longe. (ROSA, 1986, p. 136)

A aprendizagem amorosa acontece quando há o desvendar do corpo de Riobaldo que se propõe a dialogar com “os altos claros das Almas” (p. 24).

Diadorim nomeia os seres para Riobaldo; o dizer poético se mistura ao saber olhar a natureza e a acolher o que ela oferece. Diadorim utiliza, não no sentido utilitário, a poesia das palavras e, junto à natureza como nascitividade constante, regenera Riobaldo. Ela cura pelo olhar, que como a potência de um ímã, magnetiza e imanta o jagunço para que ele ausculte o pulsar da vida enquanto coração que bate e alma que se encanta com as delícias do amor. “Quase que a gente não abria a boca; mas era um delém que me tirava para ele — o irremediável extenso da vida” (p. 27).

Ao olhar para Riobaldo ora com olhos meigos, ora exaltados, Diadorim indica caminhos que só mais tarde ele enxergará. Ela “me mirava, e não atinei” (p. 499). E também sinaliza que os mesmos olhos que amam o amor podem amar o ódio.

O olhar revela que para realizar a travessia é preciso coragem: “Me olhou, com aqueles olhos quando doces. E perfez: — ‘Não sabe que quem é mesmo inteirado valente, no coração, esse também não pode deixar de se bom?!’” (p. 140)

Os olhos de Diadorim apresentam-se como revelação de outro e mesmo mundo — o da metamorfose constante, de infinitas disformes formas. Abrir e fechá-los, ver e não-ver não se configuram como dualidades antagônicas, mas como processo vital de inserção no real que se move, muitas vezes, imperceptivelmente, que surge e se esconde, que prolifera nas diferenças e que não apresenta caráter definitivo. “O real roda e põe diante” (p. 130).

Diadorim transformou Riobaldo com esmertes olhos “ficados para a gente ver” (p. 559). Eles receberam um beijo único, primeiro e derradeiro; para sempre serão presença de Eros. Os olhos que distribuíram sagrados segredos na vida do jagunço tornaram-se aprendizagem amorosa.

O ritual do amor entre eles se mostrou na metamorfose de Diadorim, homem/mulher, nos olhares que indicaram caminhos e nos outros sentidos que também perceberam a trajetória do corpo e da alma como única.

A consolidação da iniciação de Riobaldo nos mistérios amorosos se efetiva com a morte de Diadorim. Ele sai a vagar, “em galope, doidável”. [...] “Desapoderei” (p. 561). Nesse momento, ele se “desapodera”, se liberta, retira de si o poder coercível da subjetividade e a opressão do espírito, dos quais se tornou súdito e que apenas o atormentaram e ensinaram a amar em solidão e amargura, sem difundir o poder cosmogônico de Eros.

Beijar Diadorim é a entrega absoluta de corpo e alma. Ao beijá-la, reconhece a união indissolúvel da concretude do espírito com o êxtase do corpo e de Eros e Thanatos.

Ver o corpo de Diadorim se mostra sagração do sensível, interação profunda de corpo e alma, e resulta na experienciação do amor enquanto Eros e Thanatos. Toda a sensualidade de Diadorim se desnuda com a morte. O corpo morto e erotizado é o elo da união matéria/espírito, sensível/inteligível.

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos

que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: — ‘Meu amor!...’ (ROSA, 1986, p. 560)

A descoberta que Riobaldo fez, de que é possível a união de corpo e alma entre ele e Diadorim, o liga à natureza, pois a força de Eros envolve e dilata o circuito dos sentimentos humanos e propõe nova percepção do mundo que o cerca. A natureza, enquanto *physis*, força geratriz de novas composições, transforma a morte em fomento de vida.

Riobaldo, “personagente”, recebe e admite Eros como potência de nascitividade permanente. Nasce novo homem e novo cosmos.

A proposta poética de Guimarães Rosa é inaugural. Ela se fundamenta na importância de o ser humano tomar para si a responsabilidade do destino, sem julgar-se senhor da vida e da morte.

Segundo primoroso estudo de Souza, é “na coragem de assumir seu destino efetivamente mortal é que se assegura ao ser humano o habitar poeticamente o lugar pátrio e materno de sua residência na terra” (2008, p. 196).

Riobaldo é resgatado, na errância existencial, pelo olhar amoroso de Diadorim. Iniciado nos mistérios do amor, mistérios da vida, ele se dispõe a efetivar a travessia e se permite enxergar a erotização vital, em amplos sentidos, quando o enlace nupcial de corpo e alma se estende à vida como um todo.

Os ensinamentos de Eros/Diadorim comprovam a originalidade poética de Rosa e rompem com o pensamento metafísico ocidental acerca da disjunção sensível/inteligível, que contraria o sutil erotismo de Diadorim, que a liga à vida e no qual a natureza se manifesta nas imagens do buriti, dos rios, dos brejos, das flores vermelhas, do canto dos pássaros, e, principalmente, do manuelzinho-da-crôa. Essa identificação é o pulsar da vida em abundância. As cores, os cheiros, os sons e os olhares se mesclam em corpo/natureza.

Depois da morte de Diadorim, ela não foi imortalizada em espaço idílico ou imaculado, mas “num aliso de vereda”, “campo do sertão” (p. 561). E se revelou potência ctônica. Para Riobaldo, não houve morte do corpo, tão necessária à imortalização da alma, de acordo com Platão. Diadorim não se uniu aos céus e se afastou da terra. Ao contrário, permaneceu nas “quisquilhas da natureza”.

A crença religiosa de que ao morrer, o espírito se destaca e vai para o céu, inferno ou purgatório, conforme os níveis de pecado cometidos em vida, na esperança de alcançar a eternidade ou o paraíso, exprime a separação característica da cultura ocidental que, de um lado, coloca os bons e, de outro, os maus, ou o trigo e o joio, o céu e a terra, o corpo e a alma.

A terra seria local de passagem dos corpos, oportunidade de purificação do pecado original e busca do além. Essa dicotomia religiosa que permanece, ainda hoje, não se coaduna com a obra rosiana.

Torna-se necessário voltar às origens da mitologia e da filosofia para perceber a grandiosidade e a originalidade de **Grande sertão: veredas**. Ressalta-se, porém, que Guimarães Rosa não faz o caminho de volta ao passado mítico; para ele importa a criação poética do mito do sertão nomeado pela primeira vez na propulsão da palavra criativa e criadora.

De acordo com Souza,

Um dos mitos mais antigos diz que a unidade primordial constitui a origem primeira e o fim último de tudo que existe. [...] O mito da unidade indiferenciada, que preside à gênese do mundo diferenciado em duas potências simétricas e opostas, constitui o substrato dinâmico da imaginação mítica [...]. Inúmeros são os mitos que relatam viagens ao horizonte extremo, ao reino anterior à dolorosa separação. (2008, p. 194)

A filosofia indaga acerca do “mito da unidade primordial”. Para o estudioso, “metafisicamente determinada, a filosofia se caracteriza pela pergunta que se interroga pelo princípio de tudo que é ou existe.” [...] Ela “se define como a visão de todos os entes em um só” (2008, p. 195). Portanto mitologia e filosofia fundamentam o pensamento ocidental da separação primordial.

Continua Souza:

A separação da origem e do originado institui o suporte responsável pela oposição do inteligível e do sensível, do espírito e da matéria, da alma e do corpo e de todos os pares de dualidades antagônicas, que se impuseram à tradição desafortunada do pensamento dicotômico ocidental. (2008, p. 195 e 196)

Diante da reverência que se faz à separação, oriunda da mitologia e da filosofia, que se mantém até hoje e que incita uma constante contenda de contrários, existem os

discursos científico e religioso que negam a finitude da vida, seja através do elixir da eterna juventude seja na propagação da vida eterna.

O papel de Eros, em **Grande sertão: veredas**, diferencia-se do Eros presente n'**O Banquete**, de Platão. Para o pensador grego,

eis, com efeito, em que consiste o proceder corretamente nos caminhos do amor ou por outro se deixar conduzir: em começar do que aqui é belo e, em vista daquele belo, subir sempre, como que servindo-se de degraus, de um só para dois e de dois para todos os belos corpos, e dos belos corpos para os belos ofícios, e dos ofícios para as belas ciências até que das ciências acabe naquela ciência, que de nada mais é senão daquele próprio belo, e conheça enfim o que em si é belo. (1999, p. 174)

Nesse diálogo, nota-se o empenho de trazer Eros à luz através de discursos como pro-posições.

No **Symposion**, propõe-se um banquete de participações ordenadas, um todo articulado cuja ordem dos textos mostra uma tentativa de apreensão do sentido de Eros. Deseja-se transformar o caos em Cosmos. Através da força racional do texto, Eros se torna prisioneiro da fala racional dos homens (*logos* ligado à sintaxe gramatical), e perde a sua origem indizível. Mostra-se como objeto de busca da subjetividade dos homens. Ele é 'detectado' pela racionalidade verbal.

O *logos* que reúne os discursos tenta estabelecer a verdade sobre Eros, aquela que encobre o corpo, distancia-se da *alétheia*, retira 'todas as máscaras' do deus mais antigo até abstraí-lo por completo e alcança a transcendência no inteligível, sendo o sensível um veículo para se chegar ao mundo das ideias.

Percebe-se, na obra platônica, uma tensão entre questões e conceitos ao se compor uma tentativa de deciframento de Eros por meio de uma linguagem mais 'precisa' que a do mito, mas sem abandoná-lo. Os argumentos que tencionam encontrar a verdade utilizando-se de um saber não mais 'irracional', afastam Eros da linguagem mitopoética; porém, os diálogos trazem, em si, o vigor das diferenças, da linguagem enquanto 'entre' e *polemos*. Essa é uma das riquezas do pensamento de Platão que não pode ser esquecida.

Filho de Recurso e da Pobreza, seres intermediários, Eros vive no caminho do 'entre', como Hermes. Só que na visão de Diotima, a trilha de Eros é ascensional. A

força erótica que deseja unir o ser humano e o divino busca uma unidade que ultrapassa os seres — o belo.

O discurso de Diotima trata do caráter ascensional e gradativo do amor. Portanto o corpo sensível é apenas um estímulo, um degrau, para se conhecer a imortalidade da beleza ideal, que é a ideia do Bem, como saber absoluto.

E no discurso de Aristófanes, encontra-se a ideia de androginia, que nada mais é do que a concepção de unidade primeva. “Eram três os gêneros da humanidade, não como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto” (1999, p. 125). Mas devido à presunção que tinham, Zeus resolveu separá-los. A partir daí, passaram a buscar cada um a sua metade amada, para tornarem um só, retornando à primitiva natureza.

Segundo Schüller, Eros foi “reduzido à essência verbal” (2001, p. 150), sendo o desejo do corpo o primeiro degrau da dialética platônica, seguindo para o desejo da psique até chegar ao grau maior — o desejo do belo em si, que nada tem de estético ou moral, é ontológico. Eros representava o desejo *ou* do corpo *ou* da alma *ou* do belo em si. A separação corpo e alma produzirá todas as concepções de amor no Ocidente que privilegiam uma bipartição contrária à dinâmica da vida.

O belo, em **O Banquete**, é o único fundamento e origem de todas as aspirações. Ao enfatizá-lo, a reflexão sobre o que não é belo é esquecida, pois ele é absoluto e permanente — é o ser metafísico, reduzido a ente.

Constata-se assim, que em Platão o amor é dimensionado por duas teorias: a do mito do andrógino, na qual existe uma nostalgia da unidade perdida para ser um só, havendo perda da identidade na busca da ‘cara metade’, e a que mostra não haver uma recusa absoluta do mundo sensível. Ele é um meio para se atingir o inteligível através de três etapas: amar os corpos belos, a paisagem, a natureza e todos os fenômenos sensíveis; amar os mais belos em um trajeto ascensional e amar a ideia do Bem.

Observa-se que a tradição hegemônica manteve pensamento de que a transcendência se dá no inteligível, posição questionada por Guimarães Rosa. Neste autor, torna-se possível vivenciar a força cosmogônica de Eros no sensível, no mundo em que se vive, na exaltação da vida em si mesma e na reconciliação do homem com a natureza. Em Rosa, a vida não é objeto que pertence a um sujeito, percepção que

contraria a grande preocupação da sociedade com a posse absoluta da existência que olvida Thanatos, não escuta o silêncio dos movimentos sinfônicos que regem o baile da vida, reverencia a dicotomia *techne x physis* e deseja dominar o real.

Para Guimarães Rosa a existência é irrepresentável e insondável e o silêncio apresenta-se como escuta e fala da poesia “inexplicável da vida”.

As bodas de Riobaldo e Diadorim não se concretizam na indiferenciação do espírito, na alma apartada do corpo tampouco na gradação que suplanta o sensível. O Eros rosiano não tenta unir céus e terra, na tentativa de refazer o mito da separação primordial. Também não se nota a busca pela metade complementar. Não é a falta que move o ser-tão, mas a potência avassaladora de Eros. As núpcias se consumam nos olhares, no encontro de mãos e pele, no sentir a respiração do outro, na participação efetiva e afetiva da natureza. Corpo e alma se enlaçam, abraçam a vida e realizam a experiência original de celebração do amor.

2.2 NATUREZA: MATRIZ CÓSMICA DO OLHAR POÉTICO

Personagem central da obra rosiana, a natureza comparece em sua poeticidade e na busca da poesia originária, que a tudo nomeia na criação de um novo mundo.

Observa-se extrema e estreita relação entre natureza e seres humanos. Ambos se apresentam contagiados pela força ilimitada da vida, presente na infinitude das formas disformes da natureza e nas criações do espírito humano. Ocorre total integração entre eles. Essa experiência se mostra tão inovadora que suplanta e neutraliza a dicotomia “espírito inteligível e natureza sensível”, que desencadeou na oposição sujeito/objeto. Em **Grande sertão: veredas**, a natureza e o ser humano se mesclam, reciprocamente. O exterior e o interior são um e o mesmo. Rompe-se, assim, a relação de natureza objeto nas ‘mãos’ da subjetividade humana.

Souza afirma que

a natureza assume o estatuto autônomo de organismo vivo, em formação e transformação incessante, que se representa como a totalidade da alma do

mundo. Singularizada como potência primordial de tudo que se cria e se procria, a natureza se compreende como *physis*, que significa nascitividade. A criação natural se reconhece como cifra dinâmica da criatividade espiritual. (2008, p. 212)

A natureza rompe com o paradigma de o homem ser o centro de narrativas. “Esses Gerais em serras planas, beleza por ser tudo tão grande, repondo a gente pequenino” (p. 295). Ela traz os cheiros: “Quando o senhor sonhar, sonhe com aquilo. Cheiro de campos com flores, forte, em abril” (p. 25), os sons: “O sertão ventou rouco (p. 540), os olhares: “Me avistei uma meleira de abelha aratim, no baixo do pau-de-vaca” (p. 395), as cores do universo sertanejo: “... depois dali tem uma terra quase azul. Que não que o céu: esse é céu-azul vivo, igual um ovo de macuco” (p. 25), para mostrar que a vida se realiza na dinâmica cósmica.

Os verdes olhos de Diadorim são a própria natureza se manifestando nas águas fluidas de um rio. Eles se renovam, se transformam, acolhem formas disformes de um mundo dissipado. Riobaldo neles mergulha, mesmo sendo tão impossíveis. Na paisagem que jamais havia reparado está o amor intacto. Eros se doa.

Observa-se que o poder do mito se estende a todo o universo, pois vive na dimensão cósmica. Ele está presente no reino animal, no domínio humano, no ar, no fogo, na água, na terra. Conotações eróticas aparecem em diferentes elementos que compõem a paisagem. Objetiva-se, nesta parte, discutir como elementos naturais manifestam a potência do amor e como ocorre a ligação entre personagens humanos e natureza, já que os lugares e os seres das práticas eróticas aparecem como manifestação da *physis*, nascitividade permanente.

“Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como as águas de todos os rios em seus lugares ensombrados” (p. 269). Olhos de ódio e amor, de vida e morte, de brandura e ferocidade, de certezas e dúvidas, de dever e liberdade. Olhos que se transformam, como “os brejos vão virando rios. Buritizal vem com eles” (p. 29). Toda a natureza, em **Grande sertão: veredas** é vista em sua ambiguidade. E, aos olhos de Riobaldo, ela se torna espetacular, mesmo assustadora e arrebatadora, assim como os olhos de Diadorim.

As imagens ligadas aos rios são recorrentes, na obra. Eles expressam vida em abundância, que pode ser vivida no raso ou experienciada, para além da experiência humana comum, o que gera transvivência e aprendizagem. O rio traz a transparência,

que nada mais é que a ilusão de tudo se ver, pois em águas límpidas ou turvas nem tudo pode ser dimensionado; ou carrega a trans-aparência, que permite a visão do que não se mostra visível. Na obra rosiana, a água se torna elemento fecundante. Doadora de vida, convocadora da morte. Homem e água, seres devenientes, transformam-se.

“Diadorim, os rios verdes” (p. 289). Toda a suavidade e violência de um rio estão em Diadorim. Nota-se que natureza e ser humano participam do mesmo momento narrativo; um reflete o outro. “Diadorim, esse, o senhor sabe como um rio é bravo? É, toda a vida, de longe a longe, rolando essas braças águas, de outra parte, de outra parte, de fugida, no sertão” (p. 399).

O rio de águas claras é o de-Janeiro, com bichos em descoberto, mostrados pelo Menino. É estreito, início de viagem; as canoas ficam presas nas raízes durante a espera por passageiros, como o corpo à espera da descoberta que a alma lhe é essencial.

O do-Chico é imensidão, é a própria travessia, feita por cada um, terrível água, barrenta, dela não se sabe, como a vida; corpo grande que contém alma. O Menino molhou as mãos nas águas vermelhas, integrando-se e entregando-se à manifestação de Eros — vida que se recebe e se compartilha.

As águas de um rio não mais retornam. Impossível nelas mergulhar duas vezes, pois se dimensionam na correnteza de vida e morte. Na imensidão fluvial, difícil a visualização do desembocar das águas ou do encontro com outras correntes. O rio é transitório em sua permanência. Na trajetória estão as marcas indissociáveis da luz e da escuridão, da fecundidade e da infertilidade, do medo e da coragem, do “visivo” e do invisível, da tranquilidade e do sobressalto. As águas de um rio evidenciam Diadorim.

O Urucuia também se mostra com águas claras. Para Riobaldo, rio bonito é aquele que corre para o Norte ou que vem do poente, “em caminho para se encontrar com o sol” (p. 286), com Diadorim, que tem uma luz diferente: além de iluminar, propõe reflexão, troca dialógica e faz Riobaldo emergir da invisibilidade, já que o coração do jagunço significa “o escuro, escuros” (p. 34). Luz que é força vital para se viver o destino que assume a morte como valor irrefutável do viver.

Em certas margens do Urucuia, surgem “altas árvores” (p. 286), não exatamente grandes em altura, pois árvores típicas do cerrado são mais baixas, mas sagradas e fecundas: mesmo em terras áridas doam ser ao que não é. Riobaldo cita a caraíba-de-flor-roxa (do tupi kara’ib, bento, sagrado), a folha-larga (de forte aroma e largas folhas),

o aderno-preto, o pau-de-sangue, o pau-paraíba (de pequenas flores e casca medicinal). Nelas, vê os Gerais, não mais espaço físico, já que “o sertão está em toda parte” (p. 8), mas universo mitopoético. Entre os escuros da alma, o Urucuia vem para clarear, ao desembocar no Chico.

O rio Urucuia é lembrado quando Riobaldo vê o corpo de Diadorim, “moça perfeita” (p. 560): “Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu soluçei meu desespero” (p. 560). A beleza de Diadorim permanece nos olhos de Riobaldo, mesmo no momento que a vê pálida, jazendo sem sangue. Diadorim, “... meu, em belo, é o Urucuia — paz das águas... É vida!...” (p. 25)

Demos no Rio, passamos. E, aí, a saudade de Diadorim voltou em mim, depois de tanto tempo, me custando seiscentos já andava, acoroçoado, de afogo de chegar, chegar, e perto estar. Cavalo que ama o dono, até respira do mesmo jeito. Bela é a lua, lualã, que torna a se sair das nuvens, mais redondada recortada. Viemos pelo Urucuia. Rio meu de amor é o Urucuia. (ROSA, 1986, p. 68)

Mas o Chico é o rio do encontro abissal de corpo e alma entre Riobaldo e Diadorim. “*Rio* é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é vereda. E algum ribeirão” (p. 68). A imagem do rio remete à mobilidade da vida, ao real mutante, “matéria vertente”, que propõe a total interação do ser humano com a natureza.

Riobaldo decide enfrentar o rio, alargar a visão. “O risco extenso d’água” (p. 98) não tem limite, daí a insegurança que sente: aceitar o não-limite que a razão não explica. Embarca naquele “estrape” e tenta decifrar o rio, mas o rio/Diadorim é indecifrável. Ele quer ver mais claro e longe, assumir o destino e descobrir sentidos da existência.

O corpo e o espírito de Riobaldo se encontram com o corpo do grande rio, “imensidade” (p. 97), Diadorim. Ao adentrar no rio, busca “o rumo de acima” (p. 98), em movimento de ascensão, mesmo com todo medo e vergonha. Atravessar o rio o torna partícipe da *physis*, permite que se lance no horizonte ilimitado das transformações, implica na aceitação do destino, sugere a construção do caminho no próprio caminhar.

Riobaldo afasta-se do impasse excludente: seguir ou não Diadorim. Ele se joga nas águas para enxergar “os confins do rio, do outro lado” (p. 98). Entrar no rio é um acontecimento primevo, que inicia e renova o menino, homem processual, que se olha e vê Diadorim. “O São Francisco partiu minha vida em duas partes” (p. 289).

A natureza se torna espaço no qual Eros exerce o poder; nela, a potência do amor ganha dimensões poéticas nas imagens ligadas ao olhar. Ela corresponde ao corpo, tão desejado, de Diadorim. A erotização das formas naturais atua como correspondente corporal da interação que se realiza com a alma.

Ao amor de Riobaldo e Diadorim, que se consubstancializa no olhar, no sensível, corresponde a natureza, que se apresenta como personagem erótica por excelência. Cai por terra o mito de natureza bela e perfeita, desconhecida, portanto misteriosa, etérea, fértil ou árida, selvagem ou domesticada, para surgir como potência de vida e morte e exercer função iniciática. Guimarães Rosa se distancia da visão de natureza enquanto espaço do poder divino ou divinizado para transformá-la em força capaz de propiciar a transcendência de maneira imanente e tornar-se espaço de criação permanente.

Diadorim tem a função sagrada de iniciar Riobaldo nos mistérios do amor ao mostrar que a nascitividade da natureza é a mesma das transformações humanas, e que Eros envolve a vida como um todo, para além do universo humano.

As manifestações exteriores da natureza interagem com a interioridade humana. Elas são a potência formativa da vida. A dramática situação anímica de Riobaldo une-se à paisagem externa sertaneja. Observa-se absoluta reciprocidade entre elas. No momento do pacto, quando caminha para as Veredas Mortas, a natureza se apresenta com poucas árvores, “um lance de capoeira [...], um caminho cavado [...], depois o cerrado mato” (cf. 391). Riobaldo está na “conacruz dos caminhos” (p. 391). Para a imersão anímica que faria, precisava de um lugar no qual a escuridão se desse para que pudesse ver e não-ver. Ele está na encruzilhada, ‘no meio do caminho’, no percurso do ‘entre’, em travessia de si para si mesmo. E se joga “com coragem de decisão” (p. 390).

Para Manuel Antonio de Castro, “o pacto é o pacto de amor enquanto pacto do apropriar-se do próprio, o que é amar” (CASTRO, 2007, p. 170). Pacto como autodiálogo que permite a eclosão do não-ser no ser sendo.

O dia amanhece, mas guarda a noite do caos, e Riobaldo acena com a possibilidade de aceitar o não-ser que irrompe em sua vida e a ausência de dicotomias.

Foi orvalhando. O ermo do lugar ia virando visível, com o esboço no céu, no mermar da d'alva. As barras quebrando. Eu encostei na boca o chão, tinha derreado as forças comuns de meu corpo. Ao perto d'água, piorava aquele desleixo de frio. Abracei com uma árvore, um pé de breu-branco. Anta por ali

tinha rebentado galhos, e estrumado. — ‘Posso me esconder de mim?...’
(ROSA, 1986, p. 395)

Riobaldo sai da escuridão para a luz. Do dilacerante encontro consigo mesmo vem a sabedoria. “Tudo agora reluzia com clareza. [...] E fui vendo que aos poucos eu entrava numa alegria estrita, contente com o viver, mas apressadamente” (p. 396). Observa-se que o sagrado se manifesta, o real se doa e o jagunço vivencia ser o não-ser. O autodiálogo e a escuta do outro se mostram liminaridade, pois Riobaldo se abre para o realizável de si e inicia profundo processo de reflexão. Tal abertura para a aceitação do ser e não-ser e da verdade que se retrai e aparece se dá no espaço da clareira.

Riobaldo pergunta ao interlocutor, que é ele mesmo: “Mas, o senhor tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe?” (p. 24) E “reconselha” que se faça uma “viagem mais dilatada” (p. 24), capaz de vivenciar o que se mostra “legítimo leal” nas transmutações do ser-tão e o que se torna único, pelo viés da diferenciação no mesmo, para os olhos que desejam ver, como “nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular — cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme” (p. 26) que é Diadorim.

Ao tentear o ar de saudade deixado por Diadorim, “saudade de ideia e saudade de coração” (p. 25), revendo imagens de “brotação” (p. 26), como capim-marmelada, beiras do Urucuia e várias espécies de passarinhos, inclusive o passarinho de bilo, que “repergunta e finge resposta” (p. 26), Riobaldo declara que “estava todo o tempo quase com Diadorim” (p. 27), que se mistura às imagens da natureza. Riobaldo as vê como um único corpo; ele percebe a natureza como se visse e sentisse o corpo de Diadorim.

A imagem do verde capim está ligada a Diadorim. Espaço de união não apenas na esfera humana, como leito nupcial, mas como casamento de terra, água, ar (vento) e fogo (sol). Manifestação profunda da circularidade da vida, entendida como processo dinâmico de caos e cosmos, renovação e término da fronteira entre natureza e ser humano, pois todo o universo é regido por Eros. “A gente se cabia entre riscos do verde capim, assim eu Diadorim enxergava, feito ele estivesse enfeitado” (p. 516).

As imagens de transformação unem todos os viventes. “Saber das revezadas do capim? Ah, então, que foram: mimoso, sempre-verde, marmelada, agrestes e grama-de-burro. A caminhada é assim, é ser” (p. 347).

A consumação do amor de Riobaldo e Diadorim acontece entre o encantamento e a sedução, a dor e a alegria, a tristeza e a esperança. Ao som de violeiros, Riobaldo busca o pelego em que Diadorim havia deitado e a natureza se torna o leito do amor.

Eu queria estar-estâncias: dos violeiros, que tocavam sentimento geral. Depois, Diadorim se levantou, ia em alguma parte. Guardei os olhos, meio momento, na beleza dele, guapo tão aposto. [...] De repente, uma coisa eu necessitei de fazer. Fiz: fui e me deitei no mesmo dito pelego, na cama que ele Diadorim marcava no capim, minha cara posta no próprio lugar. Nem me fiz caso do Garanço, só com violeiro somei. A zangarra daquela viola. Por não querer meu pensamento somente em Diadorim, forcejei. Eu já não presenciava nada, nem escutava possuído — fiquei sonhejando: o ir do ar, meus confins. (ROSA, 1986, p. 164)

Nesse momento, Riobaldo vive a aventura nupcial. Toda a natureza se une e regozija o ritmo vital. Ele sente saudades de passarinhos e vê as nuvens. E, em percurso ascensional, traz para si o movimento erótico do monjolo. Observa-se que é no corpo de Riobaldo, que não está separado da alma, que ocorre a transcendência. O corpo não é uma etapa a ser superada na conquista do transcendente. O prazer intenso e profundo se dá no sensível, no não-limite.

O papel fundamental de Eros, na obra, demonstra que o ato sexual, entendido como evocação do vigor cósmico, está envolto em aura sagrada. Compreende-se sagrado como instância diferente da realidade religiosa, pois nesta há uma causa suprema ou envolvimento com devoções, cultos, ritos. Ele não comporta dicotomias metafísicas, como bem/mal, verdade/mentira, ciência/religião e outros pares opostos.

O reluzir dos olhos de Diadorim ultrapassava limites de margens que aprisionavam. Indicava a complexidade do real e magnetizava Riobaldo, que, aturdido, não alcançava o que os olhos não viam. Essa luz contagiava a natureza inteira porque era a expressão de Eros. E Diadorim crescia desmedidamente na vida do jagunço.

Mas, Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos — vislumbre meu — que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor: Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem 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. Mas repeli aquilo. Visão arvoada. (ROSA, 1986, p. 462)

No episódio em que Riobaldo encontra um lázaro, ele olha e vê Diadorim, que “estava acolá, estacado parado no lugar, perto da árvore do homem. Por certo ele tinha enxergado a coisa viva, e estava desentendendo meu espaço, esses desatinos. Contemplei Diadorim, naquela distância” (p. 461). E que ‘coisa viva’ é essa que ela vê? A “matéria vertente”, o “brotar e o rebrotar” da vida, pois Diadorim é tomada pelo olhar da terceira margem, do real dinâmico e ambíguo no qual nos movemos; vertentes do viver.

Diadorim desperta em Riobaldo o prazer de se olhar a natureza e a ela se integrar porque personifica Eros. “Mas eu gostava de Diadorim para poder saber que estes gerais são formosos” (p. 52).

A “água dava prazer em se olhar” (p. 477); “donzela de branca” (p. 510), traduz Diadorim. Contemplá-la é dissolver-se para renascer no espelhamento que reflete a si mesmo e o mundo; é entregar-se ao ver aquilo que se oculta; é evocar e desejar Diadorim de corpo e alma; é tornar-se origem e originado; é participar, ativamente, do fenômeno vida/morte. A amizade entre eles, na época do arranchamento do Hermógenes “estava sendo feito água que corre em pedra, sem pepa de barro nem pó de turvação” (p. 186).

Inúmeras vezes, a travessia é tristonha (cf. 217) e violenta, como “água de rio que arrasta” (p. 217); difícil embate de forças. Como uma nascente vira riacho que vira rio que vira mar,

acho que o sentir da gente volteia, mas em certos modos, rodando em si, mas por regras. O prazer muito vira medo, o medo vai vira ódio, o ódio vira esses desesperos? — desespero é bom que vire a maior tristeza, constante então para o um amor — quanta saudade... —; aí, outra esperança já vem... (ROSA, 1986, p. 217)

A natureza, em **Grande sertão: veredas**, não se mostra apenas como espaço de nascimentos sucessivos, mas união de forças vitais e complementares. Observa-se não haver fronteira entre os reinos. Ela se apresenta como refúgio nupcial de Riobaldo e Diadorim, acolhe e nutre o sentimento que os une. A consumação amorosa acontece diante das virtudes nupciais dos elementos naturais. Assim, ela se torna parte da vida deles.

O efeito mágico do olhar de Diadorim reluz no olhar seduzido de Riobaldo pela natureza, o que significa vida que brota e rebrota. O encantamento óptico se torna

poético na intimização do jagunço com a natureza. E o faz “viajar! — mas de outras maneiras: transportar o sim desses horizontes!...” (p. 365)

A travessia, que não pode mais “voltar para trás” (p. 270), significa o desvelamento de possibilidades existenciais: des-cobrir a delicadeza da vida junto ao “mimoso pássaro que ensina carinhos — o manuelzinho-da-crôa... Diadorim” (p. 435); sentir-se livre para olhar e enxergar: “E os meus olhos pulavam nas árvores. Aquilo, de verdade, e eu em mim — como um boi que se sai da canga e estrema o corpo por se prazer. Assim foi que, nesse arraiar de instantes, eu tornei a me exaltar de Diadorim, com essa alegria, que de amor achei. Alforria é isso” (p. 346); acolher a paz em meio à guerra: “Respirar é que era bom, tomar todos os cheiros. Respirar a alma daqueles campos e lugares” (p. 303); ter a revelação do amor: “Aquele lugar, o ar. Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim — de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei — na hora” (p. 270); perceber que corpo e alma se reconciliam junto à natureza: um “vento com todas almas” o fez ter “saudade de algum buritizal [...] Saudades, dessas que respondem ao vento” (p. 271); constatar que Diadorim é a própria natureza se manifestando: “O vento é verde” (p. 271) como os olhos de Diadorim, como o “capim tem-te que verde” (p. 271), como as palmas dos buritis.

A natureza integra-se à travessia de Riobaldo e ele, a ela se entrega. A sintonia entre eles produz coragem para o enfrentamento de vicissitudes e a sinalização de que o caminho é sempre para frente. “E eu nem sabia mais o montante que queria, nem aonde eu extenso ia. O tanto assim, que até um Corguinho que defrontei — um riachim à-toa de branquinho — olhou para mim e disse: — Não... — e eu tive que obedecer a ele. Era para eu não ir mais diante” (p. 269). Rompe-se a relação sujeito/objeto. Riobaldo e Diadorim são envolvidos um pelo outro e o comprometimento é tão profundo que se torna cosmogônico. O sentimento não se mescla à vida; é a própria vida.

Toda a natureza se confunde com Diadorim. As flores que estão à beira do de-Janeiro e que de repente ficam vermelhas são flores de olho-de-boi e de trepadeiras; as que ficam roxas são do mucunã, que podem ferir a pele de quem as toca. Elas preenchem o mato ribeirinho assim como cobrem o corpo, em imagens que remetem,

mas ultrapassam a anatomia feminina, pois orientam uma reflexão sobre a vida que engendra e contém a morte, na circularidade da nascitividade incessante.

De luto pela morte de Joca Ramiro, Diadorim e Riobaldo passam por

um rio vadoso — rio de beira baixinha, só buriti ali, os buritis calados. E a flor de caraíba urucuiã — roxo astrazado, um roxo que sobe no céu. Naquele trecho, também me lembro, Diadorim se virou para mim — com um ar quase de meninozinho, em suas miúdas feições. — Riobaldo, eu estou feliz... (ROSA, 1986, p. 288)

As flores, segundo André Motte, já na Grécia arcaica, eram carregadas de imagens e estavam presentes em todos os acontecimentos marcantes da existência. Elas são grande exemplo da complascência da terra fecunda. Remetem à feminilidade, ao destino efêmero do homem, assim como à esperança de renascimento. “E estávamos conversando, perto do rego — bicame de velha fazenda, onde o agrião dá flor” (p. 27).

Os espaços floridos, em pleno sertão, revelam momentos de prelúdio ou iniciação ao amor, suscitados pelo desejo que desabrocha. Assemelha-se ao instante de passagem entre os domínios da sexualidade. As primeiras emoções eróticas preparam o enlevamento amoroso e o abraço cósmico, que acontecerá, de maneira arrebatadora quando Riobaldo encontrar o corpo nu de Diadorim.

Segundo Calame, as flores que crescem de forma quase aleatória ou livremente configuram-se como preparação à consumação amorosa. Diadorim inicia Riobaldo nos jogos da sedução. “E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. — ‘As flores...’ — ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas [...]. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar?” (p. 97)

As lembranças de Riobaldo fundam o sentido de um novo sertão; o rememorar se torna ato genesíaco que revela a poematização da palavra e a criatividade da memória. Souza comenta que na **Teogonia** de Hesíodo, memória é a deusa Mnemosyne. O poeta relata que Zeus, em conúbio com a deusa, concebeu as Musas, pois outras divindades pediram ao deus supremo que engendrasse quem cantasse a grandeza do ordenamento cósmico. Anterior ao culto que recebe nesse poema,

a mãe das Musas pertence à mais antiga geração divina como filha de Gaia e Ouranos. A Terra, a grande deusa primordial, gera, à sua imagem e semelhança, o constelado Céu, para que a cubra toda inteira, e das núpcias do

Céu e da Terra nasce Mnemosyne. [...] As deusas que presidem à consumação de um arranjo cósmico e que, por isso mesmo, são veneradas como agentes privilegiados da diacosmese, cantam e pronunciam o sentido do mundo e dos deuses. A saga cantada pelas Musas é precisamente o dizer projetivo de um novo mundo, de um novo arranjo cósmico, de uma diacosmese. O consumado poder de criação das Musas se manifesta na relação que as intimiza com as forças germinativas da natureza. Elas habitam o silêncio e a liberdade dos domínios telúricos como divindades das campinas em flor, das fontes e das montanhas. (SOUZA, 2001/2002, p. 12)

Observa-se que o lembrar e o “deslembrar” se ligam à invisibilidade, já que as Musas se mostram pelo som, pelo canto, pela voz, na obscuridade e no esplendor da noite em trânsito para o dia, do percurso do não-ser para o ser. A memória de Riobaldo corresponde à névoa, à neblina, ao ocultar de todo desocultar, ao eclodir que se vela, ao permitir ver no visível o invisível. Rememorar faz o mundo ganhar novas significações, pois não se liga à recordação ou ao real já realizado.

A trajetória de Riobaldo e Diadorim, pelos caminhos do ser-tão, apresenta-se como apreensão poética da iniciação a Eros. “A ver, Diadorim, a gente ia indo, nós dois, a cavalo, o campo cheirava, dez metros de chão de flor” (p. 195). Riobaldo sente o aroma do corpo em flor de Diadorim, metaforizado no campo. Os prelúdios amorosos transformam-se em permanente estado de casamento cósmico. A união Riobaldo/Diadorim é hierogâmica, sagrada, pois liga entidades cósmicas; é matriz de vida. Ela gerencia a sacralização e a perpetuação da existência, em sua transitoriedade.

Colher flores ou apenas um raminho, não é um gesto trivial, em **Grande sertão: veredas**. Riobaldo pula para apanhar um e exprime galanteio e sedução, atitudes raras em um jagunço (cf. p. 136).

Motte relata que colher flores era um ritual antigo, que comemorava casamentos divinos ou heróicos ou brincadeira galante dos amantes. Na Grécia antiga, mergulhada no passado mediterrâneo, brincar com flores era uma atitude eminentemente nupcial.

Esse movimento de Riobaldo confirma a permanente epifania vegetal, na obra, e o arrebatamento amoroso que o impele a deflorar a terra maternal para viver a aventura nupcial. Ocorre aderência e sincronia com o ritmo vital, cósmico. A terra perde a flor, mas entra em um novo ciclo de maturidade fecunda. Vida e morte como aspectos únicos do viver. A terra se abre para liberar vida (nascimento), depois tê-la de volta (morte) e, mais tarde, receber a semente fecunda. A aparente simplicidade desse fato o torna

acontecimento hierofânico. Diadorim inicia Riobaldo nos mistérios do amor e da natureza.

O raminho de flores é semente de vida que se renova. Buscá-lo é jogar-se e arriscar-se no terreno efêmero e transitório da vida e da morte. Um raminho é, ao mesmo tempo, frágil, pois seca rapidamente, e fecundo, ao se associar às transformações e renascimentos da natureza. Essa ligação morte/vida/nascitividade é o elo amoroso entre Riobaldo e Diadorim.

“A felicidadezinha que principiava” (p. 136) com o contato físico de Riobaldo com a potência ctônica chamada Diadorim, quando ele “quase cai comprido no chão”, “acontecendo tudo com risadas e ditos amigos” os transpõe para a esfera do prazer. É um instante de regozijo, alegria, júbilo. O casamento que ocorre não é apenas entre Riobaldo e Diadorim, mas eles e a natureza, entre eles e a vida, no sentido de assumirem o destino. Existe permanente união esponsal entre o jagunço e Diadorim.

Essa atitude de Riobaldo se dá no mesmo instante em que Diadorim corta o cabelo dele. A partir daí, ele passa a se cuidar mais. “Desde esse dia, por animação, nunca mais deixei de cuidar de meu estar. [...] Seja, o senhor vê: até hoje sou homem tratado” (p. 136). A descoberta do corpo é a passagem cíclica da morte à vida e da vida à morte. Renascimento cósmico.

Em Guimarães Rosa, profunda é a solidariedade entre ser humano e natureza mítica. Ele é parte integrante desse espaço e se insere no ritmo intermitente de nascimentos e mortes, em sua potencialidade anímica. As paisagens se transformam na mesma proporção das experiências dos personagens, mas não remetem ao puro embate de forças naturais e mecânicas; elas se mostram como potência de vida. Tampouco são contempladas passivamente por expectadores ou subjugadas por uma subjetividade tirana; são pulsantes manifestações vitais. Também não se percebe divinização dos fenômenos naturais. Observa-se que não se trata de venerá-los ou reverenciá-los em sua capacidade de engendrar vida e tê-la de volta.

Em momentos de harmonia entre Riobaldo e Diadorim, a natureza mostra-se exuberante. Todos estão reconciliados. Ao permanecerem cinco dias na Fazenda São Joãozinho, vivem momentos de regozijo e repouso. A natureza oferece fertilidade e hospitalidade cósmica.

Os dias que passamos ali foram diferentes do resto de minha vida. Em horas, andávamos pelos matos, vendo o fim do sol nas palmas dos tantos coqueiros macaúbas, e caçando, cortando palmito e tirando mel da abelha-de-poucas-flores, que arma sua cera cor-de-rosa. Tinha a quantidade de pássaros felizes, pousados nas crôas e nas ilhas. E até peixe do rio se pescou. Nunca mais, até o derradeiro final, nunca mais eu vi o Reinaldo tão sereno, tão alegre. (ROSA, 1986, p. 138)

O profundo elo ser humano/natureza, em **Grande sertão: veredas**, pode ser nomeado como erotização cósmica, pois há vínculo nupcial entre eles. A natureza fala e os demais personagens a recebem em seu corpo. “O Liso do Suçuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade — feito pessoa!” (p. 47)

O sertão não tem medida; a profundidade se dá na mesma proporção da infinitude da alma humana. O caráter imensurável da natureza rosiana refere-se à imensidão de nós mesmos; um repercute no outro, invade o ser do outro, dando-lhe a fala e a escuta. Abre-se espaço para outra linguagem, não mais utilitária, mas poética, que é, potencialmente, infinita.

Portanto Guimarães Rosa cria novo sertão. Ele ultrapassa o universo mítico e sugere um real poético. Daí, o universo mostrar-se como mitopoético, capaz de ver além da realidade aparente, do visível de cada “quisquilha”. A ligação rosiana com a natureza não se faz por intermédio de deuses, mas liga-se às imagens de plantas, bichos (humanos ou não), sol, fogo, sertão, ar, terra, corpo cósmico que é abrigo e acolhedor das águas, nas veredas. A religiosidade é telúrica, regida pelo erotismo fitomórfico e zoomórfico. Ela desencadeia a *relição* do corpo e da alma com a potência de nascitividade da natureza.

Nota-se que o universo sertanejo, na obra de Rosa, não se coaduna com uma mitologia particular. Ele dá uma nova versão ao mito de Eros, que se apresenta como potência criadora para além dos laços humanos. As imagens poéticas da natureza não são recordações de um passado, mítico ou não, mas ecos da dinâmica da vida e expressão de criação do ser.

A realidade geográfica do sertão rosiano, com montanhas, serranias, rios, terras férteis e palmeiras visam menos uma descrição detalhada que a narração de um acontecimento sagrado: a criação e a celebração da vida, uma ‘outra’ vida. É a topografia quase completa da gênese divina. Ela é mítica. Todas as formas naturais que aparecem mostram-se com simplicidade, mas essa aparente frugalidade marca uma

surpreendente densidade. O sagrado e o profano são a mesma experiência. O sagrado mistura-se não apenas à natureza, mas a todos os acontecimentos da vida humana, dando-lhes uma nova dimensão, outra sacralidade, no sentido de religiosidade telúrica, sem abolir a imanência de cada um.

O impulso erótico se mostra como força inaugural que possibilita a construção do real poético, no qual se dilui a relação objetividade e subjetividade, acontecem tentativas de se ver além do visível, aproxima o que parece distante. O real não é o realizado, mas o realizar-se; não é estático, mas dinâmico. O mito de Eros transforma-se em mitopoesia do novo homem e de outro sertão.

A questão da subjetividade é precedida por outra questão: *o que é o real?* Mas como pensar o real esquecendo-se do homem, a primeira questão? “Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas” (p. 386).

O mito não fala de *um* real nem conjectura *o* real. Quando o mito se mostra rito distante de cerimônias formais, de repetições esvaziadas de sentido, ligado à possibilidade de renovação ou atualização de sentido, o real se manifesta. Portanto não há respostas para o que é o real, por ser ele uma questão. Como tal, é ambíguo — quanto mais se doa, mais se retira. Ele é uma construção de conquista e não uma adequação a algo dado. O real é construído a partir do manifestar-se e do recolher do ser. A questão do real pressupõe e envolve a questão do homem, pois este é uma construção do real. “Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões...” (p. 8)

O real se dá como caminho do ‘entre’, como *metá-hodós*, como travessia que permite a construção do que o homem é — “matéria vertente”, segundo Rosa, que fará eclodir uma aprendizagem poético-ontológica. “No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam” (p. 79).

Mas o sujeito metafísico vê o real como um bem, uma ‘propriedade’ de que pode dispor de acordo com as suas necessidades. O real seria o concreto, no sentido dicionarizado — algo fixo, firme, parado, permanente? Ou o que é verdadeiro? Mas o que é verdadeiro? Aquilo que é oposto ao aparente, possível, ideal?

Seria o real apenas o que o olhar de um sujeito alcança em direção ao objeto, em um tempo atual? Pensar assim parte do pressuposto de que o real é objeto analisável por

uma realidade subjetiva ou virtual etc.; algo ou alguém o torna objeto, independente de como ou de quem assim o pensou.

Ou o real “é uma de-cisão histórica a partir do próprio destinar-se do ser, ou seja, de modos como o ser se deixa explicitar epocalmente na medida em que ele mesmo como ser se oculta e se retrai”? (CASTRO, M, 2004, p. 5)

Observa-se não ser possível definir *o que é* o real nem compreendê-lo totalmente como questão, mas experienciá-lo como vigor da ambiguidade poética. Os gregos não falavam em realidade, mas a pensavam como *physis*, dinâmica da erupção vital, que vige na tensão de contrários: ser e não-ser, querer e não querer, Eros e Thanatos etc.

A metafísica construiu o homem (ente) como sujeito do mundo, que por sua vez faz do real uma construção da subjetividade, afastando-se da *poiesis* e tentando dominar o destino, traçado como realização da Ideia platônica, livre-arbítrio, predestinação ou determinado pela técnica científica. Ela esqueceu que a construção do homem se faz a partir do sentido do ser como não-ser e que a verdade se configura como *alétheia* e não como *logos* reduzido ao inteligível, ao fundamento do ente, adequação entre enunciação e enunciado da ideia. Souza afirma que “a metafísica é lógica porque não visa senão à razão que fundamenta a essência da existência” (1994, p. 22).

O sujeito fundado na lógica passou a ser entendido como *sub-jectum* — núcleo substancial que gera o que cada coisa é, origem e princípio, fundamento. A essência da ação é dele, enquanto *logos* da razão humana, e não mais da *physis*.

Impossível definir sujeito porque cada conceito que se atribui a ele está ligado a um direcionamento que o funda: psicológico, social, gramatical, ontológico etc.

Logos, desde Platão, se tornou o *fundamento*. E o fundamento é o *sujeito* de todo agir. Porém, temos três traduções e interpretações do *logos grego* antagônicas, embora as três se deem no âmbito da metafísica, pela qual o próprio *logos* já é empobrecido. Na cultura grega o *logos* é de uma riqueza intraduzível. Em Platão, o *logos é sujeito* porque ele é o fundamento como *idéia ontológica*. Esse fundamento platônico como *sujeito* se torna em Aristóteles *hypokeimenon*, de onde surgiu a tradução latina. Esse *logos/hypokeimenon* vai ser interpretado na Idade Média como *Logos/Deus, o sujeito dos sujeitos: Deus criador de todos os entes*. Aliás, isso já começou com São João, quando no início de seu *Evangelho*, identifica o princípio/fundamento (*Arché*) com o *Logos*, e este com *Cristo/Filho de Deus/Verbum*. A terceira interpretação do *logos* vai ocorrer na Idade Moderna, quando simplesmente é traduzido e identificado com a *razão*. Esta funda a *subjetividade* na medida em que como *razão epistemológica* funda o *objeto*. É a identificação de *homem como sujeito racional*. A *essência do agir* achou o seu lugar: é o *homem*, é a *razão*, é o *sujeito*. Um círculo vicioso tipicamente metafísico. (CASTRO, M, 2004, p. 47)

Com Leibniz se terá uma definição de sujeito como hoje é entendido, de maneira geral: “O ser que subsiste em si mesmo é o que tem um princípio de ação em si mesmo” (FERRATER MORA, 2000, p. 2783). O sujeito está identificado com a ação, que, por sua vez, tem seu vigor na razão.

Segundo Chauí, Kant prosseguiu a trajetória moderna demonstrando que o “sujeito do conhecimento não é o sujeito psicológico individual, mas uma estrutura universal, idêntica para todos os seres humanos em todos os tempos e lugares, e que é a razão, como faculdade a priori de conhecer ou o Sujeito Transcendental” (2002, p. 235). A realidade que se conhece é aquela registrada pela objetividade, que, por sua vez, é regida pela razão ou pelo Sujeito Transcendental. A realidade vista como objeto é organizada pelas ideias elaboradas pelo sujeito. O conhecimento vem das ideias da consciência para as coisas e não das coisas para a consciência. Para Kant, “a representação de um corpo não coincide com o objeto em si, abrigando apenas a manifestação de alguma coisa e a maneira como ela nos afeta. No sistema de Kant, a intransitividade se declara: o homem não sai de si” (SCHÜLER, 2001, p. 154).

O sujeito moderno se posiciona como ‘senhor’ das ações, da liberdade, dos desejos, esquecendo-se de que “tal subjetividade é uma identidade racional e, como tal, não passa de uma representação racional, de uma fantasia racional e, em nossa realidade virtual, de um simulacro.” (CASTRO, M, 2004, p. 49) Observa-se que, em Platão, o “sujeito” eram as *ideias*, os arquétipos; quanto mais abstraídos do sensível, mais verdadeiros. Na Modernidade, o sujeito é o *eu* humano e tudo passa a ser objeto de conhecimento desse sujeito.

Não há mais tempo para ser. A metafísica relaciona Eros à posse e deslocou para a subjetividade a decisão sobre o que somos e o que não somos. O ser humano, senhor de si e soberano perante a natureza, acha-se capaz de decidir a própria morte, afrontando-a e negando o homem que é. Ocorre uma dilatação do espaço de coexistência vida/morte, pois se esquece que quanto mais percebe a morte, mais aguçada é a percepção da vida. E não quer mais partilhar; sente-se mais que humano.

O destino deixa de ser autoconquista e o realizável de cada um para mostrar-se determinado pela ciência. Afasta-se da possibilidade de dar sentido às ações para

apropriar-se do que é próprio e liga-se à vontade e, não, à liberdade como essência da verdade enquanto *alétheia*.

A metafísica, ao fazer do ente aquilo que ele é, esqueceu-se de que o cada um é “vem do ser, mas o ser não-é, pois se fosse seria ente e não ser” (CASTRO, M, 2004, p. 48). Se somos sendo e não-sendo, somos ação e não-ação, distanciados de algo estático ou abstrato. Há contínua eclosão do ser do não-ser “na qual e pela qual tudo é um, tudo é um com as coisas e com os outros, mas um ser-com como proximidade, seja em relação às coisas, seja em relação aos outros” (CASTRO, M, 2004, p. 48). Assim, o ser humano deixa de ser o centro da teia da vida, aquele que a tece, para tornar-se dela um fio que interage com os outros.

Na Pós-Modernidade surgiu o sujeito virtual, fundamentado na linguagem da computação. Mas ele é um simulacro.

A complexa urdidura da obra de Guimarães Rosa é um grande exemplo da possibilidade de não se cristalizar o ser humano como sujeito; nela, todos os fios estão entrelaçados. Para o autor, importa a inter-relação homem/mundo. Rosa se afasta da objetividade que nega a intersubjetividade. Vale o homem em travessia existencial.

A poética rosiana abdica de paradigmas para se *interpretar* o real porque “natureza da gente não cabe em nenhuma certeza” (p. 389).

Compõe o projeto poético do autor transformar a natureza (humana ou não) em poética e afastá-la da representação mimética. Ou seja, a natureza geográfica e a vida humana são ligadas e transformadas pelo poder poético das palavras e de Eros. Regida pelo código da nascitividade permanente, a natureza mostra-se como força germinativa, cuja formatividade é infinita. Daí, a conexão com a linguagem — ambas estão em perene gestação e recriam a vida.

O sertão rosiano é ligado ao mundo das águas. As referências aquáticas, como rios e pântanos são impregnações da umidade fecunda e primordial e do corpo feminino — vida que brota. Espaços multiformes, ambíguos, luminosos, escuros, eróticos. Fecundos, mas ultrapassam o aspecto da fertilidade ao se ligarem ao ritmo de nascimentos e mortes. O ser humano é inserido nesse ambiente como apenas mais um elemento da composição vital. Ele se torna parte integrante desse espaço e se afasta da concepção que o centraliza como sujeito do mundo.

Os “brejos, brejal” (p. 57), paisagens úmidas, erotizadas, assemelham-se ao corpo feminino e aparecem junto a uma palmeira. Diadorim e Riobaldo estavam lá acampados. O capim macio do lugar, ligado a leito nupcial, provocava Riobaldo e ele olhava desejoso para Diadorim, que segurava uma cabaça com um taco de ferro dentro. Irritado, Riobaldo pede que Diadorim jogue aquilo fora. Ela o olha “de um hesitado jeito”, tendo dito, pouco antes: “Seja por ser, Riobaldo, que em breve rompemos adiante. Desta vez, a gente tange guerra...” (p. 57)

O olhar de Diadorim fere Riobaldo como um ferro. “... balançou a cabaça: tinha um trem dentro, um ferro, o que me deu desgosto; taco de ferro, sem serventia, só para produzir gastura na gente” (p. 57). Olhar que fere, perpetua o sofrimento e mistura-se ao desejo erótico. A resposta de Diadorim ao olhar amoroso de Riobaldo é o olhar que propõe guerra. Claude Calame mostra que Eros destila o desejo e suscita, em sua doçura, o prazer. O veículo escolhido é o olhar que atinge a alma. Mas esse olhar também é entendido como uma metáfora de guerra, uma ordem militar. Ou seja, a epifania do amor divinizado pode ser destrutiva. Diadorim, submetida aos deveres de guerreiro, provoca dúvida sentimento de prazer e dor.

Diadorim é regida por leis que se contrariam: a do dever e a do prazer. Como em Riobaldo, seus sentimentos também são ambivalentes. Existe embate dramático entre destruição e construção, entre o desejo erótico e as práticas sociais. Mas Guimarães Rosa não enfatiza o poder destrutivo do amor, tão cantado, por exemplo, em Homero, na tragédia grega e em poetas líricos, pois para o autor, o poder de Eros ultrapassa o dever, a coerção, a dor. Ele se insere na grandiosidade da potência cósmica.

“Aquelas águas me lavavam” (p. 141). Águas purificadoras e espelhadas, nas quais Riobaldo especula sobre a vida, reflete, dialoga profundamente consigo mesmo e se deixa levar pela luz verdejante, na qual desabrocha Diadorim-flor.

Não por acaso, no mesmo parágrafo em que Riobaldo fala dos brejos, invoca a “natureza bonita, o capim macio. Me revejo, de tudo, daquele dia a dia. [...] O poço abria redondo, quase, ou ovalado. Como no recesso do mato, ali intrin, toda luz verdeja. Mas a água, mesma, azul, dum azul que haja — que roxo logo mudava. A vai, coração meu foi forte” (p. 57). Ele mergulha na profundidade dessa água e realiza a imersão em Diadorim, que desabrocha para ele e propõe a travessia para o infinito. Nela, o real se

concretiza e se torna possibilidades realizáveis. A luz que verdeja é o prazer que sente pelo despertar da vida, na sensualidade do corpo feminino.

No universo da obra, há que se pensar além do detalhamento das espécies de árvores, plantas ou pássaros que povoam o sertão. A natureza excede nomenclaturas para deleitar-se na brotação incessante de vida e morte. Tantos nomes tamanha formação de outro cosmos. Porém essa nomeação não é aleatória, produz sentido. Liga-se ao ritual de encantamento erótico e à profunda ligação esponsal entre o ser humano e a natureza. À brotação sempre redimensionada da natureza une-se a criação da linguagem, erótica por excelência. “O que é pra ser — são as palavras!” (p. 45) A vida não está pronta; ela se apresenta como fazer-se no silêncio da linguagem — criação de novo mundo, poeticamente concebido.

O olhar entre Diadorim e a natureza é recíproco e inova ao se tornar linguagem criadora. Ocorre um diálogo indissolúvel entre elas, no qual uma se apropria da outra e se deixam apropriar-se por Eros.

Diadorim, ao nomear as “quisquilhas”, para Riobaldo, outorga à natureza contornos mitopoéticos. O efeito do olhar primordial e poético que cria novo sertão, no mesmo, é consequência da união da palavra poética com a energia vital da natureza. Diadorim se apresenta, radicalmente, ligada à potência regeneradora da Terra-matriz. Tanto o é, que ela cura Riobaldo ao promover a junção Eros/natureza.

Interessa pensar, também, acerca da ambivalência do sertão rosiano, que ultrapassa os domínios da fertilidade para adentrar no terreno de nascimentos e mortes sucessivos. A percepção desse mistério que se faz presente na natureza humana ou não, assombra Riobaldo. E ele sai em busca da poesia que a tudo nomeia, como se fosse o começo da vida. Assim, à exuberância da natureza, nomeada primordialmente, corresponde a formação de nova linguagem, poética, que não cessa de se reinventar porque cria outros mundos. Natureza e poesia caminham juntas, em **Grande sertão: veredas**, vinculadas à sagração do sensível no encontro de Riobaldo e Diadorim.

A fertilidade das águas, nos microcosmos dos rios, significa vida em abundância e na gotícula do orvalho, a transitoriedade da existência que se defronta com o raiar do dia e a chegada da noite, luz e treva, vida e morte na perpetuidade da natureza. Para Riobaldo, viver a descoberta dessas ambiguidades mostra-se doloroso. “Orvalho pesa tanto; parece que as folhas vão murchar” (p. 475).

A união de Riobaldo e Diadorim, do masculino e do feminino, de céu e terra é nutrida pelo “pespingue de orvalhosas” (p. 475) folhagens. Imagem mitológica do casamento primordial de entidades geratrizes.

A Terra, para além de espaço físico, é entidade cósmica. Tanto se aproxima da luz quanto se afasta do sol. Potência vital e fecundante, nutre a vida nas entranhas e a recebe em seu fim, afirmando o caráter cíclico e ininterrupto desse processo. Tal força ctônica mistura-se à vida humana ao ser relacionada ao corpo da mulher porque ambas são matrizes vitais.

Em Rosa, ocorre interação entre todas as manifestações naturais e humanas, em constante gênese. Nelas, estão embutidos os mistérios da existência. “Assim, uns momentos, ao menos, eu guardava a licença de prazo para me descansar. Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-congo cantou” (p. 20).

Diadorim imprime à vida de Riobaldo caráter ascensional. “Mas, o melhor de todos — conforme o Reinaldo disse — o que é o Passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-crôa” (p. 134). O voo dos pássaros é a travessia em si, que apresenta vias de ascendência e descendência, de queda e elevação. “Sei o grande sertão? Sertão: quem sabe dele é o urubu, gavião, gaivota, esses pássaros: eles estão sempre no alto, apalpando ares com pendurado pé, com o olhar remedindo a alegria e as minúcias todas” (p. 537). Importa a vida como força e potência em sua verticalidade.

A topografia mitopoética de **Grande sertão: veredas** liga-se às águas, aos universos fitomórfico, zoomórfico, telúrico e aéreo. Nela, destaca-se a potência erótica e mítica do buriti. Remonta à Grécia arcaica a importância excepcional que a palmeira usufruía. Segundo André Motte, a primeira aparição, na literatura grega, relaciona-se à ilha santa: Ulisses celebra a palmeira que viu perto do altar de Apolo e com ela se encantou.

Essa árvore, primitivamente, estranha à Grécia, denotava afinidades com o Oriente, onde desfrutava de grande prestígio. Numerosos documentos iconográficos da Ásia ocidental antiga, nos quais ela era representada, faziam-na aparecer, sobretudo, como símbolo de fertilidade e fecundidade, renascimento e vitória sobre o tempo.

Na Fenícia, crescia em abundância e era venerada. Os gregos deram à palmeira o nome fenício, em evidente evocação a essa região. Na Bíblia, várias mulheres

receberam o nome hebreu dessa árvore, Tamar, que existia em grande quantidade na planície costeira, em Jericó e na região do mar Morto. No “Cântico dos Cânticos”, existem referências a ela enquanto êxtase amoroso:

Sua cabeça é ouro puro,
 Uma copa de palmeira seus cabelos
 [...]
 Como você é bela,
 Como você é formosa, que amor delicioso!
 Você tem o talhe da palmeira,
 E seus seios são os cachos.
 E eu pensei: ‘Vou subir à palmeira
 Para colher dos seus frutos!’ (1990, p. 877 e 878)

Ainda seguindo os estudos de Motte, os antecedentes orientais da palmeira mostram que ela foi a epifania típica das grandes deusas asiáticas, das quais Leto é, particularmente, a herdeira. Em Delos, apareceu intimamente associada ao culto da mãe de Apolo. Ao lado de pântanos e de terras férteis, que cercavam-na, era imagem privilegiada da fecundidade ctônica e de maternidade da deusa.

Para o autor, no episódio antropomórfico do nascimento, a palmeira se mostrava árvore fecunda e genesiaca. Um mito antigo e matriarcal foi, sem dúvida, o nascimento de Apolo de uma árvore confundida com uma deusa, assim como Adonis nasceu da mirra transformada em árvore.

O poder genesiaco da palmeira surgia mais em narrativas antigas e em documentos iconográficos, sendo que nestes, seu valor não era geográfico, mas sagrado, pois parecia a própria divindade.

Motte mostra que a palmeira, árvore da vida, foi, alternada ou simultaneamente, a imagem da mãe que dava a luz, da deusa que abraçava, do deus que nascia e crescia vitoriosamente, da mãe e do filho, da potência geradora e da força viril que triunfava ao imergir as suas raízes no solo e emergir, em gesto de movimento ascendente e luminoso da vida. Para o pensamento grego arcaico, os terrenos irrigados eram os lugares preferidos pela palmeira, pois neles fermentava vida.

Mas “o que é que buriti diz? É: – Eu sei e não sei...” (p. 374) “Pergunto coisas ao buriti; e o que ele responde é: a coragem minha” (p. 289).

Árvore saudada e venerada, “o quanto em toda vereda em que se baixava, a gente saudava o buritizal e se bebia estável” (p. 347).

A proximidade de Riobaldo com os buritizais o faz perceber a impossibilidade de negar Eros. “O senhor vê: o remôo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde” (p. 271).

O buriti era a imagem de seu amor por Diadorim, destino dado e desejado, prazer e sofrimento, que cresce e se espalha por toda a vida; sentimento primordial. “O buriti é das margens, ele cai seus cocos na vereda — as águas levam — em beiras, o coquinho as águas mesmas replantam; daí o buritizal, de um lado e do outro se alinhando, acompanhando, que nem por um cálculo” (p. 352).

Atitudes, sentimentos e ações de Riobaldo mesclam-se a sensações que o buriti lhe inspira.

Quando descobre que gostava de Diadorim, “de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade”, [...] sente “saudade de algum buritizal” (p. 270/271).

Nas andanças rumo ao Liso do Suçuarão, o bando chega “numa baixada toda avistada, felizinha de aprazível, com uma lagoa muito correta, rodeada de buritizal dos mais altos: buriti — verde que afina e esveste, belimbeleza” (p. 42). Nesse lugar, todos se sentiram crianças, tamanha a alegria ao se banharem “no redondo azul da lagoa”. Riobaldo estava de guarda. E, à tarde, quando o vento soprou nas palmas dos buritis, com som de chuva, Diadorim foi fazer-lhe companhia.

Mesmo como sentinela, aquele que se arma para proteger algo ou alguém, o guardião, que ocupa lugar estratégico, sente-se inseguro, “dúbio”. Falta-lhe coragem não para realizar as obrigações que o posto exigia, mas para enfrentar a travessia.

Diadorim vem para perto dele. E próximos do buritizal que orna a vida, vestindo-a de beleza inebriante, ela diz que a destinação deles é de glória. A proximidade integradora identifica Diadorim, “sempre havendo, aquela beleza verde” de seus olhos com as palmas verdes dos buritis que enfeitam as veredas, e conclama Riobaldo a viverem em honra à vida. É o chamado que transforma o ordinário, “o peso da vida”, em extra-ordinário. Viver em glória é acolher a magnificência, o esplendor e a alegria da vida, que só o buriti-Eros-Thanatos oferece. Gloriosa é a vida que Riobaldo teme, pois não consegue responder, ainda, ao poder glorificante de Eros, que acontece porque nele subsiste Thanatos. A resposta possível transparece na vontade de acariciar Diadorim, de ver a vida pelo impossível dos olhos dela.

A palmeira também realiza a identificação de outros personagens. “Compadre meu Quelemém é quem muito me consola — Quelemém de Góis. Mas ele tem de morar longe daqui, na Jijujã, Vereda do Buriti Pardo” (p. 9). Compadre meu Quelemém não está longe de Riobaldo ou é uma imagem ‘parda’ em sua vida. Ao contrário, ele e Riobaldo são o mesmo. Dialogar com Quelemém é dialogar consigo mesmo. Para Castro, “ele é o pai que surge com o rito da iniciação e acompanha sua travessia, torna-se o espelho e a fala da paciência, isto é, daquele que o escutando no vigor do silêncio o deixa escutar-se a partir da fala do silêncio.” (CASTRO, M, 2007, p. 170)

Observa-se que o buriti identifica lugares enquanto espaços anímicos. “Por esses longes todos eu passei, com pessoa minha no meu lado, a gente se querendo bem” (p. 25). Todos os “longes” percorridos na travessia de Riobaldo estiveram ligados ao habitar-se, ao olhar-se para intimizar-se com o ser e des-cobrir-se como não-ser, junto à Diadorim-Buriti. Inúmeras nomeações topográficas que surgiram nesses “longes” conectaram-se à palmeira. A designação, nada casual, desses espaços sagrados, já que “nome não dá: nome recebe” (p. 146), não se liga à linguagem puramente significativa, mas à linguagem criadora de mundos e que se une ao próprio ser.

“Dando meias andadas, nós chegamos num ponto-verdadeiro, num Buriti-do-Zé” (p. 53). Na trivialidade, na mesmice, na simplicidade, na ideia de um lugar qualquer, no ordinário das coisas, irrompe o inesperado, o novo, o substancial, o extraordinário, o verdadeiro. Pela intensa ligação homem/natureza, o buriti se humaniza enquanto Zé, em imbricada relação de correspondência: eles se pertencem; e o homem recebe a força erótica da palmeira.

É no “Buriti-Mirim” (p. 25), onde o rio está em turvação, com águas opacas, embaçadas, impeditivas de des-lumbre, agitadas e revoltas, como o interior de Riobaldo, que a referência mirim traz a possibilidade de inaugurar-se nova ordem, não mais ordenada, mas propícia a novo navegar.

Caçar no “Buriti-Comprido” (p. 25) permite saborear uma carne apetitosa. Lá, as antas se alimentam de um capim diferente e de cascas de muitas “outras” árvores. Que outras seriam essas? Árvores sagradas. Que capim seria esse? Alimento telúrico que se encarrega de nutrir e fazer crescer vida nova, não mais em lugares ideais, mas possíveis.

Nos “Buritis Altos, cabeceira de vereda” (p. 48), Riobaldo conheceu Otacília. Lá, haveria “continuação de amor” (p. 65), outra espécie de iniciação à vida, com mais

leveza, suavidade. “Me airei nela, como a diguice duma música, outra água eu provava” (p. 48).

O “Buriti-da-Vida” (p. 64) seria uma opção de esconderijo caso o inimigo aparecesse. O bando estava sem alimento e sem munição. Como continuar a guerra? Cada um lutaria pela própria vida e assumiria os riscos. Mas havia, na “Serra Escura”, um possível ponto de encontro, local excepcional. Porém o medo, o descompasso das lutas sangrentas e o ar da região que “cheirava a pólvora e a soldados” (p. 65) impediram a aproximação com o Buriti-da-Vida, que poderia acolher a jagunçada. Riobaldo, sem rumo, não acena com a chama da vida e não reconhece o poder genesiaco da palmeira.

“A gente ia para o Buriti-Pintado” (p. 88). Lá, o “mirar bem” consistia em (a)tirar, lançar o olhar para fora de si, sem que houvesse encontro consigo mesmo e com o outro, sem jogar-se na aventura do viver, porque era apenas morte enquanto negação da vida. Tirava-se vida. Ninguém se atirava a ela ou a ela se entregava de corpo e alma. Não havia entrega às cores do mundo, às possibilidades existenciais, à alegria, à audácia do viver, mas batalha de poder.

O Bom-Buriti foi o local de encontro com o restante do bando de Medeiro Vaz, depois de conhecerem os Buritis-Altos. Lá, Riobaldo se maravilhou com a cor do poente e com o cantar do pintassilgo. “Me alembro, meu é. Ver belo” (p. 289). Seria, também, o Buriti Bom, sede da fazenda de “Buriti”, de **Corpo de Baile**.

O buriti se configura como a força viril que triunfa ao adentrar as suas raízes no solo e emergir, em gesto de movimento ascendente e luminoso de vida. Cercado por terras férteis, corpos femininos, fermenta vida por ser potência geradora diante da circularidade da vida. O buritizal é imagem do ciclo vital, da gênese de novos mundos, renascimento, fertilidade e fecundidade ctônicas. “Saem dos mesmos brejos — buritis enormes. Por lá, sucuri geme. Cada surucuiú do grosso: voa corpo no veado e se enrosca nele, abofa — trinta palmos!” (p. 29)

O buriti não significa apenas elemento fálico, é a árvore da cosmogonia. O impulso ascendente da árvore da vida consagra a verticalidade como interação vital e mortal: nascimento constante. O movimento ascensional ensina a liberdade; descensionalmente, as raízes celebram e doam vida.

Ele representa o ápice da vida erotizada que, pela imagem fitomórfica, instaura novo tempo, não mais relacionado à função procriadora do encontro sexual, única possibilidade em várias sociedades e em vários momentos históricos. Mas remete ao prazer de corpo e alma que Eros impulsiona na vida de Riobaldo e Diadorim e que se funde ao ritual da exuberância da vida como um todo. “O senhor escute o buritizal. E meu coração vem comigo” (p. 292).

O buriti é a morada ontológica de Riobaldo. Nele, cabem corpo e alma. Habitando-o, habitará a si mesmo, em consonância com a natureza, e acolherá Eros. Realizará, assim, um duplo e uno movimento — integrar-se consigo e com os outros, em processo de verticalização da vida: adentrar-se para descobrir que a transcendência ocorre na imanência. Habitar o buriti consiste na aprendizagem máxima: “Buriti quer todo azul, e não se aparta de sua água — carece de espelho. Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende” (p. 289).

Encontrar um buriti é ver o que a escuridão esconde; caminhar em direção a um buriti é banhar-se no orvalho da noite, escutar pássaros que não se vê e aceitar a madrugada como a ruptura continuada da metamorfose existencial. É descortinar-se com a palavra poética.

Mas, quando o dia clareou de todo, eu estava diante do buritizal. Um buriti — tetéia enorme. Aí sendo que eu completei outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem conheci — aquele Siruiz — eu estava pensando. Versos ditos que foram estes, conforme na memória ainda guardo, descontente de que sejam sem razoável valor. (ROSA, 1986, p. 296)

Riobaldo cita uma palmeira, cujo nome não sabia, pequena e grossa, com as palmas viradas para cima e para baixo, de pontas encostadas no chão e todas tão “lisas, tão juntas, fechavam um coberto, remedando choupa de índio. Assino que foi de avistarem umas assim que os bugres acharam ideia de formar suas casas” (p. 57). Ele consagra o buriti como espaço que se habita e se torna cosmos ao abrigar Eros.

O buriti une os elementos da esfera aquática, ctônica, fitomórfica, humana, animal, aérea. Nessa integração absoluta encontra-se o inesperado, o repentino, o extraordinário: o encontro de corpo e alma de Riobaldo e Diadorim.

“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...” (p. 509) Os buritizais direcionam o caminhar adiante; sinalizam veredas do viver. “Vereda em vereda, como os buritis ensinam, a gente varava para após” (p. 53).

Riobaldo vê o Menino, pela primeira vez, encostado em uma árvore. A imagem se mistura e não é mais possível separar um do outro. Nesse encontro iniciático, porque oferece a Riobaldo a possibilidade de principiar a sua transformação, o olhar do jagunço nasce de Diadorim como os coquinhos brotam do buriti.

Ao “perder” Diadorim, Riobaldo recebe a vida que lhe é dada pelo poder transformador da natureza e de Eros. “Como se, tudo revendo, refazendo, eu pudesse receber outra vez o que não tinha tido, repor Diadorim em vida? O que eu pensei, o pobre de mim. Eu queria me abraçar com uma serrania?” (p. 561) A memória des-vela o ser de Riobaldo, sendo-lhe impossível o domínio do passado, do presente ou do futuro.

“Meses depois” de se refazer da morte de Diadorim, ele retorna à Fazenda Santa Catarina, “com o coração feliz, por Otacília eu estava apaixonado”. A reconciliação de Riobaldo acontece “quando deu o verde nos campos” (p. 564).

O ritual do amor, que percorre toda a obra, celebra o vínculo de Riobaldo e Diadorim com a natureza, potência geratriz de vida. Sai de cena a onipotência do ser humano para que ocorra a confraternização de todos os elementos da vida que congrega “as belezas sem dono” (p. 24) do sertão, orquestradas pelo poder onipresente de Eros.

O olhar de Diadorim celebra Eros cosmogônico: fundamenta-se na *physis*, nascitividade, transformação criadora e condição de “brotação” de vida.

3 MIRE E VEJA: VIDA QUE BROTA E REBROTA

“O que é que uma pessoa é, assim por detrás dos buracos dos ouvidos e dos olhos?” (p. 333) Para além do que se vê e escuta, que, muitas vezes remete à subjetividade de cada um, está o que se pode imaginar e criar — novo universo, poético, liberto de amarras, desafiador. O que uma pessoa é pertence ao terreno do ser e não-ser e do não-saber e se liga ao espaço das incertezas. “Mire veja o que a gente é” (p. 60). Mas “quem sabe direito o que uma pessoa é?” (p. 251)

A expressão “mire (e) veja” mostra-se recorrente em **Grande sertão: veredas**. O que deve ser mirado e visto? Como mirar e ver? É possível mirar e não ver? Que imagens surgem ao se mirar e ver? As reflexões propostas aparecem ora unidas por um conectivo ora como se apenas um vocábulo fossem e trazem questões como o destino, a liberdade, a vida, a morte, o amor.

A repetição “mire e veja” diz outra vez o que se mostra importante para reflexão; torna a dizer o que é novo aos olhos de Riobaldo. Ela lhe restitui a visão. É o mito que acontece de novo, na obra, não como insistência de resgate de mitologias ancestrais, mas como acontecer extra-ordinário, o novo de novo. Ele se doa, poeticamente. Evidencia o mesmo, porém respaldado pela experiência do olhar sempre inaugural. O redizer não se dá pela presença mitológica ou filosófica; ecoa como execução de sons de uma melodia para além da feitura automática. Soa como repercussão musical ao anunciar outro mundo, no mesmo.

“Mire e veja” espalha-se, poeticamente, ao intensificar as imagens e a força do olhar na arte saborosa e sábia de amar. A forma imperativa consolida o poder da experiência óptica nas vertentes do amor.

Esta etapa dialogará com Riobaldo e seus amores a partir de evidências que mostram que a ligação entre eles não se dá por gradação ou etapas. Proporá, também, reflexões decorrentes da recorrência “mire e veja”, como a dissolução da subjetividade absoluta e a impossibilidade de se ver tudo que se mira.

3.1 OLHOS QUE AMAM: RIOBALDO E SEUS AMORES

Durante um longo período de sua vida, Riobaldo vivenciou a experiência das relações fugazes, tolas, que não o satisfaziam completamente. Algo faltava nos envoltórios. Mas não percebia o que era. À medida que Diadorim o inicia na travessia do amor, passa por experiências efêmeras, que o situam nos descaminhos amorosos. Sente-se perplexo, sem rumo, perdido em uma busca desoladora e fragmentada.

Com “a Miosótis e a Rosa’uarda — as que, no Currealinho, eu pensava que tinham sido as minhas namoradas” (p. 66), ele não guardou grande saudade, principalmente de Miosótis. “Assim, à parva, às tantes, essa mocinha Miosótis também tinha sido minha namorada. [...] Eu não gostava daquela Miosótis, ela era bobinhã, no São Gregório nunca tinha pensado nela; gostava era de Rosa’uarda” (p. 115).

Foi ainda no Currealinho que ele narrou: “Aí, namorei falso, asnaz, ah essas meninas por nomes de flores. A não ser a Rosa’uarda — moça feita, mais velha do que eu” (p. 106). Com ela, os olhos não brilharam, apesar do prazer que sentia. Ela ensinou apenas os deleites do corpo e ele desabrochou para as aventuras eróticas. Mas Riobaldo não entendeu a estranha linguagem usada por ela, cujos códigos remetiam somente ao corpo. Essa forma era distante do que ele ainda não sabia que desejava, mas intuía. Mesmo assim não desvalorizou tais ensinamentos.

Assim mesmo afirmo que a Rosa’uarda gostou de mim, me ensinou as primeiras bandalheiras, e as completas, que juntos fizemos, no fundo do quintal, num esconso, fiz com muito anseio e deleite. Sempre me dizia uns carinhos turcos, e me chamava de: — “Meus olhos.” Mas os dela era que brilhavam exaltados, e extraordinários pretos, duma formosura mesmo singular. (ROSA, 1986, p. 107)

Com o noivado de Rosa’uarda com um turco, Riobaldo sente “tristeza e alívio — aquele amor não seria mesmo para mim” (p. 116). Ao andar como cavaleiro errante, perdido por entre trilhas que não reconhecia, “mediante desespero” pensa “livre e solto na Rosa’uarda, lindas pernas as lindas grossas, ela no vestido de nanzuque, nunca havia

de ser para meu regalo” (p. 117). A formosura de Rosa’uarda era a única lembrança e a roupa, de tão fino algodão, deleite para os olhos.

Ao se despedir de Currallinho, na continuação do enfrentamento do destino, Riobaldo diz: “Aí, nem cheguei a ver aquela menina Miosótis. A Rosa’uarda, vi de longes olhares” (p. 118).

Na (des)continuidade da trajetória, Riobaldo carecia de sossego — como se a vida assim o permitisse. Resolveu se afastar do bando de Zé Bebelo. “Vim-me. [...] A bem: fugi, e mais não pensei exato. [...] Virei, vagaroso. Meu rumo mesmo era o do mais incerto. Viajei, vim, acho que eu não tinha vontade de chegar em nenhuma parte. [...] Dormi com uma mulher, que muito me agradou” (p. 127).

A combinação entre eles é que ela acenderia uma fogueira como sinal para que Riobaldo retornasse, à noite. Mas ele não volta e se afasta, sem pesar, apesar do fato de ela ser “bonita, sacudida. Mulher assim de ser: que nem braçada de cana — da bica para os cochos, dos cochos para os tachos. Menos pensei” (p. 132).

Riobaldo experimentava os sabores do corpo que, sozinhos, não alimentavam a alma. Resolveu seguir Reinaldo porque o nome do inexplicável sentimento que os unia formava par e o coração sentia-se preenchido, povoado. “Nem tive pesar nenhum de não esperar o sinal da fogueira da mulher casada, filha do Malinácio” (p. 132). Esse desencontro de Riobaldo aconteceu sob condições desfavoráveis, pois a mulher estava indisponível para o amor. Havia objeções para acender a fogueira da paixão e, sem sorrir, não conseguiu abrir as janelas da alma.

O jagunço teve outras mulheres, mas sempre com o cuidado de não usá-las como faziam os companheiros, que “sacolejavam bestidades” em “horas safadas” (p. 161). “Deus me livrou de endurecer nesses costumes perpétuos” (p. 161).

Na busca incessante, Riobaldo se depara com o descompasso amoroso. Ele se relaciona com uma moça cujo ritmo não se coaduna com o dele. O amor, para acontecer, necessita de notas diferentes, porém, harmônicas na composição da sinfonia amorosa. Tal moça renega o prazer de forma violenta e depois, indiferente, até se rende; mas distante, com olhos cerrados, não enxerga a beleza do amor. Enquanto o coração bate, a alma não ouve. Finalmente, quando aceita abrir os olhos, o impedimento é de Riobaldo, que não pode levá-la para seguir com ele no bando.

A primeira, que foi, bonita moça, eu estava com ela somente. Tanto gritava, que xingava, tanto me mordida, e as unhas tinha. Ao cabo, que pude, a moça — fechados os olhos — não bulia; não fosse o coração dela rebater no meu peito, eu entrevia medo. Mas eu não podia esbarrar. Assim, tanto, de repente vindo, ela estremeceuzinha. Daí, abriu os olhos, aceitou minha ação, arfou seus prazeres, constituído milagre. Para mim, era como eu tivesse os mais amores! Pudesse, levava essa moça comigo, fiel. (ROSA, 1986, p. 161)

Com a moreninha miúda, Riobaldo percebe que o que deseja é a satisfação mútua, uma troca amorosa, a correspondência de olhares. E nesse embate ocorre o defrontar-se com a total falta de correlação entre os desejos e os sentimentos. Nessa moça, a alma se manifestava, porém o corpo não sentia.

Mas, depois, num sítio perto da serra Nova, foi uma outra, a moreninha miúda, e essa se sujeitou fria estendida, para mim ficou de pedras e terra. Ah, era que nem eu nos medonhos fosse — e, o senhor crê? — a mocinha me aguentava era num rezar, tempos além. Às almas fugi de lá, larguei com ela o dinheiro meu, eu mesmo roguei pragas. Contanto que nunca mais abusei de mulher. Pelas ocasiões que tive, e de lado deixei, ofereço que Deus me dê alguma minha recompensa. O que eu queria era ver a satisfação — para aquelas, pelo meu ser. (ROSA, 1986, p. 162)

Após o bando passar entre duas chapadas, no encalço do rio, chegou-se à fazenda Barbaranha. Durante a ceia servida, Riobaldo conheceu a neta de seo Ornelas, o proprietário. Ela era a mais vistosa das que serviam. “Aí, no rever do instante, percebi os olhos de Diadorim, que me juntavam com uma das mocinhas de lá” (p. 425).

Ela chamou a atenção de Riobaldo pela forma de se vestir: saia preta, blusinha branca e um lenço vermelho na cabeça. Novamente, “o olhar de Diadorim era que estava me indicando: que para aquela mocinha ia meu admirar” (p. 426). Mas esse mesmo olhar censurava a atitude do jagunço. “A avaliar o de Diadorim, por igual, como mostrava — outros olhos — o arregalo de ciúmes. Aqui digo: que se teme por amor; mas que por amor, também, é que a coragem se faz” (p. 426).

Riobaldo entende o olhar de Diadorim e percebe a insensatez daquele desejo pela menina. Encorajado, desiste. Renuncia. Se antes, ele via a boniteza da mocinha como provocação, refaz o pensamento.

Não perigou: no instante, achei em minha ideia, adiada, uma razão maior — que é o sutil estatuto do homem valente. Aquela formosura, aquela delicadezazinha, então podiam mesmo ser assim, em toda segurança, feito ela fosse, por um exemplo, filha minha. A mocinha, eu de repente queria, eu

gostava de dar a ela muito forte proteção. Diadorim não imaginasse isso. Os olhos de Diadorim me pediam muito socorro. (ROSA, 1986, p. 426)

Com humor, Riobaldo não quis continuar o jogo de observação e sedução. Preferiu surpreender o olhar de Diadorim e aquietar o desejo.

Mas eu não quis! Ah, há-de-o, quanto e qual não quis, digo ao senhor: e Deus mesmo baixa a cabeça que sim: ah, era um homem danado diverso, era, eu —aquele jagunço Riobaldo... [...] Como que, depois do fogo de ferver, no azeite em corpo de meu sangue todo, agora sochupei aquele vapor fresco, fortíssimo, de vantagens de bondades. (ROSA, 1986, p. 467)

A coragem da decisão e a alegria que daí vieram foram colhidas no olhar de Diadorim. “E eu também mercês colhi — da alegria veraz, nos meus olhos de Diadorim” (p. 427).

Depois de muitos meses de convívio, Diadorim intimou Riobaldo a um trato: enquanto estivessem no bando, eles não agiriam com “severgonhice e airado” em relação às mulheres, com a justificativa que isso tiraria o poder da coragem. Riobaldo jura. “Se nem toda a vez cumpri, ressalvo é as poesias do corpo, malandragem” (p. 179). Mas Diadorim cumpria o combinado como o sempre valente e sem mulheres Joãozinho Bem-Bem.

Riobaldo tenta cumprir a parte que lhe cabe no combinado. Consegue evitar os suplicantes carinhos duma roxa, de uma rapariga perfumada, de luxo, que esteve com quase todos e “que proseava gentil sobre as sérias imoralidades” (p. 179) e de tantas outras.

Mas não resiste a “uma mocinha formosa e dianteira, morena cor de doce-de-buriti” (p. 179) e quebra o resguardo. Ele não sente tristeza pela quebra do trato, mas se cala, assim como Diadorim. Ao provar do doce proibido, descobre-se de déu em déu, à procura do sabor que realmente agrada seu paladar e que ainda não encontrara. Até então, seguia seu jeito bandoleiro, inconstante no amor.

Ele se pergunta: Como não desfrutar da “mulher esperta, cinturinhazinha, que me fez bem?” (p. 180)

Durante certo tempo, a amizade entre eles seguiu assim: Riobaldo carecia de comprovar a força de homem e a virilidade e Diadorim o aceitava com silêncio, ciúme e tristeza, e o trazia para perto de si, indicando com o olhar, possíveis outros caminhos. A

amizade “foi melhorando, foi. Ele gostava, destinado, de mim. 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 o rio Jordão... Diadorim tomou conta de mim” (p. 180).

Na dupla viagem que realiza, geográfica e anímica, Riobaldo comenta que “quando se viaja varado avante, sentado no quente, acaba o coxim da sela fala de amores. E eu surgia em sossego assim, passo compasso, o chapadão tão alargante. Lá o ar é repousos” (p. 489). Essa aparente tranquilidade é alarmante, no sentido de solicitar a Riobaldo entrar no terreno do imaginário e do desejo. “Sossego traz desejos” (p. 489).

Na dinâmica das imagens ou nas imagens dinâmicas, ele se sente livre. “Eu não lerdava; mas queria festa simples, achar um arraial bom, em feira-de-gado. Queria ouvir uma bela viola de Queluz, e o sapateado de pés dançando. Mas, por lei, eu carecia de nudezas de mulher” (p. 489). Na obra rosiana, festas se apresentam como possibilidade de ressurreição; elas trazem o efeito da regeneração na vida dos personagens. Portanto são via de iniciação: trajeto do não-ser ao ser.

Riobaldo procurava a esmo, no sertão ermo, um quinhão de alegria que viesse das belezas e prazeres do corpo.

Devo redizer, eu queria delícias de mulher, isto para embelezar horas de vida. Mas eu escolhia — luxo de corpo e cara festiva. O que eu via com um desprezo era moça toda donzela, leiga do são-gonçalo-do-amarante, e mulher feiosa, muito mãe-de-família. Essas, as bisonhas, eu repelia. (ROSA, 1986, p. 490)

Então lhe falaram sobre um lugar chamado Verde-Alecrim. Ao chegar lá, achou que o nome mais adequado seria Paraíso. “O Verde-Alecrim ficava em aprazível fundo, no centro de uma serra enrodilhada. Dum alto, se via, duma olhada e olhar. Esporeei, descendi de batida” (p. 491).

O olhar de Riobaldo encontrará abrigo para os desejos no refúgio da serra. Lá, ele apenas pernoitará. Ainda não será esse o local do habitar corpo e alma.

No Verde-Alecrim, havia uma casa grande, diferente das demais, feitas de sapé e taipa-de-sebe. Nela, moravam duas mulheres-damas, a Hortência e a Maria-da-Luz, que não podiam ser comparadas a Nhorinhá, pois nem chegavam aos pés dela. Mesmo assim, Riobaldo tece elogios à beleza, à alegria e ao prazer que elas ofereciam. Em toda obra rosiana, as prostitutas são tratadas com muito desvelo. “Bom, quando há leal, é

amor de militriz. Essas entendem de tudo, práticas da bela-vida. Que guardam prazer e alegria para o passante; e, gostar exato das pessoas a gente só gosta, mesmo, puro, é sem se conhecer demais socialmente...” (p. 491)

Maria-da-Luz era morena, de longos cabelos pretos, “nhazinha-moura”. A boquinha “carnuda vermelha”, arredondada, “gomo”, intervalo para o prazer e “ponguda” como um trecho de um rio que corre apertado entre montes íngremes, que não deixa de espalhar as águas. O sorriso, portal do deleite, sempre para cima. Não era, simplesmente, uma “siguilgaita” ou uma dodivanas espevitada, mas dodivã e afiançada mulher; tinha muito traquejo. “E os olhos água-mel, com verdolências, que me esqueciam em Goiás...” (p. 491) Ela unia água, terra e sol.

Hortência era delicada, graciosa, de corpo branquinho formoso, “como frio para de madrugada se abraçar... Ela era ela até no recenso dos sovacos. E o fio-de-lombo: mexidos curvos de riacho serrano, desabusava” (p. 491). As duas surgiam dengosas, belas e alegres, o que encantava Riobaldo.

Nesse encontro, está no meio das duas, no espaço do ‘entre’, nas imediações da terra e da água, da terra e do céu. Descobre-se em dúvida: guardar para si o prazer que sentiu ou transformá-lo em dádiva a ser perpetuada?

A proposta de Maria-da-Luz para que Felisberto, o sentinela, ficasse com elas, foi aceita após ela perguntar a Riobaldo: “Tu achou a gente casual aqui, no afruitado. Tu veio e vai, fortunosamente. Tu não repartindo, tu tem?... — assim ela me modificou” (p. 493).

Maria-da-Luz clarifica a visão de Riobaldo ao mostrar o amor como doação não do próprio corpo, mas como partilha de vida e prazer. Segundo Castro, M, em Maria-da-Luz “se fazem presentes os elementos primordiais da *physis*, e é de seu próprio doar vida, alegria, prazer, pois nela se concentra a nascitividade poético-amorosa, junto com o Sol. Então o doar da mulher não é um doar dela. Ela doa o que lhe foi doado pelo sagrado” (2007, p. 176).

Felisberto traz a morte, a gentileza e o riso: “A morte estava com esse Felisberto” (p. 493) devido à bala que havia na cabeça dele. “Aquele homem, mesmo com a valia e bizarría dele, eu pudesse querer mais no meu bando?” (p. 494) Riobaldo percebe como Maria-da-Luz olhava para Felisberto — olhar mimoso.

Felisberto encontra-se entre a alegria, a vida e a morte. “O Felisberto se riu, tão incerto feliz, que eu logo vi que tinha justo pensado” (p. 494) ao decidir que ele poderia ficar no Verde-Alecrim.

E Riobaldo parte, para cumprir o périplo amoroso, envolto em transformação — a constatação que amor e morte fazem parte da convergência de contrários que é a vida, e em aprendizagem — o amor como partilha, estendido a todos os seres, conectado à vida primordial, geratriz, *physis*. “A pois, me ia, e elas ficavam as flores naquele povoadozinho, como se para mim fossem na beira dum mar” (p. 494), presentes na viagem irreversível que empreendia.

É no Verde-Alecrim, povoado de sete casas, que Riobaldo fecha o ciclo das buscas amorosas para iniciar outro, no qual revê Diadorim, que o esperava num “papuã”. Dela, Riobaldo nada consegue esconder. “Ah, o que era meu logo perdia o encoberto para ele, real o amor” (p. 95).

Rumo à batalha final, Riobaldo só se engraçou com uma mulher casada, mas o encontro não aconteceu:

E, andantemente, só me engracei foi duma mulher, casada essa, que, com tremor enorme, me desgostou neste responder: — ‘Ai, querendo Deus, que o meu marido quisesse...’ Ao que eu atalhei: — ‘Ah, pois nem eu não quero mais não, minha senhora dona. Não estou de maneira’. E, sem ser de propósito, até botei mau-olhado num menino pequeno, que estava perto. (ROSA, 1986, p. 497)

Assim como Riobaldo vai ao encontro do Menino no de-Janeiro, procura o olhar de Otacília, que irá nutri-lo com a fecundidade do amor e regenerar-lhe a vida. “Fui eu que primeiro encaminhei a ela os olhos. Molhei mão em mel, regrei minha língua. Aí, falei dos pássaros, que tratavam e seu voar antes do mormaço. Aquela visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim era quem tinha me ensinado” (p. 177).

A visão pássaros propõe a possibilidade de se vivenciar a vida com mais leveza. É uma imagem que humaniza, alivia, eleva, verticaliza o viver de Riobaldo. Ele recebe a força dos ventos, o que o distancia da fugidia vida que tinha. No entanto, não se pode esquecer que é a terra a força motriz do movimento ascensional. Assim, Eros rege o universo ontopoético, no qual todos os quatro elementos estão interligados.

O diálogo entre Riobaldo e Otacília é trino, pois a ausência de Diadorim se faz presença. Os ensinamentos dela ‘abrem os olhos’ de Riobaldo para uma sintonia permanente com Eros e ele espalha essa contagiante nova forma de viver.

Otacília era vista apenas com o que as curvas dos olhos podiam alcançar. Como Diadorim, era impossível vê-la em sua amplitude. No enquadro de uma janela, sob a fraca luz de uma lamparina, a visão que se tinha era embaçada, com pouca luminosidade. Mesmo assim há receptividade entre os olhares.

Riobaldo divulgava, no sentido de ver, o que a luz de candeia permitia, ou seja, ele não dimensionava a luminosidade desse encontro, cujo sorriso mostrava-se como portal. Mas havia o desejo. “No escuro. Mas senti: me senti. Águas para fazerem minha sede” (p. 148).

Diadorim levava Riobaldo para onde quisesse. Era “destino preso” (p. 185). Otacília era “vontade de amor” (p. 184), não era amor dado. Mas entre elas e Riobaldo havia um buritizal — Eros.

“Toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais” (p. 177). Essa pureza de Otacília não se opõe ao desejo carnal, mas a ele se associa, como princípio de vida.

Otacília, de compridos cabelos, “risonha e descritiva de bonita” (p. 177) também carrega a flor do desejo. Afinal, morava “nas serras dos gerais, Buritis Altos, nascente de vereda” (p. 176). Ela exerce fascinação sobre Riobaldo. Ao dizer-lhe o nome de uma flor, a casa-comigo, tira os olhos do jagunço, perfazendo um jogo de sedução explícito e vivaz. Riobaldo sente-se seduzido por ela. Ele recebe e guarda essas palavras porque nelas vê desejo e sentimento.

Riobaldo não tem certeza do nome dessa flor branca que mira. Caeté? Lírio? Perfumosa, recebe muitos nomes, dependendo do olhar de quem a vê. São muitos os pontos de vista para determinada situação; são muitos os olhares para a mesma flor. A poética de Guimarães Rosa mostra a impossibilidade de tudo ver no emaranhado mundo do ser-tão. E também relaciona o universo fitomórfico à união erótica. Para Otacília, era a casa-comigo. Para “as mulheres livres, dadas” (p. 178), era a dorme-comigo.

Otacília não era, exatamente, uma moça que ficava no alpendre, sonhadora, ingênua. “Era direta e opinosa, sensata mas de muita ação” (p. 180). Ela queria saber de Riobaldo, da vida, ultrapassar a casa-grande, “sem precisão de armas e galopes” (p.

181). E propôs algumas questões: De onde viemos? Qual é o nosso destino? “Donde é mesmo que o senhor é, donde?” (p. 181) As respostas pontuais que Riobaldo fornecia não a satisfaziam. “Os de todos lindos olhos dela” (p. 181) assinalavam dádiva de amor.

O olhar de Otacília pedia uma opção da parte de Riobaldo. Tornava-se necessário escolher Eros, em toda a magnitude e não olhar o mundo com lentes puramente racionais; nelas, “a mente vigia atrás dos olhos” (p. 182).

Observa-se que os olhos de Riobaldo não veem; eles criam imagens. O devaneio torna-se poético porque a visão inaugura imagens originais de possibilidades realizáveis, rumo a uma nova vida. “Só olhava para a frente da casa-de-fazenda, imaginando Otacília deitada, rezada, feito uma gatazinha branca, no cavo dos lençóis lavados e soltos, ela devia de sonhar assim” (p. 183).

Os olhos sentem o corpo de Otacília. O imaginário é inserido no olhar e tece imagens inaugurais do viver.

Otacília — me alembrei da luzinha de meio mel, no demorar dos olhares dela. Aquelas mãos, que ninguém tinha me contado que assim eram assim, para gozo e sentimento. O corpo — em lei dos seios e da cintura — todo formoso, que era de se ver e logo decorar exato. E a doce da voz: que a gente depois viajasse, viajasse, e não faltava frescura d’água em nenhuma das léguas e chapadas... Isso tudo então não era amor? Por força que era. (ROSA, 1986, p. 456)

A presença de Otacília também remete a um rio. “Otacília sendo forte como a paz, feito aqueles largos remansos do Urucuia, mas que é rio de braveza. Ele está sempre longe. Sozinho” (p. 291).

Otacília dá a Riobaldo a luz dos próprios olhos: “... e na sobremanhã eu me despedi, ela com sua cabeça de gata, alva no topo da alpendrada, me dando a luz de seus olhos” (p. 287).

Nhorinhá irradia luz. “Era bonita, era a que era clara, com os olhos tão dela mesma” (p. 485). Riobaldo a conheceu de “olhos e mãos” (p. 93). E o gosto bom desse amor ficou para sempre nos olhos e na boca do jagunço (cf. p. 92). Observa-se que Eros é mais forte que o consciente e o inconsciente, pois Riobaldo achava ter se esquecido dela. O mito do amor é a luz na qual se pode ver.

Nhorinhá acontece na vida de Riobaldo para os domínios de Eros expandir. Amor valioso por ser generoso; a todos oferecido, contagia o universo.

Nhorinhá — florzinha amarela do chão, que diz: — Eu sou bonita!... E tudo neste mundo podia ser beleza, mas Diadorim escolhia era o ódio. Por isso era que eu gostava dele em paz? [...] Igual gostava de Nhorinhá — a sem mesquinhez, para todos formosa, de saia cor-de-limão, prostitutriz. Só que, de que gostava de Nhorinhá, eu ainda não sabia, filha de Ana Dazusa. (ROSA, 1986, p. 352)

O olhar de Riobaldo contraria a concepção de amor que marca a cultura ocidental, decorrente do pensamento platônico, na qual ocorre bipartição contrária ao dinamismo da vida. De um lado, estaria o sensível e de outro, o inteligível. Nhorinhá simbolizaria o corpo sem alma e Otacília, a idealização, alma sem corpo. Mulheres platônicas. Nelas, os contrários seriam excludentes e antagônicos.

Nesse sentido, discorda-se de Nunes, que assegura:

a relação entre essas três espécies de amor, diferentes formas ou estágios de um mesmo impulso erótico, que é primitivo e caótico em Diadorim, sensual em Nhorinhá e espiritual em Otacília, traduz um escalonamento semelhante ao da dialética ascensional, transmitida por Diotima a Sócrates, em **O Banquete**, de Platão: *eros*, geração na beleza, desejo de imortalidade, eleva-se, gradualmente, do sensível ao inteligível, do corpo à alma, da carne ao espírito, num perene esforço de sublimação, que parte do mais baixo para atingir o mais alto. E que, em sua escalada, não elimina os estágios inferiores de que se serviu, porque só por intermédio deles pode atingir o alvo superior para onde se dirige. (1976, p. 145)

Para Riobaldo, “coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas. Coração mistura amores. Tudo cabe” (p. 176).

O jagunço fecha os olhos para melhor ver os três amores e com eles dialogar. A linguagem do corpo, que é afeto, alma e desejo, se faz presente em Otacília, Nhorinhá e Diadorim.

A alegria e o prazer que teve com Nhorinhá, “gosto bom ficado em meus olhos e minha boca” (p. 93), é a experiência que gostaria de ter tido com Diadorim, cujo corpo é mistério, para ele. Ao conhecer Nhorinhá, celebra, com ela, a comunhão que deseja ter com Diadorim. O misterioso corpo de Diadorim, sempre coberto por roupas largas e masculinas, é desnudado em Nhorinhá.

Nhorinhá mantém uma aura angelical ao distribuir prazer a todos que a procuram. Inclusive mostra a Riobaldo uma imagem de santa para ele beijar. Ela pratica a solidariedade do prazer, do desejo, da alegria. A postura é transformadora.

“Mire e veja: aquela moça, meretriz, por lindo nome Nhorinhá” (p. 92) era desejada por Riobaldo “com as faces do corpo, mas também com entender um carinho e melhor-respeito” (p. 221). Com ela, Riobaldo sente uma alegria tão profunda “feito casamento, esponsal” (p. 31).

A poeira que os envolve, no primeiro encontro, cósmica, é força criadora, semente e princípio de vida. Ela os une para que se recomece um novo mundo. Imersos e devorados em um “grosso rojo avermelhado” (p. 31), são lançados e se lançam na aventura do prazer, da alegria enquanto célula vital, pois aceitam o arremesso de Eros.

Quando Riobaldo vê Nhorinhá, “mulher moça” (p. 31), vestida de vermelho, que a todos recebe de maneira sempre inaugural e primeira, percebe que ela deseja assumir a potência de Eros. E consegue, pois rebrilhará, para ele, como a itamotinga, pedra fundamental. A existência de Riobaldo será pautada pelo magnetismo de Eros.

Nhorinhá mostra-se como o próprio ritmo vital, pois a cada aventura nupcial reencontra-se e renova-se em outro ciclo de maturidade fecunda; assim, será sempre pura, moça, em seu frescor virginal. Ela “sempre amanheceu flor” (p. 491).

“E, mire veja: em quinze léguas para uma banda, era o São Josezinho da Serra, terra florescida, onde agora estava assistindo Nhorinhá” (p. 485). Ela vive em terras férteis que engendram e conduzem a vida, nas quais todas as formas vitais se destacam.

No “demorar dos olhares” (p. 456) de Otacília, Riobaldo a desejava para ser sua mulher, “aqueles usos-frutos” (p. 294). Gozo e afeto, ela era “mel do alecrim” (p. 294). Conhecido por sua qualidade e raridade, é saboroso, tem cheiro forte. Otacília tempera e nutre a nova vida de Riobaldo, despertando-o para a aceitação dos ciclos de vida e morte, de treva e luz que perfazem a existência. A doçura desse mel entorpece Riobaldo, inspirando e alimentando um sono tranquilo que irá iniciá-lo em outra trajetória. É na escuridão desse sono que verá a luz. “Se ela rezava por mim? Rezava. Hoje sei. E nessas boas horas que eu virava para a banda de direita, por dormir meu sensato sono por cima de estados escuros” (p. 294).

Além da doçura desse mel, Otacília oferece a Riobaldo o que dele está escondido, o que ele não vê, apesar de mirar — a sensualidade que ela possui. O erotismo presente no mel fecunda o amor entre eles.

Encontra-se nos “Cânticos dos Cânticos” referência ao caráter erótico desse alimento:

Seus lábios são favo escorrendo,
ó noiva minha.
Você tem leite e mel sob a língua. (1990, p. 875)
[...]
Já vim ao meu jardim,
minha irmã, noiva minha,
colhi minha mirra e meu bálsamo,
comi meu favo de mel,
bebi meu vinho e meu leite. (1990, p. 876)

Assim, Otacília mostra-se e se faz mulher. Com ela, outras águas Riobaldo provava (cf. 48), “águas para fazerem minha sede” (p. 148). Águas cujas nascentes eram em cabeceira de vereda, nos Buritis Altos, que jamais cessarão de escoar, como Otacília, a “sempre noiva” (p. 412), disposta a inaugurar-se a cada dia e a manter “o verde nos campos” (p. 564).

A saudade de Otacília fazia Riobaldo se lembrar de versos que evocavam o buriti:

*Buriti, minha, palmeira,
lá na vereda de lá:
casinha da banda esquerda,
olhos de onda do mar...* (ROSA, 1986, p. 48)

Riobaldo descobre que Diadorim gostava dele “com a alma” (p. 148) e com o corpo, mas como “o coração da gente — o escuro, escuros” (p. 34) era, ele não conseguiu decifrar esse amor antes de ‘perdê-lo’.

Riobaldo olhava Diadorim com desejo e alma, mas os olhos não conseguiam compreendê-la, permanente enigma. Diadorim mirava, mas Riobaldo não atinava.

Ao que, alforriado me achei. Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da ideia. Diadorim — mesmo o bravo guerreiro — ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá,

aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... (ROSA, 1986, p. 539)

Os dois repelem qualquer manifestação de carinho físico, apesar dos sutis toques, porque guerreiros não podiam se gostar. “Diadorim pôs a mão em meu braço. Do que me estremeci, de dentro, mas repeli esses alvoroços de doçura. Me deu a mão; e eu. Mas era como se tivesse uma pedra pontuda entre as duas palmas” (p. 35).

Esse movimento de aproximação e afastamento, de atração e repulsa, de respostas e “desrespostas”, de um gostar “tramadamente”, mas de “calar qualquer palavra”, consagra o sentimento que os une.

O olhar de Diadorim chamava Riobaldo, mas ele, ao mirá-lo, não aguentava ver tal chamamento; era um impossível, sentimento que não entendia. Tormentos que o acompanharam até a descoberta que “a vida não é entendível” (p. 131).

Olhares correspondidos e não entendidos, que necessitavam da voz um do outro, da escuta de si e do outro e do silêncio para concretizarem o amor. “A voz dele era o tanto-tanto para o embalo do meu corpo” (p. 47). Observa-se que nem sempre os olhos permitiam que Riobaldo visse. Muitas vezes a audição o fazia ver. Ele ouvia o corajoso silêncio e as poucas palavras de Diadorim e escutava Eros.

Riobaldo admirava em Diadorim a capacidade de mirar e ver. “Ele era mestre nisso, de astuto se certificar só com um rabeio ligeiro de mirada” (p. 76).

Diadorim era capaz de dizer palavras rudes e também demonstrar afeto; os olhos pediam amor e expressavam ódio. A espontaneidade vinha quando estava particularmente emocionada e a vigilância surgia quando necessitava negar os sentimentos e a própria identidade. Os secretos olhares absorviam e incendiavam Riobaldo.

Aconteceu, também, de Diadorim não perceber o olhar de desejo de Riobaldo. “O Reinaldo se chegou para perto de mim. Acho que olhei para ele com que olhos. Isso ele não via, não notava” (p. 145).

Diadorim, mulher transvestida de homem, simboliza a potência mesma do amor; ela não contradiz tampouco nega Eros. Ao se mostrar homem e ser uma mulher, representa a permanente eclosão vital na interação do vigor viril e da fecundidade e realiza o casamento sagrado da Terra e do Céu, o que institui novo cosmos. O mito do amor perpetua o limiar de uma vida renovada.

É nesse sentido que se entende Eros em **Grande sertão: veredas** — potência cosmogônica que trans-forma mundos. Ele ultrapassa a encenação de cupido para possibilitar a percepção e a construção do real que se faz múltiplo e poético.

O olhar de Riobaldo enxerga Diadorim como diferente de todas as outras pessoas, mas parecida com ele. “Diadorim era aquela estreita pessoa — não dava de transparecer o que cismava profundo, nem o que presumia. Acho que eu também era assim” (p. 57).

“Diadorim, belo e feroz! Ah, ele conhecia os caminhares” (p. 76). No plural, o substantivo indica que o real se mostra ambíguo, múltiplo, com possibilidades infinitas de construção ou tessitura. Portanto não existe *um* real. E todo caminhar se faz é no próprio caminho. A trajetória de Riobaldo se apresenta poética; ela se constrói na medida da procura da palavra como poetar; essa busca se torna importante aprendizagem. “O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (p. 166).

Diadorim pôs os olhos em Riobaldo (cf. p. 168) e as palavras ditas ou não foram repensadas pelo jagunço (cf. p. 169). Souza sublinha que “a interação do poetar e do pensar se manifesta com tamanha intensidade, que o poeta é pensador, e o pensador, poeta. Não há poetar e pensar. Há, sim, o poetar pensante e o pensar poético” (1999, p. 80). Tal duplicidade distancia-se do olhar metafísico e engendra o olhar originário de nova composição cósmica que revela a dramaticidade vital envolvida pela trama mortal. A avassaladora paixão que move Riobaldo comprova que não há mais condenação da imaginação poética em prol da razão. O cosmos, ou melhor, os cosmos, não se estabelecem de forma ordenada, pois neles, o caos é “transitoriante”, em sucessão dilacerante e ininterrupta, sem possibilidade de síntese. No transe poético-pensante, Riobaldo se move.

Afinal, “quem era assim Diadorim para mim?” (p. 169) Era quem fazia Riobaldo “mais ver” (cf. p. 169). Com ela, queria aquietar o coração. Tanto que a convidou para deixarem a jagunçagem.

Desde o primeiro encontro, Riobaldo já via Diadorim como diferente pessoa. As observações iniciaram pelo olhar, passaram pelo olfato e alcançaram o silenciar das palavras.

Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte — assim se fosse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível — o senhor represente. As roupas mesmas não tinham nódoa nem amarrotado nenhum, não fuxicavam. A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, alado e sabido, e tudo nele era segurança em si. (ROSA, 1986, p. 97)

Tudo em Diadorim fascina Riobaldo: o jeito de andar, que dá até vontade de carregá-la no colo, as mãos, os braços, os olhos, o cheiro...

Riobaldo não vê Diadorim como bem-aventurada. Apesar de relacioná-la ao vislumbre da imagem de Nossa Senhora da Abadia, ele se afasta de qualquer concepção teológica de santidade; tampouco ela é apenas desejo físico. É sentimento que o atormenta pelo indecifrável que é. Olhar Diadorim e enxergar a santa sinaliza a união de corpo e alma.

Riobaldo ainda não sabe, apenas intui acerca da impossibilidade de existência de um corpo sem alma e alma sem corpo. “Diadorim, nas asas do instante, na pessoa dele vi 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 só não alcança” (p. 462).

Diadorim agarra Riobaldo pelo olhar (cf. 171) e ensina que o sentir é sempre misturado.

Hoje, eu penso, o senhor sabe: acho que o sentir da gente volteia, mas em certos modos, rodando em si mas por regras. O prazer muito vira medo, o medo vai vira ódio, o ódio vira esses desesperos? — desespero é bom que vire a maior tristeza, constante então para o um amor — quanta saudade... —; aí, outra esperança já vem... (ROSA, 1986, p. 217)

Indica, também, que é possível, com a alma, abraçar o corpo, sem afastar um do outro.

Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com a minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim — que não era de verdade. Não era? A ver que a gente não pode explicar essas coisas. Eu devia de ter principiado a pensar nele do jeito de que decerto cobra pensa: quando mais-olha para um passarinho pegar. (ROSA, 1986, p. 272)

Observa-se que os amores de Riobaldo não são marcados por polaridades intransponíveis ou degraus de ascensão. Percebe-se que desaparecem dicotomias e

surgem binômios inseparáveis — corpo/alma, razão/sentimento, luz/treva, que o próprio Riobaldo procura, incessantemente, mostrar.

Afirma-se que Otacília e Nhorinhá não equalizam a dialética formada pela oposição carne x espírito e que culmina na síntese chamada Diadorim, pela constatação que a dialética poética não admite síntese. Tampouco se trata de instabilidade amorosa ou consagração de determinada espécie de amor, conforma mostra Nunes.

Eros, em sua perene atividade, impulsiva e sôfrega, mal se detém numa forma, logo abre as asas e prepara-se para voar na direção de outra. Não elimina, porém, os objetos em que pousa, não suprime as escalas de sua trajetória. O amor carnal conserva-se no espiritual. Essas duas manifestações, embora qualitativamente distintas, e de diferente altura na escalada do impulso erótico, interpenetram-se, harmonizam-se como as imagens antagônicas de Otacília e Nhorinhá, alcançando o difícil equilíbrio que resulta da superação de uma pela outra. O espírito não suprime a carne, abolindo-a, isto sim, no sentido dialético, em que abolir, sinônimo de superar, é abolir o inferior, completar o incompleto, passar de um estado de carência a um estado de plenitude. A harmonia final das tensões opostas, dos contrários aparentemente inconciliáveis que se repudiam, mas que geram, pela sua oposição recíproca, uma forma superior e mais completa, é a dominante da erótica de Guimarães Rosa. Nela o amor espiritual é o esplendor, a refulgência do amor físico, aquilo em que a sensualidade se transforma, quando se deixa conduzir pela força impessoal e universal de *eros*. (1976, p. 147)

Nhorinhá não carrega conotações negativas por ser meretriz; ela é “puta e bela” (p. 290), “prostitutriz”. “Se ela não tinha valia, como é que era de tantos homens?” (p. 485). “Renego não, o que me é de doces usos: graças a Deus toda a vida tive estima a toda meretriz, mulheres que são as mais nossas irmãs, a gente precisa melhor delas, dessas belas bondades” (p. 220).

Otacília, ao casar-se com Riobaldo, carnaliza-se. Mas antes disso, ele a via como uma linda mulher, que “hora em mais hora embelezava” (p. 180). A “sempre noiva” renasceria, todos os dias, para os deleites do amor.

Riobaldo recebe Otacília com o olhar da paixão e da alegria.

Alegria me espertou, um pressentimento. Quando eu olhei, vinha vindo uma moça. Otacília.
Meu coração rebateu, estava dizendo que o velho era sempre novo. Afirmo ao senhor, minha Otacília ainda se orçava mais linda, me saudou com o salvável carinho, adianto de amor [...].
Mas eu disse tudo. Declarei muito verdadeiro e grande o amor que eu tinha a ela; mas que, por destino anterior, outro amor, necessário também, fazia pouco eu tinha perdido. (ROSA, 1986, p. 563)

Diadorim, “meus buritizais levados de verde... Buriti, do ouro da flor” (p. 559), é o cerne, o fundamento, o centro da vida de Riobaldo e o iniciou na travessia. Diadorim é a complexa constatação de que Eros e Thanatos coexistem.

Nos descaminhos do amor, Riobaldo experimentou bandalheiras com muitas mulheres. A travessia era triste. Ao conhecer Nhorinhá, imaginou vivenciar apenas uma relação carnal. Mais tarde, descobriu que “dói sempre na gente, alguma vez, todo amor achável, que algum dia se desprezou” (p. 488). Otacília, que surgiu na alpendrada como mulher idealizada, tornou-se “ouro toqueado” (p. 487). Mulheres que, aparentemente, se apresentaram como dicotômicas — ora corpo sem espírito, ora alma sem corpo, mas que realizaram a comum união de antagonismos.

Nhorinhá, Otacília e Diadorim são amores complementares. Elas são o nome do amor, para Riobaldo. E trazem a marca da unidade na multiplicidade de cada uma e traduzem a harmonia dos contrários. Nenhuma delas é apenas pureza ou puro deleite, corpo ou alma. Todas carregam sinais e indícios do elemento dicotômico oposto.

Ao escolher Diadorim como seu “amor de prata” e seu amor “de ouro” (p. 48), Riobaldo não dimensiona ou mensura Nhorinhá e Otacília como polaridades antagônicas ou etapas de um amor que culminaria em Diadorim. Cada uma é o que é e o que não é. Todas fazem parte da travessia de Riobaldo, da construção poética do ser que deseja ver, enxergar, contemplar e se transformar para acolher a grandiosidade da vida, que se mostra e se esconde: mistério. “Hoje eu quero é a fé, mais a bondade. Só que não entendo quem se praz com nada ou pouco; eu, não me serve cheirar a poeira do cogulo — mais quero mexer com minhas mãos e ir ver recrescer a massa... Outra sação, outros tempos” (p. 508).

O ritual erótico que presente em **Grande sertão: veredas** propõe a celebração da união homem/natureza, pois ambos se mostram ávidos de vida e carregam, em si, a densidade e a beleza do transformar-se, do nascer e renascer. A obra entoia um hino de louvor à natureza enquanto *physis*, “a sobre-coisa, a outra coisa” (p. 185). Eros cosmogônico encena o ritual da vida.

3.2 OLHAR INAUGURAL PARA O MUNDO REGIDO POR EROS

Mirar é ad-mirar, realizar um movimento de aproximação e afastamento; é uma atitude dinâmica de perplexidade diante do extra-ordinário, que é o mais ordinário aparecendo. Esse estranhamento produz distanciamento de si para ver melhor. Faz-se necessário ir em direção ao que parece improvável, sentir-se parte do universo e não, senhor absoluto dele. Importa contemplar, refletir, criar imagens poéticas para vi-ver e ver “espiado o que de graça no geral não se vê” (p. 372).

Quando se é tomado por Eros, o olhar torna-se inaugural, primevo, primordial, original e originante. Ver e perceber o que se mostra importante — a aceitação da vida como mistério inesgotável, fundamentada na presença do mito do amor.

Mirar e ver o mundo misturado, sem antagonismos excludentes, composto de contrários não contraditórios; somente na tensão de luz e treva pode-se ver.

Mirar e ver a força criadora advinda da aceitação do olhar que enxerga além do trivial, sem dele se afastar. Na simplicidade do ordinário se dá o mistério da vida. O conectivo ‘e’ reafirma a aliança entre as ambiguidades do real, realiza a conjunção do ser e do não-ser, une sensível e inteligível e afirma que tudo é um, na pluralidade da unidade.

Mirar-se e ver-se como auditor e, não, espectador da dinâmica do real. Tornar-se “personagente” da própria estória ao empreender a travessia que inicia uma nova relação homem/mundo, na qual sujeito e objeto engendram-se, reciprocamente.

Mirar e ver o vigor do re-conhecer-se e des-cobrir-se como ser processual, metamórfico. “O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso me alegra, montão” (p. 21).

Mirar e ver os escuros na claridade e a luz nos obscuros. Faz parte da condição humana o limiar, o não-ver, o estar entre o limite e o não-limite, o receber a luz do outro.

Mirar e ver a importância de dedicar-se à vida que não se enquadra em formatação rígida tampouco permite formas definidas ou definitivas, porque ela não é passível de definição; é doadora de sentidos.

Mirar e ver acolhem a descoberta que “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (p. 60) — é construção e é incognoscível; impossível conhecê-lo em toda magnitude e totalidade. Nota-se, assim, que para o pensamento poético não há *um* real e ele se apresenta preexistente aos mais variados discursos, apesar da insistência em determiná-lo.

Mirar e ver trazem o destino amoroso como uma questão a ser refletida por Riobaldo.

Senti assim meu destino. Dormindo com um pano molhado em cima dos olhos e com a nuca repousada numa folha de faca, de noite o destino da gente às vezes conversa, sussurra, explica, até pede para não se atrapalhar o devido, mas ajudar. Crendice? Mas coração não é meio destino? (ROSA, 1986, p. 373).

Riobaldo poderia ou conseguiria recusar essa trajetória? Seria possível dominar o destino? Como decidir por um caminho? Pode-se voltar atrás na decisão? “Mas foi nesse lugar, no tempo dito, que meus destinos foram fechados. Será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo voltar para trás? Travessia de minha vida. [...] O senhor veja” (p. 270).

O jagunço percebe a impossibilidade de apreender sentidos da vida quando se concebe o olhar como comprovação daquilo que se vê, obrigação de *tudo* ver, necessidade de mirar *para* tudo ver, consequência da clareza da visão racional ou adequação ao que se vê. “O senhor nem não diga nada. ‘Vida’ é noção que a gente completa seguida assim, mas só por lei duma ideia falsa” (p. 372).

Mirar inclui o não-ver ou ver o invisível de todo ver. É perceber o surgimento do inesperado, a instalação de possibilidades surpreendentes e a transmutação do não-ser ao ser.

Riobaldo mira o olhar de Diadorim e se vê. Nesse jogo de espelhamento, está o sentimento que os une: o amor enquanto substância essencial da vida, que principia experiências e gera transformações.

O olhar não apenas reflete uma imagem; ele se torna a própria imagem. Assim acontece com Riobaldo e Diadorim: a reciprocidade do bem-querer faz com que Riobaldo participe do universo poético de Diadorim. Ao contemplá-la, vê a si próprio, em processo que reúne, na identidade, as diferenças.

Riobaldo especula sobre a vida e a morte, o riso e o soluço, a obscuridade e a claridade, pois não quer viver sob a tutela de dicotomias; deseja ser um homem novo, aquele que não teme a imersão na existência e emerge como condutor da própria vida. Nos olhos de Diadorim, ele reflete sobre si mesmo e luta para sair da ditadura da subjetividade e do reino do antropocentrismo.

Mirar e enxergar Eros na regência do universo; mirar e amar além de preconceitos; mirar e aceitar paradoxos inerentes à condição humana. “Eu mandava a morte em outros, com a distância de tantas braças. Como é que, dum mesmo feito, se podia mandar o amor?” (p. 270)

A ambiguidade do ‘certo’ que parece ‘errado’ e do ‘certo’ que deveria conter ‘toda’ a verdade embaçam o olhar de Riobaldo. Afinal onde está “a lisa e real verdade?” (p. 321) Talvez estivesse em Diadorim de sábios olhares, desejosa de contar-lhe “coisas que a ideia da gente não dá para se entender” (p. 170).

Quando mira e acolhe a vontade de Eros e recebe o olhar de Diadorim, Riobaldo ganha coragem para enfrentar o medo. “Porque surpreendi o mundo desequilibrado rústico, o que me pertencia e o que não me pertencia. Se a vida coisas assim às horas arranja, então que segurança de si é que a gente tem? Diadorim me olhava” (p. 450).

“Mire e veja: o senhor se entende?” (p. 509) Olhar o sem fundo dos confins anímicos e disponibilizar-se para a escuta dos (des)caminhos da interioridade engloba sair de si; supõe a aceitação de que não se entende tudo e que a construção do sujeito se faz a partir da compreensão do ser como não-ser; inclui a vivência inaugural do real como dinâmica da erupção vital, que vige na tensão de contrários e configura a percepção da verdade como *alétheia* e não como *logos* reduzido ao inteligível.

Quando se mira *para* tudo ver, ou se tem a certeza de *tudo* ver, o sujeito fundado na lógica torna-se núcleo substancial que gera o que cada coisa é, origem e princípio, fundamento. A essência das ações passa a ser dele, da razão humana, e não mais da *physis*.

Acreditar que é possível entender-se completamente e tudo ver é tornar-se sujeito absoluto, subjugado pelo intelecto, tirano e detentor de todo e qualquer saber acerca de todo e qualquer objeto de conhecimento. Nessa crença, a subjetividade mostra-se soberana até mesmo na decisão sobre a vida e a morte.

Nas miragens e visagens, **Grande sertão: veredas** questiona o lugar do sujeito absoluto, aquele que tudo domina. Riobaldo não assume a prerrogativa de sujeito, aquele que tudo ‘fala’ de um objeto, mas se relaciona afetivamente com o mundo ao encontrar o olhar de Diadorim.

A desintegração da subjetividade metafísica mostra o ser humano como potencialidade e, não, autoridade absoluta. É Eros regenerando a percepção de mundos.

A trajetória de Riobaldo é do homem que sai de si, das amarras da hipertrofia da subjetividade, do papel egocêntrico de sujeito monológico e percebe que não há padrão de real. Ele recebe Eros em sua vida.

“No viver tudo cabe” (p. 65). Mirar e ver, mirar e não ver, mirar ver abrigam uma condição permanente do viver: o indizível de todo ver.

“O que era fato imponente, digo ao senhor; mire veja, mire veja” (p. 340). A repetição enfática e sem conectivo prioriza a importância de ver com olhos inaugurais a majestade de Eros no sertão.

“Mire veja” é a consagração do amor destinado de Riobaldo e Diadorim e a aceitação do poder de Eros na regência do universo sertanejo. Cosmogonia. “Eu mais Diadorim, mire veja” (p. 456).

“Mire veja” mostra-se como travessia que se faz de dentro para fora. Mirar/ver é adentrar(se) na dimensão do diálogo, pois nele ocorre escuta da palavra poética e abertura para a percepção do que somos e não somos.

Mirar e ver promovem a eclosão do entrever enigmático porque se dá na manifestação do que se é e não é. O ‘entre’, ao ligar o mirar e o ver, identifica-os e diferencia-os na composição do mundo que se realiza no encantamento das palavras recordadas, inventadas, recriadas ou utilizadas pela primeira vez.

4 “A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA”: A SACRALIDADE DO OLHAR ENQUANTO VISAGEM

“A estória de Lélío e Lina” consagra o amor à vida em imagens ligadas ao olhar. Busca-se “ver o que no comum não se vê: Essas coisas de que ninguém não faz conta...” (1978, p. 105)

Lélío, o sol, vivia o conflito excludente do ver ou não ver, da luz ou da sombra, do reinado do corpo ou da alma. Assustado com os desacertos das opções amorosas, sofria diante de decisões não menos alarmantes, pois enxergava o mundo com o olhar focado em parâmetros dicotômicos. Experimentar o vazio da iluminação absoluta, ou em outra extremidade, vivenciar a escuridão profunda? Ambas, tão impossíveis pela própria inexistência que as caracteriza, não trazia respostas às indagações que fazia. Entregar-se à “saudade sem razão” (p. 138), amor idílico, idealizado ou absorver-se por encontros fortuitos? Haveria possibilidade de render-se ao real à meia-luz, e aceitar a luminosidade, a obscuridade, o ver e o não-ver como partes integrantes e integradoras da ambivalência desse real? Ou a compreensão de real ainda era tão impenetrável como a claridade do dia em que apareceu na fazenda de Seo Senclér e que turvava a visão?

O processo de perdas e frustrações, incompreensões, dúvidas, incertezas, raiva e dificuldades de perceber que o velar e o desvelar são um e o mesmo será acompanhado por Rosalina, flor e “desflor” (p. 183), que o iniciará nos mistérios da vida e do amor. As palavras encantadas e encantatórias da menina-anciã, contadora de estórias transfiguradoras da existência, se misturam à permanente transformação da natureza, pois no universo do sertão rosiano o mundo é misturado.

A travessia de Lélío é pontuada pela descoberta que vida e morte se juntam e se interpenetram em ciclo perpétuo de renovação vital, como acontece com a natureza, em eterno curso formativo. As metamorfoses existenciais do vaqueiro reforçam a ambiguidade inerente ao ser humano e lhe conferem possibilidade de abandonar a passividade imanente para jogar-se na dinâmica transcendente.

Observa-se que imagens do olhar se apresentam em toda a narrativa. Elas tecem as descobertas de Lélío, desde a negativa em ver e a insistência em enxergar o que a

subjetividade impõe, até o momento em que abraça Rosalina com os olhos e com ela parte como se governasse os horizontes.

O olhar deixa de ser mero instrumento de visão e se torna visagem sagrada, pois o ver consagra a impossibilidade de tudo enxergar, desperta o desejo de ver mais “largo”, se compraz na sabedoria de apreender o real enquanto dinâmica de visibilidade e invisibilidade e restaura um mundo originário, regido por Eros.

Esta etapa do trabalho se dividirá em duas partes. A primeira apresentará o percurso de Lélío em trânsito de si mesmo, desde a chegada ao Pinhém até o momento em que decide partir com Rosalina. Serão observados o processo de aceitação do destino e o apropriar-se da própria vida, ontologicamente, diante do olhar que não capta tudo o que vê, já que o real vige na ambiguidade do ocultar-se e do velar-se, e a sintonia que se estabelece entre o vaqueiro e a natureza.

A segunda se deterá nos desencontros amorosos de Lélío: paixão nutrida pela Mocinha do Paracatú, que desejava ver apenas o que se mostrava visível; o desejo incontrolável por Jiní, cuja fugacidade se detinha no verde dos olhos e nos prazeres do corpo; a confusão que fez ao não distinguir amizade e amor, quando viu Mariinha; a dissonância com Manuela, que tentava decifrar o amor através de conceitos e o conhecimento que teve com as tias, que faziam do corpo doação do sagrado. Dialogará, também, com o encontro com Rosalina, cujo “olhar rideiro” transformará o vaqueiro.

4.1 LÉLIO: DE “VAQUEIRO FORIÇO” A MEU-MOCINHO

Lélío chegou ao Pinhém com os olhos protegidos pelas abas do chapéu-de-couro. Guiado pelo cachorro Formôs, “afetuoso audaz” (p. 232), que ao mesmo tempo o seguia, não se preocupou com a direção tomada na trajetória que o levou a essa fazenda. O olhar seguiu sem vislumbres ou deslumbramentos; apenas caminhou rumo ao lugar cuja “glória” era famosa.

Vaqueiro “foriço” (p. 131), tinha no olhar a perspectiva do estrangeiro, no sentido de alheio de si e do entorno: forasteiro e estranho de si mesmo.

Para Rosalina, Lélío era o sol, “mas ao sol mesmo é que nuvem pode prejudicar” (p. 183). Nuvem que poderia ofuscar a intensidade do brilho da descoberta futura que olhar para dentro de si é uma via de mão dupla — olhar-se implica em direcionar os olhos rumo ao acolhimento de novos mundos, inclusive os externos a si mesmo.

Ao tirar o chapéu e saudar os vaqueiros, Lélío do Higino permitiu que todos vissem seu olhar; demonstrou vontade de se aproximar e de ser acolhido naquela fazenda dos Gerais, pois “riu de orelha a orelha” (p. 132). Ele “se desquadrrou” (p. 132) do cavalo como quem desejava mudar o viver comum, destoar do já conhecido e vivido, desdizer o que já foi dito e buscar o novo.

Pode-se pensar que Lélío estava com os olhos entreabertos: protegido pelas abas, não alcançava o que a visão poderia oferecer-lhe, mas havia a fresta que permitia ultrapassar limites até então, desconhecidos. E nos momentos em que os olhos se fechavam, ele ainda não olhava para dentro de si, pois olhar-se não significa voltar-se somente para a própria interioridade; exige colocar-se em total disponibilidade para o que não se sabe, que é a vida. É transitar no desconhecido de si mesmo e do real. Nota-se que a abertura e o fechamento dos olhos fazem parte de um único movimento: o ‘entrever’.

Observa-se que abrir ou fechar os olhos depende, até certo ponto, da vontade, de algum movimento voluntário. Mas abrir-se para o desejo de mudança nem sempre é guiado pela vontade. É preciso coragem e poder de enfrentamento. Pode-se abrir os olhos para ver apenas o que se quer ver ou para realizar atividades triviais. Mas abri-los como se abre a janela da alma implica em transformação, em metamorfose existencial.

A viagem de Lélío ao Pinhém configura-se como catábasis. É viajar-se rumo ao desconhecido enfrentamento de si e do mundo até transpor o ‘ordinário’ das coisas. Souza mostra que

katábasis em grego —, ou, na tradução latina *descensus ad inferos* — designa um subgênero de relatos míticos, em que se narram as vicissitudes dramáticas de uma viagem *sui generis* aos confins da terra, empreendida por personagens extraordinários, que descem aos infernos e de lá retornam. (2008, p. 206)

Lélío transcende as experiências triviais dos vaqueiros e faz do percurso uma extra-ordinária e dolorosa incursão anímica até o momento em que consegue governar os horizontes (cf. p. 246) e dar à vida um sentido poético. Tal viagem, de si para si

mesmo, o conduziu ao Pinhém, espaço originário, para depois retomar seu caminho, junto com Rosalina, rumo a um “lugar forte” (p. 244), o Peixe-Manso.

Os vaqueiros viram Lélío com os olhos da razão.

De pronto, relancearam o que nele havia a ver, a olho de vaqueiro: rapaz moço, boa cara e comum jeito, sem semelho de barba nenhum, ar de novidade; com sua roupinha bem tratada; só o chapéu-de-couro baixava muito, maior que a cabeça do dono. Alforjes cheios, saco de dobro na garupa, capa na capoteira; laço estaco — uma ‘corda’ bem cuidada; hampa de vara-de-topar que provava prestança. (ROSA, 1978, p. 131)

A chegada de Lélío ao Pinhém se deu na “entrada-das-águas” (p. 131), tempo de lida, de muito trabalho nas fazendas de gado nos Gerais, de agir. Mas para Lélío o agir ultrapassava o sentido externo de realizar tarefas. Ele estava embriagado de sofreguidão para o viver, de entusiasmo, de busca pela essência do agir que é querer e poder querer se transformar. Na procura por novidades, deixou-se tomar pela árdua e ontológica questão que demanda a decisão pelo que se é e o que não se é, nas terras ricas do Ribeirão do Pinhém. Lá “era a felicidade de terrão e relva, em ilha farta — capões de cultura alternando com pastagens de chão fosfado, calcáreo, salitrado — quase tão ricas quanto as do Urubuquaquá” (p. 133).

Tempo fecundo nas terras do Pinhém e de chuvas fortes, o que potencializava a fertilidade da natureza em ritmo de eterno renascer. Para Faria, a chuva “é a figuração simbólica do sêmen celestial que não cessa de fecundar a terra” (2004, p. 246). A natureza celebrava o poder libertador, sensual, varonil, vital e arrebatador de Eros nas imagens “da camisa colada ao corpo de homem” e “de trezentas vacas parideiras, quantia delas aviavam parição, com a passagem da lua; e as boiadas bravas, trazidas de outros sertões, já ao primeiro trovão de outubro se lembravam de lá e queriam a arribada, se alçando dos enormes pastos sem cercas; carecia rebatê-las” (p. 131).

O olhar curioso do fazendeiro seo Senclér tenta descobrir quem é Lélío. Em um relance de acordo puramente comunicativo, aparentemente, como um jogo de perguntas e respostas, o vaqueiro entende o que o novo patrão quer saber. E diz: — “Eu sou o Lélío do Higino. Meu pai era o vaqueiro Higino de Sás, em Deus falecido” (p. 132). E a série mecânica continua, como se fosse possível conjugar todas as peças rumo a uma resposta única e ideal e encontrar um maquinismo perfeito e harmonioso, que desse sustento ao ‘funcionamento’ da vida e que tornasse cabível obter todas as explicações a

respeito da existência humana. A partir daí, perguntas são feitas apenas para confirmar o que já se deduz acerca de Lélío e para se saber mais sobre ele.

A ‘investigação’ sobre Lélío, além de lembrar antigas encenações teatrais ao ar livre, compostas de breves diálogos, enfatiza que fato difere de ficção e mostra-se, à primeira vista, técnica, registro de dados, para os vaqueiros. Mas está carregada de não-respostas, pois importa refletir sobre a chegada de Lélío e, não, descobrir os objetivos da presença do vaqueiro.

Quem é Lélío? De onde veio? Para onde vai? Está sozinho, é solteiro? Está de passagem? Tem arma? Que caminhos utilizou para chegar ao Pinhém? Por que veio? “— Está passando?” [...] “— E assim escoteiro, vindo donde?” [...] — “Travessou o rio no Passo-do-Porco?” [...] “Por que é que quis vir p’ra os Gerais, então? Por lá matou alguém de crime?...” [...] “Pois, veio por caçar no Chapadão o lume da fama do pai?” (p. 132 e 133)

Às perguntas, que poderiam, simplesmente, passar como fundamentadas na formalidade retórica, o “vaqueiro chegado” (p. 132) surpreendeu e cativou seo Senclér com o “rumo de suas respostas” (p. 132). O patrão gostou, de imediato, “do em-ser da vaqueirinho” (p. 132). Respondendo-as, ele se mostrou desprendido, pacífico e demonstrou que não havia réplica possível. Na verdade, o que o trazia ali era “só saudade do destino” (p. 133), ausculta do que ainda não sabia.

Após a maratona investigativa, pautada pelo desejo de respostas empíricas, “o vaqueiro Lélío do Higino estava entrado, na forma do uso, como solteiro com passadio e paga, e o mais em nome de deus, amém” (p. 134).

Ele se sente incomodado com a insistência de Delmiro em saber dos planos que tinha.

Lélío se atalhava, não estava com disposição para nisso pensar — a vida regulada no estreito o desconcertava, assustava. [...] O companheiro recordava ideia de um chaleirão que fervesse, e a fervura fazendo pular a tampa; esse cobiçar, esse ronco interior, de gana encorrentada, chega cheirava a breu, secava os espíritos da gente, dava até sede. (ROSA, 1978, p. 145)

Mas por quê e para quê Lélío veio? Quem é Lélío? Não há possibilidade de resposta única, pois essas questões tratam do real e do destino.

A chegada de Lélío não tem uma causalidade tampouco finalidade. A ausência de respostas mostra o caráter inconcluso e contraditório de tudo que existe. A dialética

da objetividade e da subjetividade, presente na multiplicação dos questionamentos e do sem rumo das refutações, corresponde à complexidade do real.

Lélio não percorre um caminho já traçado, determinado. Importa o caminhar que se constrói no encaicho dos próprios pés. Ele mora em toda parte, sem habitar lugar algum. Mas aceita a companhia do Formô, após decisão de ir para os Gerais. “Solto, solto”, deseja traçar o destino como se esperasse encontrar alguém ou se alguém o aguardasse.

Ele não sabe o destino e é atraído por aquilo que não sabe. A chegada de Lélio ao Pinhém revela o ser humano em liminaridade, no início de um processo original e originante, fundamentado no saber e não-saber. Lélio sabe que sabe e sabe que não sabe. Chegar ao Pinhém é estar na soleira da porta da consciência de um saber que sabe e não-sabe; é a entrada na estrada do viver. “A um modo, quando descobria, de repente, alguma coisa nova importante, às vezes ele prezava, no fundo de sua ideia, que estava só recordando daquilo, já sabido há muito, muito tempo sem lugar nem data, e mesmo mais completo do que agora estivesse aprendendo” (p. 137).

Segundo Castro, M,

só por nos movermos no não-saber de tudo saber é que podemos saber que sabemos, isto é, ter consciência. Não é a consciência que dimensiona o ente-humano, não é a consciência que funda o *sujeito-humano*, mas o não-saber. Ser humano-*sujeito* enquanto consciência implica fundar-se no não-saber. (2004, p. 58)

Ao se propor a trabalhar no Pinhém, Lélio se move na possibilidade do querer, do poder querer e da vontade, que é o querer querer, nas palavras de Castro, M. O querer de Lélio não está ligado à posse de todo conhecimento ou de objetos ‘materiais’, ao poder de tudo saber, ou querer isso ou aquilo, mas o querer do ser das coisas e o não-ser de si mesmo. Morar no Pinhém é adentrar-se, apropriar-se da dimensão ontológica e dar início à caminhada, não mais atrelada à posse de todo saber ligado ao conhecimento ou à posse (ligada à vontade) de tudo ter ou ver.

Observa-se que o movimento de olhar para dentro de si não trará respostas objetivas ou unânimes sobre quem ele é, vaqueiro de tantas vozes e olhares, pois está jogado no grande enigma que é a vida. O olhar não alcança o que não é objetivável.

Lélio opta por ficar um tempo no Pinhém. Essa escolha, concretizada pela vontade, será uma busca afetiva. Ele aceitou o chamado do Formôs para dar sentido à vida, para ser feliz. Porém importa salientar que não é a vontade que funda a vida, esta é oferecida. A vontade se manifesta justamente porque vivemos.

Lélio não busca o querer saber enquanto conhecimento absoluto, mas se guia pelo querer além da vontade determinada pela metafísica. Para ele não interessa se projetar a partir do lume do pai, ganhar poder pela posse de armas ou percorrer caminhos já estabelecidos. Importa a permanente busca existencial. A trilha, só ele pode escolher.

A vontade de apossar-se de si mesmo, de ser “personagente” e não mais pactário, não se coaduna com a vontade determinada racionalmente, como vontade de ter posse de algo ou alguém, mas realiza a dimensão ontológica do homem.

Lélio busca enxergar o que vê e o que não vê. O movimento de olhar o mundo está para além da fisiologia da razão científica.

Viajante, pouco ou nada importa acerca da trajetória física, mas da viagem em si, da viagem da viagem, no exato momento em que ela se realiza. A ela, o vaqueiro se entregará de corpo e alma, de forma absoluta. Viajar em si mesmo é a experiência que o transforma e redime.

A primeira visão que tem dos vaqueiros se mostra embaçada. Era impossível identificar cada um. “Os outros estavam sendo mó de muitos, davam para se olhar a vulto, não para se ficar de uma vez conhecendo” (p. 134). Olhar bem exige cuidado, tempo, atenção, disponibilidade para o outro. Mas ele está próximo de alguns companheiros. Lorindão, que toma conta do Formôs e o aconselha a ter um olhar atento: “Aqui, a gente tem de estar com u’a mão no nariz e outra no lenço” (p. 134). Lidebrando, que deseja “aproveitar réstia de luz” (p. 134) para fazer corda; Soussouza, inquieto, “que não esperava aqui nem ali” (p. 134) e cujas perguntas ansiavam por respostas audíveis e inteligíveis. “... Perguntava tudo em voz, pondo mão colhendo ao ouvido, por seu tanto de surdastro” (p. 134). Fradim, que também fazia muita pergunta, mas para as quais já tinha resposta, “no contra-responder” (p. 134). E Pernambo, que inquiria a Lélio se ele cantava ou tocava algum instrumento.

Observa-se que Pernambo impunha respeito diante dos demais. Todos receavam a capacidade deste vaqueiro de recriar o mundo “em cantigas cantorias” (p. 161). Ele

desmoronava o já estabelecido, não se detinha em um ponto de vista normativo, mostrava um mundo que podia celebrar o riso diante de tanto siso, em momentos dramáticos da narrativa, transformava a tristeza em alegria e enfrentava a lida e as vicissitudes com um olhar que não valorizava intrigas entre os companheiros. A poesia era a fonte inesgotável do viver que anda e desanda. Por não acorrentar a palavra poética, ela “esvoava” (p. 174) e inundava o Pinhém. “O que cantava, era de alto estado, como roubava de Deus” (p. 174). Ele assumia que na trajetória vital muito aprendeu: “Esclareci muita coisa...” (p. 161). E trazia consigo a grande aprendizagem: “Alegria se guarda, tristeza não se guarda” (p. 234).

Quando Lélío apeou do cavalo, ao entrar nas terras do Pinhém, a “vaqueirama” estava no pátio e Seo Senclér, na varanda da Casa.

A Casa, grafada em maiúscula, apenas foi vista, por Lélío; tornou-se visível aos seus olhos, mas não foi alcançada. Será o porvir. Nela poderá habitar, ontologicamente, como morada anímica. E como ele não adentra essa Casa, ela se mostra habitação onírica, capaz de fazê-lo morar na própria interioridade.

De acordo com Faria, “a Casa é a morada do mistério. [...] Com seu imponente C maiúsculo, é um templo sagrado.” (2004, p. 248) Impenetrável para a maioria dos vaqueiros, ela “separa o interior do exterior, distingue a intimidade ritual e solene, da comunidade pública e casual, opõe a sacralidade do mundo religioso à cotidianidade do universo profano” (2004, p. 248).

Quem dela cuida é dona Rute, de mesmo nome que uma personagem bíblica. A esposa de Seo Senclér tem comportamento discreto, bondoso, é meio santa e adepta de rituais ligados à credence popular. Ela

tinha mandado cozinhar para ele (seo Senclér) bebida de amavias, modo d’ele desgostar de todas fora de sua casa. [...] Todos com a admiração tinham referido como ela era: linda, macia, branca, do Céu, e uma delicada simpatia tanta — lá em cima, na Casa, dona Rute, flor-d’altura, a que podia ser por esses grandes Gerais todos o rebrilho de uma joia... (ROSA, 1978, p. 175 e 176).

Preocupa-se com os vaqueiros, coloca remédio nos machucados, o que faz com que eles se sintam príncipes, conversa “bonitas palavras” (p. 159). Lélío mal pudera vê-la, de longe.

Pernambo presta-lhe homenagem com a viola e deixa claro que do rastro da dona do Pinhém “corre água, nasce flor...” (p. 204). A natureza da poesia integra-se à poesia da natureza, pois de seu verso colhe flor (cf. 204).

Na festa de Natal, o devaneio do olhar focado em dona Rute a vê santa e mulher. Os olhos de Lélío veem o escondido e convergem na divergência entre o profano e o sagrado. Ela se humaniza perante o vaqueiro cuja devoção ao corpo e veneração à alma honrava a dona da festa, sem remorso ou desrespeito.

Era decerto, a qual, a mulher de mais beleza que já tinha vindo aos Gerais. Tão rica, e fina, e bem vestida, tão acima de todos ali, afastada, que um homem não tinha remorso de desrespeito: de olhar para ela, pensando, em escondido, como seriam as partes dela, as coxas macias e brancas, os seios por debaixo da roupa, como seria ela na cama; e mesmo a ação desse pensamento virava uma devoção sutil em sonhos, pelo impossível. (ROSA, 1978, p. 207)

Ela e a Casa se confundiam: indecifráveis; santuários da Mãe de todos; poucos podiam se aproximar. Revestiam-se da duplicidade celeste e terrestre ao serem morada e acolhida, ali do Pinhém. Nos devaneios de Lélío, Dona Rute se humanizava e surgia em toda feminilidade.

Em comum com a personagem bíblica, a significação do nome: ‘amiga’, ‘companheira’, a fidelidade às opções feitas, a doação ao outro e certo distanciamento que as torna estrangeiras na terra que as acolhe. Ambas assim se mostram diante das outras pessoas. Uma, fiel ao marido infiel, com ele segue para a cidade; a outra, viúva, segue com a sogra para Belém, fiel à família do esposo falecido.

O encontro de Lélío com as águas do Pinhém se deu ao escurecer.

Também escureceu, de lusco-fusco. E Lélío subiu pelo terreiro, ao fim do pátio, onde passava o rego. Chegou, se abaixou, pegou nas mãos, lavou o rosto, bochechou, bebeu. A água dali dava gosto, corria fria. De lá, ele avistava o volume dos vaqueiros, sempre à porta da Casa, que riam e conversavam, alguns jogavam malha. Lélío prazia em se lavar, se molhar demorado. Estava de alma esvaziada, forro de sombra arrastada atrás, nenhum peso de pena, nem preocupado, nem legítima saudade. Ia-se dar, no Pinhém. Mas tardara tempo demais, ali com os pés na grama e curvado para o estreito d’água: de repente, sentiu uma ferroada na barriga. Outra na perna, e já outra no pescoço. (ROSA, 1978, p. 135)

Ao se banhar, Lélío se harmoniza com aquele espaço, se abre, espontaneamente, para o ser-tão, desnudando-se. Nota-se que não apenas lava as mãos e o rosto, mas bebe da água sagrada do riacho e é iniciado na sacralidade da natureza eternamente viva. Diante desse sulco de água, o vaqueiro tem uma revelação: a chance de se doar, de corpo e alma, à nova vida que surgia.

A água fria que corria, sempre, é regenerativa e se compatibiliza com o mundo que deixa para trás. Ali, no Pinhém, ele se sentia de ‘alma lavada’ e corpo renovado. O outro mundo, no qual vivia, se lhe escapa — não o satisfaz mais.

A imagem aquosa se materializa na densidade da relação que se estabelece entre Lélío e o pequeno filete de água. Eles se correspondem para além das sensações provocadas por esse encontro ao escurecer, como alívio do calor, da sede, sabor refrescante, que são puramente intelectualizadas. Nessas águas, Lélío se vê e elas mostram, a ele, o mundo. Encontro de mão dupla.

Lélío se curva, durante muito tempo, para “o estreito d’água”. Ele se percebe e a água se apresenta. O rosto se reflete no tranquilo riacho. Nesse momento, o vaqueiro se antecipa a si mesmo e se apropria de novo olhar, capaz de se contemplar e de se voltar para outro mundo. Nota-se predisposição para a vida renovada. Segundo Bachelard, “o rosto humano é antes de tudo o instrumento que serve para seduzir. Mirando-se, o homem prepara, aguça, lustra esse rosto, esse olhar, todos os instrumentos de sedução” (2002, p. 23).

Os momentos de contemplação por que passa Lélío permitem uma conexão com Narciso. Na ambivalência do contemplar, Lélío espera algo ou alguém, lamenta as desilusões amorosas, se consola no corpo caloroso feminino e luta para ser feliz. E ao contemplar a água, se dissolve e morre para realizar-se naquilo que lhe é próprio.

Para quem Lélío olha? Contra quem será o embate? Ou que situações o impelem a lutar? Quem se mira conhece a própria força ou se preocupa apenas com a exterioridade?

Mirar-se nas águas do Pinhém devolve a Lélío a naturalidade de se olhar, de se acolher em profundidade, de preparar-se para grandes transformações, de conquistar a vida, de voltar para a Casa. O reflexo no riacho não o aprisiona em si mesmo, como aconteceria se estivesse diante de um espelho, mas revela uma imagem não estável do mundo e de si. Observa-se que não estável não significa volúvel e, sim, imagens em

construção contínua. E Lélío sabe que a (re)construção se apresenta como vida em abundância. A água-vida se doa para Lélío, que a recebe do riacho. Percebe-se total sintonia entre o vaqueiro e a natureza. Ambos estão inseridos na teia da vida.

No fim do pátio, local quase secreto ou escondido, voltado para o espelho d'água, Lélío percebe, ao tocar a água e a si mesmo, que mergulha na direção da própria imagem. E acontece uma grande descoberta: nas águas turvas, ele se dá conta da dualidade da identidade. Ele não está tão distante de si mesmo; diz a si próprio que outro Lélío, “forro de sombra arrastada” estava ali.

De acordo com Bachelard, “a contemplação de Narciso está quase fatalmente ligada a uma esperança. Meditando sobre sua beleza, Narciso medita sobre seu porvir” (2002, p. 26). A dupla visão que Lélío tem de si lhe é oferecida pelas águas do riacho. Portanto ao perceber a duplicidade que há nele mesmo, recebe o poder transformador da vida, que o impulsiona em direção a si mesmo para que se assuma como “psiquiatrista” (ROSA, 1988b, p. 128), aquele que aceita, com alegria, a tresloucada aventura do viver e segue destemido, temendo apenas, todo entendimento racional que se gaba por deter absoluto conhecimento de tudo que existe. Ele adentra nas profundezas da existência para se libertar do que lhe foi imposto pelos outros.

Dessa forma, Lélío ultrapassa a esfera da própria contemplação porque ao se mirar, vê o mundo refletido. É o que Bachelard chama de “narcisismo cósmico” (2002, p. 27), no qual todos os seres se veem e cada um enxerga o possível de si. Lélío percebe que um novo mundo se apresenta, com profusão de cores e sons e acolhe a beleza desse momento. Aceita outro olhar para o ser-tão, não mais aquele que vê sem olhar, da ordem do já está estabelecido, mas que o faz apreender imagens que um sulco d'água devolve no processo de reflexão. Lélío é tomado pelo ver sagrado e passa a ver não apenas a si mesmo, mas o mundo. “Terra do Pinhém, é que era um braço do mundo” (p. 143).

A imagem de Lélío se dissolve naquele regato para que ele se torne outro em si mesmo. O vaqueiro morre e renasce no Mocinho, ao encontrar Rosalina. Lélío não é o que é; é o que se torna, continuamente. Ele submerge para emergir.

A água, ao duplicar ou multiplicar, infinitamente, as imagens do mundo, realiza o mesmo processo nas percepções que Lélío passa a ter do mundo.

O encontro de Lélío com o mundo das águas proporciona, também, o encontro com o céu. O real, então, deixa de ser lógico, realidade, verossimilhança, para se tornar possibilidade criadora. Não se sabe mais se ele está nas águas ou no espaço celestial. Lélío passa a ter a visão de outro mundo e a inserir-se nele.

Para Bachelard,

nessa contemplação em profundidade, o sujeito toma também consciência de sua intimidade. Essa contemplação não é, pois, uma fusão desenfreada. É antes uma perspectiva de aprofundamento para o mundo e para nós mesmos. Permite-nos ficar distantes diante do mundo. Diante da água profunda, escolhes tua visão; poderás ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito; tens o direito ambíguo de ver e de não ver. [...] Uma poça contém um universo. Um instante de sonho contém uma alma inteira. (2002, p. 53)

A miragem cósmica, na qual Lélío está envolvido, implica em vontade. Lélío quer ver. A busca afetiva se compraz em dois eixos: ele quer ser visto e também está vendo, na medida em que o espelho d'água o vê e seus olhos contemplam o mundo. As águas veem Lélío, fazem-no ver e elas também veem.

Contemplar, para Lélío, é da ordem do querer; liga-se à “vontade de visão” (BACHELARD, 2002, p. 32). Ele se entrega à água primordial, primitiva e faz dela o próprio olhar. “O verdadeiro olho da terra é a água” (BACHELARD, 2002, p. 33).

Banhar-se nessas águas dá a Lélío uma sensação de frescor, de vivacidade, de vigor e ele se confunde com a natureza viva e vivaz; por ela é despertado para vivenciar um novo momento em sua vida, de “foriço” a Meu-Mocinho. Cada dia será renascimento. Para Bachelard, “a água é o movimento novo que nos convida à viagem jamais feita” (2002, p. 78).

Lélío descobre-se feliz, no Pinhém.

Já se abençoava de ter vindo para o Pinhém; principalmente, se conseguia solto, dono de si e sem estorvo. Era um novo estirão em sua vida, que principiava. Antes, nos outros lugares onde morara, tudo acontecia já emendado e envelhecido, igual se as coisas saíssem umas das outras por obrigação sorrateira — os parentes, os conhecidos, até os namoros, os divertimentos, as amizades, como se o atual nunca pudesse ter uma separação certa do já passado; e agora ele via que era dessa quebra que a gente precisava às vezes, feito um riachinho num ribeirão ou rio precisa de fazer barra. (ROSA, 1978, p. 137)

Segundo Souza (2001/2002), o mais antigo santuário das Musas era o *Leibethron* = riachinho. Detentoras do poder criativo da natureza, as deusas ctônicas se ligavam às fontes e ao saber acerca das origens. Na obra mitopoética rosiana, o riachinho é fonte da eterna água da vida; ele é origem de tudo que existe e personagem que torna o Pinhém nascente da vida que engloba todos os viventes.

Assim como Riobaldo, Lélío queria ser dono de si.

O deparar de Lélío com as forças naturais, em permanente ciclo geracional, prenuncia o inesperado defrontar com Rosalina, que o encanta ao se apresentar enquanto menina e anciã, em perfeita sintonia com a potência cósmica que se perpetua no ritmo de nascimento e fim. Os dois encontros que, na verdade, são um, celebram o poder metamórfico da natureza, que entrelaça, eroticamente, a vida e a morte.

Elementos naturais e experiência humana se misturam. Nessa perspectiva, a natureza deixa de ser objeto de contemplação ou obra contemplativa e se mistura ao acontecer poético na vida de Lélío e Lina.

A sintonia orquestral que se estabelece entre a natureza, Lélío e Lina remete às transformações que caracterizam estes personagens naquilo que lhes é próprio: receptores permanentes de vida e morte. Extremos aparentes, pois não se anulam, propiciam a mais radical experiência: a metamorfose. Assim como a natureza floresce, perde o viço e rebrota, Rosalina se desvela menina e senhora, em permanente circuito ontológico e Lélío se transfigura: de vaqueiro foriço, conhecido como Lélío do Higino, a meu Menino, e ao deslumbrar-se com a mais incerta das certezas, que é o governar-se, converte-se em Meu-Mocinho.

Quando Lélío viu dona Rosalina, “novava em si” (p. 240). Sentiu-se capaz de recriar a vida. Estava mais perto da grande descoberta, “agora que não sabia nada” (p. 240): os olhos consagram o saber que não se sabe, o saber que sabe e não sabe, o saber que vê e não vê. Olhou Rosalina e encantou-se com a ambiguidade do real. Olhar é verbo de ligação. Transitivo em sua inesgotável possibilidade de interpretação, significa doação que se faz diálogo.

Homem movente, decide partir. A saudade se apresentará na lembrança fecunda dos berros dos bois e na virilidade da chuva que faz chover raio. O vaqueiro levará a fúria do viver que se movimenta na terra e no ar, “na poeira do Curvelo” e na “lama de Pirapora” (cf. p. 243) que expressam a vida em si mesma. Ao ter consciência do devir,

permitirá que o fluir da transformação interior aconteça entre a densidade da força de um touro desgarrado do laço e a leveza de uma lagarta, entre o som forte do urro de um boi e o silencioso corisco.

Segundo Faria, “o boi, ou o touro, é um animal celeste fértil e viril, associado ao trovão, à tempestade e ao fogo.” (2004, p. 273) O lembrar de Lélío acerca do Pinhém liga-se a esse animal e ao raio. Lembrança que reflete a ambivalência do real, pois o raio que queima e incendeia é o mesmo que purifica e renova; a chuva que “faz chover raio” fertiliza e dimensiona o arrebatamento masculino; e o boi que destrói plantações representa a vitalidade.

Noite, o azulável, na parte serena do céu. Mas, enorme longe, o carvão preto, no canto da Serra do Rojo. Aonde chove raio, não descansa, o vermelho e amarelo, espirrados, ao que pula cada lagarta, sem som os coriscos corriam — ligeiro mais que a ilhaça de laço partido em arranco de um touro desgarrado, quando larga e chicoteia, fuzilaz, se sacudindo no ar. (ROSA, 1978, p. 243 e 244)

Na despedida do Pinhém e já com a decisão de Rosalina de com ele partir, ela declara que “buriti e boi! Isto sempre vamos ter, no caminho” (p. 245). Ambos refletem a marca do mundo erotizado; impossível dele se separar.

Quando chegou ao Pinhém, Lélío foi orientado por Lina. Na partida, decidiu levá-la, mas na forma de parceria; decisão tomada em conjunto. “Vamos juntos” (p. 245). O ir é acompanhado por Rosalina, “com seus olhos com a felicidade” (p. 245). Eles se mostram guia da caminhada que se renova, continuamente, e que enfrentará tristezas, dificuldades e o não-saber o destino. “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” (ROSA, 1978, p. 118).

A viagem se inicia no escuro, iluminada pelo brilho da estrela-d’alva, pelo canto das saracuras e pela jovialidade feliz e faceira de Rosalina. A expressão “olharam para trás” (p. 245) é repetida três vezes. Na primeira viram a estrela d’alva; na segunda enxergaram um início de claridade que preparava a manifestação das saracuras; na terceira avistaram o sol. Todas elas ligadas ao olhar inaugural que o nascer de um novo dia oferece. Corpo e alma unidos à potência transcendente da vida.

‘Parece até que ainda estou fugindo com namorado, Meu-Mocinho... A perseguir, pelo furto da moça, puxe-te o danado doido tropel de cascos — lá

evém o pai com os jagunços do pai...’ — assim ela gracejava. Olharam para trás: a estrela d’alva saiu do chão e brilhou, enorme. Olharam para trás: um começo de claridade ameaçava, no nascente; beira da lagoa, faltava nada para as saracurus cantarem. Olharam para trás: o sol surgia. (ROSA, 1978, p. 245)

A natureza irrompe em festa e celebra a de-cisão do vaqueiro de ultrapassar-se. A luminosidade do dia que surge identifica-se com a aceitação, por parte de Lélío, do ressurgir, do irromper da vida, do pulsar de Eros. Ele se dá à luz e surge enquanto Sol, alimentado pelo apelo dos pássaros, apogeu da divindade terrena. “Os passarinhos refinavam. Com esses mil gritos, as maitacas, as araras, os papagaios se cruzavam. Zulzul, o céu vivia, azo que pulsava” (p. 245).

Envolvido pelo destino aéreo que pulsava, Lélío depara-se com um pau-d’arco enorme, “crescido, varudo, entre o capim-bezerro e moitas de varvasco” (p. 245). É o encontro divino do corpo e da alma que se consuma. A erotização do ritual da viagem celebra a ligação primordial do ser humano com a natureza. Lélío, intimamente unido à vida enquanto “matéria ávida”, lamenta abandonar a árvore que se tornou presença de Eros. Mas Rosalina o aconselha a deixá-la, pois crescerá mais, e continuará ligada ao círculo da nascitividade vital. Ela continuará produzindo frutos e fará eco, como na canção de Pernambuco: “Eu cantava no Urucuaia, no Rio Preto se ouvia...” (p. 151)

Ensina Rosalina: “Deixa. Todos respeitam, e a árvore cresce, marcada a sinal, é a sua árvore, que ficou, Meu-Mocinho...” (p. 245) E que é esse sinal? É a marca de Eros que se doa no universo do Pinhém. A árvore se apresenta enquanto movimento vital; o oscilar da copa vai da opressão à libertação, dos céus às profundezas da terra. Mostra-se abrigo e perigo, ascensão e declínio, imanência e transcendência.

O pau-d’arco afasta-se do caráter utilitário de fornecer sombra, frutos ou beleza e se torna árvore sagrada, erótica, cosmogônica; perpetuará os ensinamentos de Lina na verticalidade infinita, dará vida ao Pinhém, ao unir os mundos celeste e ctônico e criará novo cosmos. Será a árvore da brotação incessante da vida. Deixará de ser símbolo para apresentar-se enquanto imagem originária do mundo que não cessa de refazer-se.

4.2 LÉLIO: “CORACÃO LAVRADIO E PASTOSO”

Como Riobaldo, Lélío percorre trilhas amorosas no ser-tão. Pelas ‘estradas’ sertanejas, conhece a Mocinha do Paracatú e é seduzido pelos olhos que “relumejavam de si, mudando, mudando, no possível dum brilho solto, que amadurecia, fazendo a gente imaginar em anjos e nas coisas que os anjos só é que estão vendo” (p. 138).

Para Lélío, ela era “toda pequenina, brancaflor, desajeitadinha, garbosinha, escorregosa de se ver. Quase parecia uma menina”. Mas zangava-se sem motivos e, então, “os olhos paravam duros, apagados, que perto os de uma cobra” (p. 138), pois era uma irritação inútil, desapropriada de fundamentos; apenas manha de menina mimada. Ela tinha os cabelos quase acobreados, curtos e pezinhos grandes.

Para os outros tropeiros, ela nem era tão bonita, “só espevitada e malcriadinha, gostando de se sobressair”, ou “uma cachucha nanica” (p. 138), termo que Rosa, em correspondência com Edoardo Bizzarri, revela ter sentido vago. Pode significar petulante e cômica, boneca tosca, fruta enrugada ou mulher ‘desfrutável’, conforme assinala Martins (2001, p. 90).

Para Lélío, quem seria a Mocinha, a Mocinhazinha, a Sinhá-Linda, a Minha-Menina, a Moça que “o vencia pelos olhos” (p. 137), mas que provocava “uma saudade sem razão”?

Ele sofria por um amor não correspondido. Sabia que ela não lhe dava atenção e até dele caçoava. “Assim mesmo, por causa dela, e do instante de Deus, tinha aventurado o sertão dos gerais, mais ou menos por causa dela terminava vindo esbarrar no Pinhém. Ela doía um pouco” (p. 138).

Vê-la em Paracatú o fez sentir algo “quase diferente de sua vida toda” (p. 139), pois percebeu a impossibilidade daquele amor, não pela diferença social entre eles, mas porque ela “nem o viu”. Sem a cumplicidade do olhar, advinda do desejo do coração, não houve encontro. “Se ela olhasse e mandasse, ele tinha asas, gostava de poder ir longe, até à distância do mundo, por ela estrepolar, fazer o que fosse, guerrear, não voltar — essas ilusões” (p. 139).

Perto dela “tinha vexame do que era e do que não era” (p. 139). Ele não poderia ser ele mesmo. Daí, ela se tornar “resumo de uma lembrança sem paragens. Dava para

em homem se estremecer mais uma ambição do que uma saudade. Ou, então, uma saudade gloriada, assim confusa” (p. 139). Lélío desejava, mas não amava.

Ele relembra a Mocinha como impossibilidade que insistia em reluzir. Sentimento que doía pela falta de correspondência. “Os olhos dela rebrilhavam, reproduzindo folha de faca nova. O olhar, o riso, semelhavam a itaberaba das encostas pontilhadas de malacacheta, ao comprido do sol. Como podia se guardar tanto poder numa criaturinha tão mindinha de corpo?” (p. 140)

Segundo estudo de Roncari,

o verbete do **Dicionário da terra e da gente do Brasil**, de Bernadino José de Souza, documenta como era assim designada, ainda nesse século, a montanha enganosa que tanto se buscava e o efeito encantatório que produzia no homem colonial brasileiro: vocábulo tupi, composto de ita-beraba — pedra que resplandesce, pedra reluzente, cristal. (2004, p. 180)

Entre eles, a diferença diante da compreensão da potência de Eros. Para a Moça de Paracatú, buriti “é palmeira de Deus” (p. 140), no sentido de sagrado oposto a profano, de cosmos x caos, de Eros acessível apenas aos privilegiados que se refugiam nos céus. Ela usa o poder de sedução, mas se mostra assexuada, distante, inacessível, etérea, indiferente aos sentimentos de Lélío. Daí, provocar no vaqueiro a “saudade sem razão”: sentimento triste, consequência do amor abstraído do corpo.

Para Lélío e para o Grivo, “todo buriti é uma esperança” (ROSA, 1978, p. 109). É a árvore que une o celestial e as profundezas da terra e concretiza a dinâmica vital que integra céus e terra, luz e sombra, sagrado e profano. “Só restava imudada, irreal, a palmeira” (ROSA, 1988b, p. 136).

Ele oferece à Moça doce de buriti, na expectativa de seduzi-la pelo sabor inebriante da vida que transita no dinamismo do ‘entre’ e alimentá-la do saber que advém da percepção de que o corpo da mulher se nutre do sagrado e a alma, do profano, envolvidos por uma permanente e única conexão. Mas sequer recebe um sorriso de agradecimento. Ela detesta o sabor e não dirige mais o olhar ao vaqueiro.

Ainda envolvido pelo desejo, tem um visão inesquecível. Com a cumplicidade do acaso, “pôde ver seus pezinhos, que ela lavava, à beira da água corrente. Demorou agudos olhos, no susto de um roubado momento, e era como se os tivesse beijado: nunca antes soubera que pudesse haver uns pezinhos assim, bonitos alvos e rosados, aquela visão jamais esqueceria” (p. 141). Cada pequena oportunidade que tinha de ver a

Mocinha se transformava em grande acontecimento e, por isso, custava “assentar cabeça” (p. 141).

Sob o impacto do desprezo desse amor, “modo outro não foram todos aqueles dias, que mudavam o estranho de sua vida, e eram dias desigualados” (p. 141), Lélío decide partir. Na despedida, recebe a indiferença, o deboche e a ironia da Moça, que comenta com os amigos sobre o ridículo da situação e sobre a distância que a separa de Lélío. “... Mesmo porque, ora essa!...” (p. 142)

Nos fortuitos momentos em que se encontraram, Lélío viu uma Moça que não o via. Sentiu-se enamorado e se viu presa de um sentimento cego e imobilizador. Entre eles não aconteceu a reciprocidade do olhar que potencializa um encontro de vidas e que se torna fonte inesgotável de renovação de sentimentos.

Em seus devaneios, já no Pinhém, Lélío ainda pensava na Moça do Paracatu, mas com menos tristeza ou sofrimento. A visão imaginária da Mocinha o sobressaltava e encantava. Por instantes, em seus pensares, a idealização eliminava a indiferença. Conhecedor da impossibilidade, Lélío devaneava com liberdade visual, sem abandonar a miragem que dela tinha.

Ele sabia que não a encontraria mais. Por outro lado, não conseguia esquecê-la, pois os sentimentos que nutria permaneciam à sua revelia. A dificuldade de finalizar esse sofrimento era comparada à palmeira ouricuri — mesmo cortada, renascia devido à água que se acumulava no interior. A Moça era tão bonita, desejada e sublime que Lélío reforçava a áurea de endeusamento. Como a água que permanecia na palmeira, a Moça continuava em seu imaginário.

A palmeira ouricuri é também a imagem da metamorfose dos seres e da total integração homem/natureza, na obra rosiana. Ela armazena água; Lélío guarda vivências. Ambos agregam a permanente brotação da vida que renasce e fazem parte da dinâmica vital que se realiza ao se invencionar. Observa-se, além da total sintonia natureza/ação humana, uma inversão de papéis: os componentes naturais se antropomorfizam e assumem atitudes tipicamente humanas. A palmeira não recebe água da natureza, ela bebe. E a água deixa de ser substância que se bebe ou irriga; ela engole a palmeira.

A lembrança que guardava da Moça de Paracatú “queimava, às vezes, em alma, uma tatarana lagartearse. O único jeito de tolerar a lembrança dela era esse: de a ficar

adorando, de mais longe, como se fosse uma santa” (p. 160). Alçada ao pedestal celeste, mantinha-se distante dos clamores ‘mundanos’ de Lélío que, seduzido pelo olhar maldoso da Moça, não enxergava a frivolidade dos olhos dela. A efemeridade do olhar que os ligava coaduna-se com a brevidade e a fugacidade da visita de um beija-flor e com a ligeireza do bater das asas.

Lélío luta para deslembrar da Moça.

Mas, então, evém vinha o sossalto daquela lembrança que ele queria e não queria: a Moça de Paracatu, a Sinhá-Linda. Vinha, e tudo o que outro desbotava em tristeza. Sem ser por ela, o que ele fizesse era caminhar para trás, para fora da casa do rei, para longe dele mesmo. Mas, então, ele era bobo? Pois aquela Mocinha tinha sido na vida dele que nem um beija-flor que entra por uma janela e sai por outra, chicotinho verde e todas as cores no ar, que a gente bem nem viu. Mas então. Como se deixar de se lembrar dela é que fosse o pecado maior. (ROSA, 1978, p. 168)

Para Sinhá Linda importava ver o visível, o explícito, o objetivável e o que pudesse ser comprovado pelo senso comum. Ela queria saber a designação correta das coisas, o nome exato dos pássaros, o decifrável da vida. Assim, recusa o gosto do amor no doce de buriti.

No episódio no qual queria saber o nome de um passarinho que, não por coincidência, era uma maria-tola-do-cerrado, e, não um sabiá, um sofrê ou um quem-quem, que voava aos pares, e que, como Lélío, “em toda baixada de campo limpo navega” (p. 140), o silêncio da resposta de Lélío já designava o segredo da viagem que iniciava: código de um pensamento secreto, que, em breve se desvelaria. Mostrava, também, que a densidade da busca/destino do vaqueiro era maior do que ele conseguia dizer. Revelar o nome maria-tola-do-cerrado seria começar um diálogo que ela não compreenderia porque não participava, como ele, do devaneio poético que inaugura o mundo ao olhá-lo sempre com os olhos da primeira vez, situação que transformaria o já existente ou traria novas possibilidades de vivenciá-lo.

Havia, na vida da Moça, o ocultamento da *physis*, “força originária que impulsiona o desvelamento dos seres, fazendo com que eles permaneçam observáveis”, (SOARES, 2004, p. 298). Na procura de Lélío, a dinâmica do velar e do desvelar, do visível e do invisível.

A Moça de Paracatu vive sob a opacidade do desocultamento absoluto; para ela, existe apenas o que se vê, o que se faz presente. Lélío é o visível que ela não vê, mas

dele quer dispor para alguma informação meramente superficial ou prática. Desconhece o poder de Eros, a força formativa da natureza e o encantamento que o jogo velar/desvelar propõe. O vaqueiro ainda tenta, de alguma forma, despertar ou provocar a Moça para que ela se permita alargar o campo de visão; experiência estéril. Tal desconhecimento, por parte dela, “advém do fato de nos termos voltado cada vez mais para o visível, o palpável e o comprovável” (SOARES, 2004, p. 298).

Nas andanças sertanejas, Lélío não está em “um” lugar, mas na abertura para o que (ele) pode ser.

O próprio sentido do existir que, longe do simples e cotidiano relacionamento funcional com o circundante, se impõe como o ato de pensar e dizer o mistério do *Ser*, que ao retrair-se promove a iluminação do todo ente em seu ser, isto é, em seu modo de ser. *Ek-sistir* é, portanto, o libertar-se do homem, implícito o prefixo “ek” — que diz do irromper, do lançar-se para fora das relações de uso, em busca da realização plena de sua humanidade [...]. O Ser dá-se como abertura e, ao mesmo tempo, se oculta como mistério. Velando-se é que ele se desvela, não se deixando apreender de modo direto, não se fazendo localizar objetivamente aqui ou ali, mas obliquamente em tudo que se faça permeável à sua luz. (SOARES, 2004, p. 299)

Lélío, ao se tornar, ele mesmo, caminho, inaugura espaços para o próprio ser “atravessar”. A Moça, ao contrário, apenas “passa” pelas estradas. Ela, simplesmente, está no espaço do sertão, sem apropriar-se do ser-tão, sem abrir-se para o desvelamento do ser.

Ao decidir pela continuidade das andanças, Lélío deseja romper com o sofrimento e irromper com a disposição de superação. Ele não quer um sentimento sem correspondência, um relacionamento ilusório, idealizado, de utilidade passageira para a Moça, angelical para certos olhos e satisfeita em visualizar apenas a superficialidade do sertão. A Mocinha acredita que se aprende esse espaço, para ela, geográfico, de forma objetiva, direta, racional. Ela o vê com o olhar do distanciamento intransponível. Lélío recebe esses olhos destituídos de brilho, assexuados, apartados do corpo e não consegue transformá-los.

A Moça de Paracatu vive reclusa no mundo inteligível e racional que pensa existir. A perspectiva do olhar impõe total racionalidade à realidade. O que é visto por ela se subordina apenas ao que ela vê, às representações exclusivas que faz da realidade. Daí, seu mundo ser rígido e regido por um olhar estático — mundividência objetiva e

objetivadora. Distanciada do mundo sensível, mantém as dicotomias sujeito/objeto e corpo/alma.

Rosalina alerta Lélío acerca dessas dissociações, em um dos momentos mais significativos da narrativa rosiana, no qual se destaca a possibilidade de compreensão da vida enquanto potência genesíaca, que ultrapassa antagonismos, e de conjugação do verbo amar com a junção do corpo e espírito. As palavras de Lina iniciam Lélío nos mistérios do amor e transfiguram a realidade. Elas são a própria poesia.

‘Modo outro, meu Mocinho, eu vejo que isso é um madrastio que você arranjou para si, nessa Mocinha de fantasma...’ Lélío não respondeu. E ela foi dizendo: — ‘Do que estou sabendo, por trás de você, pode ser que essa moça nem seja boa, nem saúde verdadeira de mulher ela não demonstra ter. Escuta: mulher que não é fêmea nos fogos do corpo, essa é que não floresce de alma nos olhos, e é seca no coração... Tira isso. Te esconde do à-vez da teteia coitadinha, que ela nunca vai saber o que a vida é. Pede a você mesmo para ir se esquecendo dela aos poucos, meu Mocinho...’ (ROSA, 1978, p. 194)

Lélío se afasta de quaisquer representações definitivas para jogar-se na ousadia das incertezas. Mas o coração do vaqueiro continuava em desordem. Observa-se que ele não se identifica com a característica da volubilidade, conforme afirma Roncari, ao referir-se à sinhá Linda e Lélío: “Tanto ele quanto ela têm uma indefinição grande de caráter, o que os torna de certo modo adolescentes” (2004, p. 179). Acredita-se que Lélío vive o processo da descoberta de ser e não-ser que se constrói sendo e não-sendo.

Nota-se que a referência Paracatú se tornará Paracatu, em clara associação à transformação dos sentimentos de Lélío, cuja intensidade decairá devido ao vazio da idealização. A Moça, a Mocinhazinha, a Sinhá-Linda, a Minha-Menina será apenas a Menina de Paracatu. Entre eles, “faltava o esterco do real; ah, ele, com a Sinhá-Linda, possuía muito poucas marcas” (p. 240). Ficaria “a boa lembrança” (p. 241).

Na (des)continuidade da busca amorosa, Lélío encontra Jini.

Se com Sinhá-Moça olhares furtivos de Lélío e olhares descontraídos e intocáveis da Mocinha pautaram a dissonância amorosa, com Jini os olhares de ambos eram desejosos de deleite. Eles conheceram apenas o corpo um do outro.

Jini era conhecida como “uma mulata escura, mas recortada fino de cara, e corpo bem feito, acinturado, que é uma beleza sensível, mesmo” (p. 144).

Para Drelinha, “não dava certeza de ser honesta: só estava vivendo com o Tomé uns dois meses para cá, antes tinha morado com o Tiotino” (p. 153), vaqueiro que foi

embora do Pinhém por desgosto. Ela também já tinha sido do seo Senclér, “que a comprara de um garroteiro” (p. 153). Este “mandava que ela fosse com outros, para arrancar dinheiro” (p. 153) e fingia nada saber. A inconstância de Jini é sinalizada na variação do próprio nome: ora Jini, outras vezes, Jiní.

A primeira vez que Lélío a viu foi um susto.

A gente a ia vendo, e levava um choque. Era nova, muito firme, uma mulata cor de violeta. A boca vivia um riso mordido, aqueles que de brancos aumentavam. Aí os olhos enormes, verdes, verdes que manchavam a gente de verde, que pediam o orvalho. [...] Ela entrava para ir buscar: desavançou num movimento, parecia que ia dansar em roda-a-roda. No lugar durava ainda aquela visão: o deslizar do corpo, os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos — as pernas... (ROSA, 1978, p. 156)

Os olhos de Lélío se encantaram com o corpo de Jini. Ele jamais esqueceu a sensualidade que dela irradiava.

Os olhos de Jini paralisaram Lélío. Eram tão verdes que “manchavam”. Manchas que seduziram e poderiam macular a reputação de Lélío perante Tomé Cássio, denegrindo a honra dos vaqueiros. “Num momento em que veio a estar junto de Tomé Cássio, Lélío se sujeitou num governo sem tino — o que lhe vinha era mistura de uma estima pelo outro, um curto de receio, e um bafo de vergonha de si mesmo” (p. 165).

Olhos verdes que exigiam como única forma de amar a manifestação da virilidade de Lélío para cobri-la de prazer, e suplicavam que ele espargisse partículas de deleite no corpo cor de violeta.

Prenúncio de mais um (des)encontro amoroso, os olhos que pediam orvalho traziam fragilidade, fugacidade e a efemeridade do rocío. O desejo condensado pelo olhar paralisante, “aqueles olhos, a gente guardava de cor” (p. 157), derramava-se diante daquela mulher, pois “só a gente ficar a meia distância dela já era quase faltar-lhe ao respeito” (p. 157).

Os olhos que suplicavam orvalho passariam rapidamente pela vida de Lélío, em trânsito somente para consolar a solidão de corpos. Por outro lado, as gotas de orvalho espalhadas nos mesmos corpos ardentes fertilizariam a noite sombria para que o dia amanhecesse e reafirmasse o renascer da natureza e de um novo homem.

Mas a relação de corpos não invalida as buscas de Lélío, pois a imagem de olhos que pedem orvalho engloba algo maior, além do desfrute passageiro: mistura-se à

natureza que gesta vida em abundância. A procura amorosa do vaqueiro une-se à fecundidade do céu e da terra, ao transbordamento de vida, à construção de novos mundos, à potência cosmogônica de Eros.

Os olhos tão verdes de Jini devolveram a Lélío, depois da sofredora experiência com a Moça, esperança de um novo amor. “Ela era a beleza e a frenesia” (p. 228). E ele foi ao encontro desses olhos como se fossem o verde do broto das flores, porém sem dimensionar o risco do desejo desmesurado.

A visão que Lélío tem de Jini é uma “dansa em roda a roda” (p. 156), sensual. O corpo dela deslizava no corpo do vaqueiro.

Na primeira vez em que dela se aproximou, Jini lhe ofereceu aluá (bebida feita com farinha de arroz ou milho torrado, fermentada com açúcar), a pedido de Tomé Cássio. Lélío ficou perturbado e inclinou-se do cavalo para alcançar a cuia, “abaixando a vista, num perturbo; mas, por mais que os abaixasse, sempre restava alguma coisa dela em seus olhos. A barra do vestido branco, as pernas bem feitas, os pés nas sandálias” (p. 156). A imagem consagrou o erotismo presente no momento, pois o aluá “espumava, dessoltando em chio e estalidos seu azedo bom” (p. 156).

A proximidade entre eles fez com que Lélío visse detalhes da “pele tão enxuta, tão lisa, o narizinho fino como o de poucas moças brancas” (p. 157).

Perturbado, Lélío desviou o olhar para a casa. E descobriu que ela não era coberta de palhas de buriti, mas de sapé. Nessa casa, Eros não habitava.

Certa vez, longe de Jiní, em seus devaneios, após um dia de labuta, ouvia o som da chuva, “macio seu peso na trança das palmas de buriti do teto” (p. 164), e a “demoraçãõ” do dormir, traziam Jini para perto dele, de forma extremamente sensual. Os olhos de Jini incendiavam o corpo do vaqueiro.

Era o que de melhor, podia mais que a canseira [...]. Viu que guardava, sorrateiro de si, um assunto para uns pensamentos, para passear por ele agora: a Jini. Ah, certo não era correto, não devia-de. A Jini, seus olhos sumo verde-verde, que cresciam e tudo tapavam, como separados, maiores do que pessoa. Não devia. Mas podia menos pensar, um instantinho só, se concedia. Revia-a. O figurino da mulatinha cor de violeta mandava em todas as partes onde batia seu sangue, aumentava o volume de seu corpo. Chega. Esconjurou-a, brando, coçou um ouvido e a barriga; e devia de ter logo dormido. (ROSA, 1978, p. 164)

Os olhos de Jiní eram maiores do que ela própria; conduziam Lélío para mais uma relação desnordeadora, atribulada, melancólica, vazia. Corpo sem espírito. Por respeito a Tomé Cássio, sabia que não deveria pensar nela, mas se permitia, por alguns instantes, deixar-se levar pela sensualidade latente nos corpos que se desejavam.

Ao separar o corpo do espírito, a busca amorosa de Lélío e a construção do “personagente” tornam-se inócuas, pois ainda permanece, na caminhada amorosa, a objeção pela integração sensível/inteligível.

O desejo do vaqueiro que ia, “à doida”, para Jiní, era “encoberto de todos”. Um dia, voltando do pasto dos Olhos-d’Água, eles se encontraram de frente. “Deram de olhos nos olhos — e ele não podia ter engano: a Jiní olhou amor. E ele seguiu, se economizando, vagaroso na cavalo. Espiou para trás: ela também virara para espiar — olhos deles já tramavam. Ainda se voltou, duas vezes. Ela também” (p. 195).

O poder de sedução estava no olhar, que guiaria os corpos apaixonados. Os olhos de Lélío viam apenas o corpo de Jiní, que o deixava em alvoroço, “desde as pontas dos dedos seu corpo se remoçava, continuando o resto do mundo, pojado e senhor de si” (p. 195).

Na ilusão de que poderia controlar o desejo, “se vigiar, em freio e rédea” (p. 195), Lélío, em êxtase, criava o

retrato de Jiní, com aquela beleza solta, aquela pessoa forte, e tanta coisa que podia vir com ela, e que ele queria adivinhar — nenhum pensamento cabia em sua cabeça. Não precisava de marcar as divisas daquilo. Modo mesmo, fosse por esse poder de livrar a gente de pensar em outra qualquer coisa, que um acontecido assim avultava felicidade. A Jiní, tão desconhecida, inventada, estranha cor de violeta, os olhos aviando verdes, o corpo enxuto, o avanço dos seios, os finos tornozelos, as pernas de bom cavalo. E a lembrança dela se formando sempre mais variável, de cada vez que ele respirava largo. (ROSA, 1978, p. 195)

Para Lélío, não existe a lembrança precisa, que tudo armazena. Bachelard assinala que “estamos longe de uma memória exata, que poderia guardar a lembrança pura, emoldurando-a” (1988, p. 110).

A memória deixa de ser recordação, lembrança ou representação para tornar-se criação. Segundo Castro, A, “pode-se entender memória como a instância de inventar, meditar, refletir e velar, no sentido de cuidar, a unidade. É pela memória, retrospectiva e prospectiva, que a unidade se configura realidade” (1997, p. 152).

Lélio cria a imagem de Jiní a partir dos olhares memoráveis do desejo. Ele tenta recompor o que viu, mas percebe que ela pode ser “inventada” na imagem que cria; porém apresenta-se fragmentada porque é apenas corpo.

Nos monólogos que estabelece na tensão do eu consigo mesmo, no caos do existir, “nenhum pensamento cabia em sua cabeça” (p. 195), “no encoberto de todos” (p. 195), a memória surge como possibilidade de sentido, como tempo ontológico no qual Lélio se manifesta. “E a lembrança dela se formava sempre mais variável, de cada vez que ele respirava largo” (p. 195).

O envolvimento do casal aconteceu pelo viés do ocultamento, do proibido, do desejo incontido, dos olhos assanhados de Jiní que encontraram os olhos ardentes de Lélio. Ela conhecia os jogos da sedução. “Era a Jiní quem arranjava jeito de saber também quando era a vez d’ele passar: e olhava, sempre sorria, e acenava” (p. 196).

Todos tinham informação do passado e do futuro de Jiní. Ela era de todos e não era de ninguém. “Jiní, que era fruta de beira de estrada, pendurada em pontinha de galho” (p. 196). Lélio a ela se entregou sem se preocupar que “o vulto dela era leve no ar, podia voar feito um pássaro, desaparecer no vento” (p. 197).

O tão ansiado momento de entrega dos corpos quentes, cobrejantes e ofegantes se deu debaixo do angelim-rosa. Sem verbalizar, arrebatados um pelo outro,

com fome fúria, como um fim. [...] E cada dia eles sabiam menos um do outro, só aquele gosto airado de suas peles e calores, que se tiravam, e não cediam paz, mas apontavam com tantos rumos. Jiní era trago desprendido de cálice ou garrafa, uma tonteira de se beber. Não falavam, por assim. (ROSA, 1978, p. 198)

Com palavras curtas ou raras passaram a se encontrar. “Foram dias sem cabeça” (p. 197). E Lélio, tão absorvido pelo prazer, sentia-se como se sonhasse acordado. Com os pensamentos só em Jiní, opunha olhos e ouvidos aos companheiros de lida.

Ela tinha fogo no corpo, não na alma. Pode-se concluir que Jiní vivia a morte do sensível, pois realizava a separação mais funesta: matéria e espírito. Os encontros com Lélio eram de uma fúria vertiginosa, como se houvesse “impaciência de ser” (BACHELARD, 2001a, p. 237): um tumultuado embate de corpos em busca de prazer. O silêncio que os unia não era sonhador, falante, aberto, que permitia o respirar em busca da alma recôndita. Ao contrário, mostrava-se taciturno, de lábios cerrados, mortal. Entre eles havia uma tensão melancólica, ansiosa.

O vaqueiro via o que estava acontecendo, mas não conseguia enxergar que esse romance havia nascido fadado ao término, pelo uso do corpo sem usufruto da alma.

Não via o mingo amor, não sentia que ele mesmo fosse para ele uma pessoa, mas só uma coisa apreciada no momento, um pé de pau de que ela carecesse. Parava nele uma vontade de esbarrar e conversar, perguntar pelo Tomé. Mas ele mesmo não queria. [...] E a ideia daquela volta do outro, certa sem remédio, ao fim de dias tantos e poucos, também fazia nele crescer os desesperos de desejo, infernava a gana. Afa, que queria o fundo do amor da mulatinha. (ROSA, 1978, p. 198)

Entre Lélío e Jiní linguagem e ser se apartaram. Eles não invencionaram um novo mundo, apenas repetiram o já vivido, o já sabido: a separação corpo/alma. A união parcial e excludente se afastou da força formativa da palavra criadora. Sem experienciarem o amor como se fosse a primeira vez, não houve restauração do verbo enquanto *logos* criador de mundos.

Lélío, “por pressentir as artes de astúcia da vida, os altos e baixos” (p. 228), percebeu-se escravo do corpo dissonante da alma. Jiní

era para ele que nem uma herança mal aprovada, que se tem o avivo de despender de uma vez, até não poupar um tostão. A vontade seca, sede de esfaqueado, o agúo de se ter aquela mulher até o fim, o mais, até aos motivos daqueles verdes olhos. Adiado figurando uma baixada avante, que o cavaleiro começa a atravessar, e o vargado vira longe, no horizonte, aonde o cansaço dá mais pressa e só a pressa é que descansa. A Jiní escondia em seu corpo, a vão, o estranho de alguma coisa saída da gente, acabada de roubar nos instantes, o encarnável de uma coisa que nela mesma a gente era escravo de ir tornar a buscar. (ROSA, 1978, p. 229)

Ela não se consumia com os fatos vividos ou pensava nas consequências das atitudes tomadas, tampouco demonstrava felicidade ou mágoa. Simplesmente, “queria” os prazeres do corpo, entendido como a faceta irracional da vida, fragmentação ou lugar de depósito de sensações.

Lélío começava a perceber uma intransponível diferença entre eles. Achava-se “pequeno e pior que os outros, de se fazer perguntas sem arcável resposta, de precisar de viver sobre seguro na transformação do mundo” (p. 231).

E descobre que Jiní o traía porque os olhos dela “escapavam da luz, não queria que ele acendesse o candeeiro, seus olhos fugindo, com as meninas agrandadas, maiores, no centro do verde” (p. 230).

Mesmo diante da descoberta, ela o beija (cf. 231). Como um vento, Jiní se exaspera e esmorece, grita e sussurra. Essa manifestação de sentimentos opostos, que mistura ódio e alegria — “ela se ria” (p. 231) — afeto e rancor, “é a ambivalência do vento que é doçura e violência, pureza e delírio” [...]. Esse “duplo ardor” pode ser “destrutivo ou vivificante” (BACHELARD, 2001a, p. 239). No caso de Jiní, era devastador.

Defronte da fúria de Lélío, ela “não fechou os olhos, não chorava” (p. 231). Mas ele sabia que “era preciso não olhar para aquele ente enxuto e ansiante” (p. 231).

Ao vê-lo partir, os olhos de Jiní “calcavam” (p. 231). Fitavam com intensidade, demonstravam desespero e humilhavam Lélío. Os olhos “da mulata cor de violeta”, tão verdes, agora machucavam, desprezavam, mas continuavam destacados do rosto. “Os olhos primaram” (p. 231). Sobressaíam, como se pudessem convencer Lélío a ficar caso fossem dotados de habilidade para o convencimento. “Aos olhos, os olhos, que cravava mira” (p. 231).

A surpresa pela descoberta da traição exigiu de Lélío um enrijecimento da ira; conseguiu estancar a raiva, afastar pensamentos grosseiros e se distanciar para oferecer amizade, ajuda e palavras respeitosas à Jiní. Ele enfrentou redemoinhos, porém

era preciso um enrijo de si, um alevanto, um si vencer, para não começar a achar que aquela mulher moça, como nua, a cintura adelga, que ela não passava de um animalzinho do campo, sem obrigação de dono, que um podia aceitar assim avulso, mal a vez — desmerecer de honra não havia. (ROSA, 1978, p. 231)

Lélío não ficou desesperado, mas perturbado, envergonhado. “Nem aguentava lembrar sabor — por crime da vergonha, porque reconhecia ter sido pança, amando e tendo em falso. Armava a esquecer, por entre margens” (p. 233). Tencionava dela não mais se lembrar. Ele mesmo desaprovava ‘revocar’ Jiní.

Nota-se que não há condenação às experiências amorosas de Lélío, mas justificativa e compreensão, já que ele tinha “coração lavradio e pastoso...” (p. 186) e se enganava com ilusões amorosas. Porém se disponibilizava para o amor, para arar e lavrar corpo e alma.

As observações de Rosalina davam-lhe bem-estar de alma e corpo. Ela reprovava, com candura, a raiva que ele sentia, e, não a fúria do prazer que entrelaçava os corpos enamorados. Sem condenação às ‘loucuras’ do amor, pontua que os olhos

podem se equivocar, que situações enganosas podem ser transformadoras e que o cosmos existe porque nele subsiste o caos. “Se nele mesmo o engano era corpo, e repente do corpo, que dirá da Jiní; quem culpa tinha? Estava certo? Estava errado? — ‘Esteja sempre certo, meu Mocinho. E ninguém não sabe: talvez o céu não cai é só mesmo por causa do voo dos urubus...’” (p. 232)

Esquecer Jiní seria renascimento, um passo dado na travessia, porque

o esquecimento, tal como podemos perceber, se configura numa dupla dimensão: se por um lado está ligado à morte, ao sono, à noite, por outro lado, é condição de possibilidade de vida, de vigília, de dia, uma vez que pode ser condição de esquecimento da morte. Já memória se apresenta como índice de vida, de sobre-vida, de imortalização, de imortalidade. Porém, sem a presença de esquecimento, memória não vive, não vige, não se mostra, não é possível. É na dinâmica estabelecida por esquecimento e memória, na intermitência e nos interstícios deixados abertos por essa dinâmica, que pirilampeja a verdade, o ser, a própria vida. (CASTRO, A, 1997, p. 161)

Nos momentos em que tentava esquecer Jiní, dela se lembrava, “a esmo de um prazer” (p. 233). Mas “resistia, frio nos beijos” (p. 233) e procurava a felicidade no “comum trivial” (p. 233). Diante dos “costumes do existir miúdo” (p. 233), surgia a imagem de um buriti que sinalizava a sacralidade do ordinário das coisas. “À tarde, as águas — ver o buriti; palma por palma. Adforma que se vivia” (p. 233).

Para vê-la partir, “Lélio ainda subiu na cerca do curral: de lá, de arribapoeira, se avistava a comitiva partir. Ele desimaginava. Suspirou, não sabia por quê; foi lavar as mãos no rego. A Jiní esvaziava muito os ares” (p. 237). Ao desimaginar, Lélio libertou-se da experiência que teve com ela.

“Lá fora, luz de estrelas, era um alívio” (p. 231). O tempo da noite trouxe serenidade e comprovou o apelo celeste da existência humana que direciona o olhar para as estrelas; tempo de repouso, de escuta. Ele adere ao ritmo noturno. Já o tempo do dia foi vivido com Jiní, sob os apelos do corpo como substância física.

Para Bachelard, “cada noite nova seria para nós um devaneio novo, uma cosmogonia renovada” (2001a, p. 180). A luminosidade das estrelas deu a Lélio a sabedoria de que podia se afastar de Jiní para empreender mudanças e assumir o próprio brilho.

Ainda segundo o estudioso francês, “a luz branda e brilhante das estrelas enseja também um dos devaneios mais constantes, mais regulares: o devaneio do olhar”

(BACHELARD, 2001a, p. 187), que implica em olhar de reciprocidade e de comunhão direcionado a que ou a quem se olha. Essa troca significa partilha e aproximação, pois quando se contempla algo ou alguém com bastante intensidade ou com os olhos do amor ocorre réplica de confiança íntima, secreta por ser sagrada. Ao se visualizar uma estrela e nela se deter o olhar, ela se torna confidente na mais bela imagem da vida que aceita os clamores ascensionais sem afastar-se das invocações terrenas.

Lélio recebe o olhar das estrelas na imagem que revela a mútua e solidária ligação de olhares entre céus e terra, corpo e alma, dor e alegria. Sente-se aliviado. Assim o que brilha torna-se olhar. Ele contempla as estrelas e comunga o desejo cósmico de atuar na própria vida. O olhar do vaqueiro, mesmo sofrido e agoniado, é de quem se mostra apaixonado pela vida. Esta lhe reenvia um olhar de amor. Eles se fitam e a estrela dá-lhe seu próprio olhar. Rompe-se a solidão que sentia, pois recebe e doa olhar. Vem a transformação munida de comunhão com a imagem aérea: “Quanto mais fingia semblante alegre; os outros o viam alegre; e de repente ele estava tornado em si, no em mesmo” (p. 233).

Lélio lava as mãos no filete de água e acolhe a si mesmo ao se molhar. As estrelas aliviam a dor já minimizada pela água. Ocorre total solidariedade e correlação entre as potências naturais. Lélio vê as estrelas e a elas se une, da mesma forma que ele e Rosalina se doam pelo olhar. Esse encontro, que pode ser dimensionado pela grandeza de uma estrela, rompe com a distância de corpos e almas.

Rosalina ensina a Lélio o valor de situações vividas e da maleabilidade do real. “Sempre adiante, a melhor bem disse: — “Cada um que se vai, foge com um pouco da gente, meu Mocinho. Tudo é para depois... A vida tem de ser mesmo variável” (p. 237).

Distanciar-se do vivido não se opõe a não olhar mais para trás, mas direcionar os olhos a outras direções, sem menosprezar a importância do que passou. A grande descoberta de Lélio foi que o puro desfrute de prazer não confortou a sua alma.

As palavras convencionais que não foram ditas entre ele e Jiní converteram-se em linguagem viva. À medida que o silêncio falava, Lélio se renovava. Revigorado o coração a partir do vazio das palavras sem sabor, Lélio foi solicitado a viver, a receber a vitalidade da existência. Ao pronunciar para Rosalina: “— Onde venho, vim!... – ele disse. Não havia mais Jiní, ela compreendia” (p. 232), passou a desejar a vida da

linguagem viva, inaugural, primeira. Expressar-se dessa forma provocou transformação, devir. “O ser torna-se palavra” (BACHELARD, 2001a, p. 3).

Solicitado a viver vida em abundância, Lélío inicia a luta constante pelo apropriar-se de novas descobertas e de abandonar o que se consagrou como definitivo, imutável. Ele abandona Jiní porque cai por terra o poder de sedução carnal que ela possuía. O vaqueiro percebe isso e imagina-se em processo de recriação da travessia.

“Lélío respirou com ombros; veio vindo embora” (p. 232). Abandonou o que viu e se deixou levar pela imaginação de outra vida. Distanciou-se daquela situação e se lançou no extra-ordinário das coisas.

Rosalina ajudou-o a compreender que seria impossível um amor florescer entre ele e Jiní e que deveria aplacar a raiva desmesurada que sentia: “Pela primeira, ela o reprovou, mas com ainda maior doçura: — ‘Pois, meu Mocinho, você espalha pétala de flor de cova, em cima de criatura viva?!’” (p. 232)

Os olhos de Lélío não escondiam tristeza, desassossego, aflição e apreensão pela dificuldade de ser dono de si, pois tinha sido dominado, exclusivamente, pelo poder de sedução que o corpo de Jiní se lhe impunha. Mais uma vez, Rosalina leu esse olhar. Ela “sabia tudo, ou já tinha ouvido, ou adivinhava” (p. 199).

No instante em que Lélío olhava o cozimento do doce de mangaba e justificava o sentimento ao dizer que achava as mangabas lindas, “o verde cor” (p. 199), Rosalina faz a ligação dos olhos verdes de Jiní com um canavial, cuja beleza é realçada somente se associado à seca. Assim também era Jiní para Lélío: beleza estonteante, mas em corpo/solo seco, infértil.

— ‘Fala, meu Mocinho: verde como o que?...’ ela disse. Eram os grandes olhos da Jiní, ou um canavial na ladeira, tempo da seca, quando tudo está feio e pardo, só o verde fino lençol dele dá realce. Mas ela mesma continuava: — ‘Como ramo que tropeiro bota em cima de atoleiro, para indicar, aos que vêm, que o lugar ali afunda...’ Mas a voz dela limpava todas as coisas de veneno, e era uma doçura no sempre de dizer, sem ralho nem queixa, se convertia quase numa cantiga. (ROSA, 1978, p. 199)

Até então com o pensamento voltado para “as alegrias do corpo” (p. 167), Lélío sentiu necessidade de se casar, ter uma casinha. “Ainda não tendo visto Mariinha nem Manuela, mas sabia que com uma delas se casava; mais fácil melhor ser com Mariinha, com esse nome fininho frio de bonito” (p. 168).

Para ele, qualquer uma das três poderia ser escolhida para namorar e assumir um casamento: Mariinha, Manuela ou Biluca.

Manuela era “imediate de bonita, clara, forte de corpo, com pernas de um bem feito que primeiro de tudo a gente reparava, ela mesma não escondia muito as pernas” (p. 185). Mas os olhos de Lélío não se “desgovernaram”. Apesar de repararem na beleza da moça e imaginarem o cheiro dela, ele não sentia uma paixão avassaladora.

Quando o papagaio falou: “— Rosalina, meu bem! Rosalina, meu bem! Eu te tenho muito amor!...” (p. 185), Manuela a ela perguntou o que era o amor. E Rosalina disse o quanto o amor gerava dor e sofrimento:

__ O amor, minha filha, é como essa estória, que eles dizem: que pé de coité, nascendo em quintal de fazenda, dá má-sorte... Mas que não se pode cortar, mas também não se pode deixar — de qualquer jeito, que seja, fazenda que tem pé de coité dá atraso, os donos da casa sofrem... (ROSA, 1978, p. 185)

Mariinha “era uma sim-senhorinha de bonita, mesmo linda” e Biluca, “saída e prazenteira” (p. 186). Ao olhar para elas, Lélío pensa que com qualquer uma das duas ficaria feliz.

Quando olhava para Mariinha percebia que ela “punha chispa no olhar” (p. 236). Séria, os olhos emanavam a rapidez de um lampejo, o fulgor de uma faísca que se extinguia antes mesmo de alcançar Lélío; daí, os próprios olhos do vaqueiro “ficarem sem continuação” (p. 237), sem correspondência em relação a ela. Deixavam uma lembrança de algo ou de alguém, mas ele nada entendia dos sinais que esses olhos lhe davam, não sabia das paragens dessa recordação.

Por não entender o olhar de Mariinha, Lélío confunde amizade com amor. Mesmo ouvindo-a dizer que confiava nele como amigo, ele imagina o amor que ela nutriria por ele.

Ao ver dona Rosalina, diz que gostava de Mariinha: “Ela amanheceu em mim...” (p. 237) Sem deixá-la comentar a mais recente descoberta amorosa, conclui que “o amor era isso — lãodalalão — um sino e seu badaladal” (p. 237).

Lélío escuta Mariinha, mas não enxerga o que os olhos dela dizem. E evoca o sino como prenúncio da união futura com a moça sem se dar conta que vivia mais um sonho amoroso, já que ela gostava de Seo Senclér. “A de daí, o começar de um tempo de padecer. Ao simples logo soube: ela não gostava dele, de modo nenhum, aquilo não

podia. — ‘Bem que eu sinto, mesmo e muito, Lélío. Você desentendeu o de mim...’
Tinha querido dele a amizade” (p. 238).

O badalar do sino, que acontece entre um ir e um vir, remete, também, aos questionamentos que Lélío passa a fazer, em seus pensares.

Pensar vem de *pensum*, particípio passado do verbo *pendere*. Significa, portanto, pendido, pendurado. Formou-se, já em latim, o substantivo *pensum*, que diz em sentido derivado a tarefa, o encargo e, em sentido próprio, a quantidade de fio de lã que se pendura para a tarefa de tecer e fiar durante a luminosidade de um dia... (CASTRO, M, 2007, p. 154)

Em sua aprendizagem amorosa, Lélío, ao refletir, entretece a própria vida.

No Pinhém, “tantas coisas tinham se passado, que deixavam na gente menos uma tristeza marcada, do que a ideia de uma confusão tristonha” (p. 189). Assim estava o coração de Lélío: confuso, perdido, sem rumo, raivoso. Ele se achava tolo pela ingenuidade de acreditar na menina que lhe dera uma flor. Lélío percebia “o ódio de não poder regrar aquele coração” (p. 238).

Ao olhar bem para Mariinha, na conversa de despedida, na qual ela lhe revela o amor que a consome, o vaqueiro percebe que a moça, ao falar deste amor, sofrido, impossível, tem mais “sangue do que carne” (p. 238), mesmo pálida, pois contar o que sentia reforça a força do sentimento. Quando se afastam, Mariinha caminha sem olhar para trás.

Rosalina repreende, delicadamente, Lélío por ele condenar o amor de Mariinha por Seo Senclér: “Juízo e amor, juntos, não é coisa demais, meu Mocinho?” (p. 238) E ela continua alertando-o, mas ele não acompanha o pensamento de Lina, “apalermado” que estava com a descoberta. E pensa ser praga da Jiní não enxergar o que os olhos de Mariinha denunciavam. “— Bem viu, quem sabe? Você mesmo não entende que — amar por amar — talvez seja melhor amar mais alto?” (p. 238)

Era difícil e vergonhoso para Lélío, mais uma vez, não distinguir sentimentos. O olhar, ainda perplexo, via o mundo de modo equivocado. “Tudo que não se enxergava bem. Leis-do-mundo era o desencontro! Aquela Mariinha tinha a competência de se ser numa desordem dessas?! Amar — pronunciado tanto — parecia coisa muito diversa; gostar parecia um terrível...” (p. 239)

Ao descobrir que Mariinha gostava do séo Sendér, percebe que “andara em si errado, naquilo, contra o destino, e pela raiz tudo se desfazia. Ao menos, tudo se

afastava, para vagas enormes distâncias, pois que um amor tem muitos modos de parecer que morreu” (p. 239).

O amor não correspondido de Mariinha provocou um desatar de nós nas atitudes de Lélío. O sentimento que abandonou não se apoiou em mágoa, morbidez, vingança ou apatia, mas na morte que consagra a vida como ação. Esta, distanciada do sentido do agir desenfreado que remete ao domínio ilusório da vida, do excesso de afazeres ou do sujeito racional instituído pela metafísica, que realiza o real com base em oposições excludentes. Ação próxima do agir ligado à decisão do que se é e não é e que constrói a vida enquanto busca de felicidade. Assim a perda se tornou ganho.

Mudanças começavam a acontecer na vida do vaqueiro: o desespero se transformava em serenidade. O que parecia ser contrário, demudava em natural, no comum das coisas. Sinhá Linda, que se fora para longe, estava em toda parte e mais perto dele, pois o sentimento não doía. Ele a ganhou depois de perdê-la. Ela não era mais “malaventurada” (p. 241). Lélío se sentia livre de qualquer sentimento de repulsa, indignação ou arrependimento.

Chora de alegria e abraça dona Rosalina. Essa libertação não é o vazio, mas o nada que significa possibilidade de tudo viver. “— É o nada? — perguntou. — É tudo... — ela respondeu. A conforme foi dizendo: — Você viu, meu Mocinho, da Mariinha você não gostava. Só que você achou nela alguma coisa que relembra a Menina de Paracatu...” (p. 240)

Rosalina compreende Lélío, sem condená-lo. Não há desqualificação pela busca que nem sempre acerta ou vê o essencial. E ela conclui: “O amor tenteia de vereda em vereda, de serra em serra... sabe que: o amor, mesmo, é a espécie rara de se achar...” (p. 240)

O não-saber de Lélío se faz saber quando descobre que pode gostar de Mariinha como amiga, que Manuela não é seu amor e que a lembrança da Moça pode ajudá-lo. O sofrimento gerado pela transformação da dor em alegria acontece ao vivenciar a morte enquanto Thanatos, nos (des)encontros amorosos.

Segundo Castro, M, a vida experienciada

consiste em deixar-se ser tomado pela *morte como sentido e vigor do viver*, enquanto *eros*, então surge a unidade. *Fazer a travessia é deixar-se ser tomado pela morte*. Então *morrer* não é um fim, um término, mas a vida potencializada pelo não-ser, pelo nada, pelo vazio, no *vir-a-ser* em que

consiste a *travessia como destino*. Esse *vir-a-ser* é sempre um ser-do-entre, um *entre eros e morte*. Onde a *medida do ser é o não-ser*, onde a *medida de eros é a morte*. (2007, p. 153)

Conclui-se que não existe um Lélío ‘instável’, descontrolado, volúvel ou escorregadio e outro trabalhador, responsável, mas um único Lélío, que se mostra muitos em sua interioridade porque vige na tensão do ‘entre’ enquanto busca da realização da travessia. Observa-se como inerente ao ser humano a ambiguidade do “ser-do-entre”.

Em toda a obra de Guimarães Rosa, as prostitutas distribuem amor de forma solidária; elas são a imagem sagrada do corpo vivo da natureza que rima morte com vida, com renascimento, no querer de mais e mais êxtase por, simplesmente, fazer da vida “matéria ávida”. A doação que se apresenta não é, simplesmente, a do corpo feminino, do prazer pelo prazer, mas a do sagrado, que é ofertar vida, em nascitividade permanente. Tampouco elas são condenadas pelo ofício que exercem.

Certa vez, quando Lélío estava na casa de Dona Rosalina, “feliz de paz”, sentiu-se envergonhado por ter ido à casa das tias, naquela manhã. Mas ela disse: “Das Tias? Ora, meu Mocinho, você é homem, carece. Elas são pessoas. Mas, deve de não ficar atormentando cabeça, depois, porque foi. Debaixo do mato, o rio perdeu seu barulho... E o ruim é bom, por se pensar no bom...” (p. 194)

Lélío procurou, uma única vez, a Caruncha. “Muda de nasença” (p. 235), “descarecia de falar” porque falava com olhos que assumiam a alegria de receber Lélío em seu corpo. “Ela olhava muito, com um prazido sincero no olhar” (p. 235). O prazer de Caruncha ligava-se à imagem ascensional dos pássaros. “Quando um passarinho cantava, ela deitada no chão já estava olhando para ele, pousadinho em um galho, os olhos dela realumiavam” (p. 235), voavam em volúpia. O voo imaginário e concreto agregava alegria e dor, êxtase e fadiga, esperança e desalento. A vida sofrida de Caruncha apazigua-se quando o passarinho canta e ela olha para ele. O movimento de sintonia entre ela, Lélío e a natureza consagra esse encontro divino. O olhar de Caruncha se ilumina como se olhasse o mundo pela primeira vez e nele avistasse os pássaros, primeiros seres vivos, segundo Motte (1971). Outro mundo se constrói porque Eros se faz presente enquanto impulso vital.

As tias Conceição e Tomázia reafirmam o destaque concedido às oferendas do corpo, na ficção rosiana. Elas “se consentiam à farta, por prazer de artes” (p. 172) ao unirem o sagrado e o profano.

Perto de lindas veredas, “buritizais de se querer bem” e com os campos em “reverde”, “Lélio tomava então um gole da ideia de que amanhã ia conhecer as ‘tias’. E a alegria de corpo sollevava-o tanto, que logo carecia de calçar consciência com ruma de pensamentos sérios” (p. 167 e p. 168).

Lélio se via envolvido pela expectativa desse encontro. Ao ser recebido por elas, se intimidou, mas foi salvo pelo quente dos corpos de cada uma.

Elas se doavam com bondade e abnegação. Cuidavam das roupas de quem precisasse, faziam remédios e davam consolo e afagos a qualquer vaqueiro, mesmo os mais “atoleimados”. Não havia distinção nem privilégios. Todos que lá fossem recebiam alegria, carinho, respeito e afeto. “Não recebiam dinheiro nenhum — só, lá de vez em quando, quem queria dar dava um presentinho — e estavam ali sempre às ordens. [...] O que gostavam era de homens, e prezavam mais os vaqueiros” (p. 177).

O lugar em que moravam assemelhava-se a um oásis no deserto.

‘Elas criam galinha, também. Engordam até um porquinho...’ E plantavam sua mandioquinha, também, e, entre a casa e as touceiras de bananeiras, tinha uma horta, condizia com sua cerquinha de varas. O lugar era bonito. À frente, um terreirão meio redondo, o chão amarelo, muito batido, muito varrido, rodeado por mangueiras [...]. Havia também dois bancos, de talas de buriti. (ROSA, 1978, 172)

É nesse espaço, não físico ou geográfico, de clareira, vereda do ‘entre’, que Lélio constatará, mais uma vez, que não se compraz somente com os deleites do corpo.

Sempre que ia para uma novidade de mulher, ele esperava qualquer maravilha, de quase milagre; quando, na hora, ele escopava: tudo era tão muito menos do que esquentara imaginado. E só depois, muito tempo, então no descordo da lembrança da gente era que aquele viço antigo das coisas tornava a lumiar, feito poeira levantada, que se traspassa enfiada de sol e vem repousando, não pausa. (ROSA, 1978, p. 172)

Observa-se, porém, que o homem enquanto “unidade biológica” também é sagrado; o prazer oferecido pelas tias é sagrado; a manifestação daquela realidade erótica é sagrada; o buriti é sagrado.

A clareira se mostra como o “livre aberto no qual entre-experenciamos cotidianamente nosso projeto de ser e não-ser. É nosso permanente entre-limiar de abertura para o ser e de afirmação de nossa identidade e diferença. É o entre-lugar de nosso ser conosco mesmo e com os outros” (CASTRO, M, 2007, p. 166). Ao estar na clareira, Lélío terá a chance de ver o que se mostra e se esconde e iniciar um autodiálogo e um diálogo com o outro.

Na casa das tias, encontram-se os quatro elementos primordiais. Ela ficava “à beira do córrego” (p. 172), depois de uma “capoeirinha que se avistava” (p. 172). Havia plantaçõ e as roupas secavam numa corda ou no capim, com o auxílio do vento e do sol.

Conceição era “de cara redonda e brilhante, com enormes brincos moçambiqueiros nas orelhas, ela era cheia de corpo, roliça em completos” (p. 173). Recebeu Lélío com “aquele polvilho de riso, dando por olhos um convite de muita amabilidade” (p. 173). Os olhos de Conceição convidaram o vaqueiro para a “fartura” que o corpo ofereceria. Com ela, conheceria a frugalidade do prazer que se esvai, mas também, a força do contentamento que o regalo dos corpos trazia. Como cantava Pernambuco: “Aruvalho também pesa: pesa na ponta da folha...” (p. 173)

Lélío reconhece o valor de Conceição.

A preta ouro valia. No começo, o fora enrolando, tratando-o com um carinho escorrido e certo, com perleixos e teus-agrados, com momice, carinho de mãe que achega o filho, com perdão de comparar. Mas, direto depois, virava, estonta, rolava, sacudindo seus meneios, fechava-o — como cavaleiro que não quer deixar o animal defastar —; e ela mesma sabia disso, que no aí, no pouco pudor, ditava: — ‘Aguenta, Bem, tem medo não: coice de égua não machuca cavalo...’ Saúde, serenava. (ROSA, 1978, p. 174)

Ela tinha um jeito próprio de ver os encontros com os vaqueiros e dar amor — ato sensual que espalhava riso, alegria. Concebia o prazer e os momentos fogosos como irradiadores de vida. Na despedida, disse que Lélío voltasse sempre que pudesse, mas a canção de Pernambuco alertava sobre a separação que Lélío experimentava em sua vida, dividida entre corpo e alma e sobre os paradoxos do coração humano: “Te vejo só no domingo, padeço toda a semana: uma coisa é buriti, mas outra é buritirana” e continua: “Buriti, rei da vereda, de crescer envelheceu: quer seu chão nas altas nuvens, e a água azul que tem no céu...” (p. 174)

Ao ouvi-lo, Lélío se via “no sensato, cismoso...” (p. 174), em autodiálogo “no e pelo qual se é e não é no sendo” (CASTRO, M, 2007, p. 171). Inicia-se no processo de ausculta do não-ser no ser. A partir da fala do silêncio, Lélío se escuta e olha para dentro de si. A travessia do vaqueiro se faz dele para ele mesmo. Compactua consigo para que o não-ser possa, tempos depois, rebrotar em ser, distante das dicotomias que dilaceravam e impediam-no de viver em plenitude.

Após o regalo com Conceição, Lélío vai para fora da casa, para a clareira; lá, ele “consertava seu ser” (p. 174) e pensava na tia, sem falar sobre ela. A claridade que se apresentava, aos poucos, não vinha de fora, mas dele mesmo. Sem o saber, Conceição o ajudava na concepção de um novo mundo. O próprio nome dela carregava o sentido de fecundação; assim, participava do processo de transformação existencial de Lélío.

Tomázia queria impressionar Lélío com seus trejeitos.

Clara era, e mesmo não feia, nela nem se notava quase o pirozinho de papo no pescoço. [...] No caminhando empinava um apuro, para seu andar causar bonito. Tinha até pó-de-arroz e pintura de vermelhos, na boca, na cara. Em parte ela falava difícil, repicando o acerto de cada palavra, e em parte, a gente via que estava imitando a Conceição. (ROSA, 1978, p. 174)

Ela olhava de frente para Lélío e fazia dos olhos fonte de sedução. “Olhou para Lélío com denguiço, mas também com tanto damejo de soberania, que parecia estar esperando de ser tirada para dansa em sala” (p. 175).

Tomázia exercia o poder do olhar para conquistar e seduzir. “Ela não perdia aquele vizavi melindroso de visagem” (p. 175). Lélío aceitou mais um convite.

No quarto, pede para ele não olhar para cima por causa do capim e das teias de aranha que cresciam, pois davam um aspecto sujo e pobre ao lugar, situação que poderia tirar o encantamento do momento. E “um brilho diverso lavorava naqueles olhos, e ela dizia o exato: — ‘Bem, vamos principiar, que tem os outros lá fora esperando...’” (p. 175)

Na casa das “tias”, não havia separação entre os reinos vegetal e animal; todos estavam inseridos no mesmo ‘fio de picumã’ e apreendidos, poeticamente, como emanados da mesma fonte. Diante da fertilidade espontânea do capim espalhava-se a teia. Conceição e Tomázia se ligavam a todos os viventes; eles se acolhiam e realizavam um original entrelaçamento vital, no qual despontava nova cosmogonia, baseada no dinamismo da fecundidade universal. O encontro de Lélío com os corpos divinos e

ardentes ultrapassou o puramente carnal para alçar esfera cósmica — reino de Eros, e poética — canto de Pernambuco.

A casa enquanto corpo das tias recebe Lélío e se torna microcosmos que reflete a própria Terra, macrocosmo, no sentido de Gaia, matriz da vida consolidada em Eros e Thanatos. Em processo de integração, a ‘natureza’ da Terra se une à ‘natureza’ da mulher; o microcosmo imita o macrocosmo.

Tomázia se valia das palavras para que Lélío se acostumasse com o “bebedouro novo” (p. 175). Mas de repente mudava o rumo da prosa e a transformava em ato sagrado, sem culpas, condenações ou tabus. Iniciava as suas “meiguices, ficava serviçal simples, mansa e em fome de avanço como uma cachorrinha, e cabeça cheia de invencionice. Tinha nojo não, dizia que gostava era de ensinar coisas” (p. 175).

Lélío dela desgostou quando a ouviu falar, em tom de desprezo, de dona Rute. Como não era de seu costume ‘cuspir no prato que comia’, acariciou Tomázia. Ela o convidou a voltar e encarou o vaqueiro com olhar meigo e brejeiro, “pondo-o de molho no comprido daqueles seus olhos” (p. 176).

Ela se faz valer da força do olhar para fascinar e atrair os vaqueiros. Olhar de promessa de mais e mais prazer, a todos distribuído. “Olhava os dois, com um olhar que era de amor por todos” (p. 177).

No momento em que Lélío mostra-se dilacerado, “no sensato, cismoso” (p. 174), por satisfazer-se no corpo das tias, o cantador sinaliza o poder do amor emanado pela árvore sagrada: “O que cantava, era de alto estado, como roubava de Deus: Buriti virou um homem, me pegou e me fez mal. Agora, casa comigo, Buriti, Buritizal!...” (p. 174)

O buriti impulsiona o cantar de Pernambuco, que busca nas terras míticas do sertão, a poesia originária. Os versos promovem a união do universo telúrico com o aéreo. Dessa nova ordem surge o encantamento pelo mundo aclamado por Rosalina. O ‘fazer mal’ atribuído ao homem/buriti, transforma o provocar sensações em desvendamento e revelação da vida que se inaugura.

Mesmo com todo o deleite, o vaqueiro estava triste. “Um desgosto caíra no coração de Lélío, pequeno e dono em poder como uma sementinha. Não pelo em-ser daquelas duas mulheres. Somente saudáveis. Aquelas ancas não se poupavam. Só podia gostar” (p. 176). Tristeza pela percepção de que somente a satisfação sexual não dialogava com os anseios de sua alma. A constatação de que conheceu, mais uma vez,

apenas a volúpia de corpos, o afetou. “A tristeza de Lélío aumentava” (p. 177), pois se dava conta do vazio de relações que desvinculavam corpo e alma. Ele descobriu “o que aquelas duas davam era grosso e raso simples, como um mingau de fubá e leite, comido de manhã cedo” (p. 202).

A natureza participou desse momento ao mostrar como era difícil o caminho que ele percorria ao deixar a casa das tias. Infértil também seria a vida construída sob parâmetros dicotômicos. “Ali nos Gerais a lama logo se atijolava, mais que em qualquer outra parte” (p. 178).

A tristeza de Lélío, compartilhada com Delmiro, advém do vazio deixado pelos prazeres do corpo isolados da satisfação do espírito. Delmiro

pôs os olhos para cima, e empinou os ombros. — ‘Diacho! — disse.— O que é, é: é o regalo do corpo. Homem foi feito assim, barro de Adão não é pedra. Mas eu não estou inteiro nisso. Às vezes, depois, me dá um nojo, outro. Principio uma vontade, um desespero de sair do mole do diário, arranjar meu jeito, mudar de vida. (ROSA, 1978, p. 178)

Lélío, calado, compactuava com essa tristeza.

Por dentro dele lavorara que nem um susto, um arrocho maior. Tudo o que Delmiro dera de falar, era, igual por igual, o que ele mesmo vinha no remorso pensando. Enquanto era ele sozinho sentindo, aquilo importava de menos, era como uma das muitas coisas desta vida, desencontradas, que, mesmo perturbando um momento, a gente podia ir deixando para mais tarde, mais tarde, p’ra repensar direito e se resolver. Mas, agorinha, quando um outro também sustentava assim, e falava, parecia então que o peso de pressa era maior, subia uma tristeza, um medo, um estava pisando borralho quente. (ROSA, 1978, p. 178)

Ao se afastar de Delmiro, Lélío não quis voltar para a Casa. Nesse instante, a escolha por continuar ‘sem rumo’ torna-se irreversível. Decide se aventurar, deixar-se ao “deusdar” de um mundo desconhecido e desordenado — momento de liminaridade.

Lélío manifesta pressa de tirar os pés do borralho quente. Sair das cinzas e entrar no círculo da reflexão, movimento circular, no qual se moverá no mesmo vigor do ser. Processo de germinação do outro que é ele mesmo; manifestação da vida associada à morte. Ressurgir das cinzas significa lançar os olhos para o que surge de si mesmo.

Em meio a essa vontade solitária e silenciosa de mudança, e prestes a conhecer dona Rosalina, a natureza rejubila-se. Em nítido processo ascensional, ele ansiava por transformação como o “gavião gritava por outro, rodavam em alto voo” (p. 179). A vida

de Lélío assemelhava-se à busca desse pássaro pela liberdade que os altos voos proporcionam e tinha sido uma preparação corajosa para o encontro com Rosalina. Enfrentar os ares, como o gavião, exige o olhar arguto do desocultar-se. Mas transcender não significa separar o corpo da alma. Segundo Bachelard, “se o ar simboliza um instante de repouso e de distensão, dá também consciência da ação próxima, de uma ação que nos liberta de uma vontade acumulada” (2001a, p. 138).

A busca de Lélío não se configura como procura mística, mas como corpo que se quer vivo e deseja comungar de novo mundo; corpo que se quer alma; alma que se faz corpo. Ele não tenciona mais a inércia de uma vida que se nega a superar limites, que vive sob a repetição exaustiva e improdutiva de atos e fatos. O vaquieiro personifica a heterogeneidade humana ao assumir-se homem processual e metamórfico. Deseja o transmutar sem abdicar da imanência; sentir-se inteiro em cada momento vivido. Essa aprendizagem requer o verter para longe o que dá “nojo” e “remorso”, tudo que o aprisiona em um passado pesado. É com Rosalina que ele se sentirá livre e inteiro. Assim, o “coração pastoso” se tornará “coração lavradio”, arável, disponível para o cultivo do amor enquanto comunhão e celebração de vida.

5 “VELHOS OLHOS DE MENINA”

“Ela tem uma glória... Aquela, sim, é uma pessoa!” (p. 187) comentou Pernambuco acerca de dona Rosalina. Ele a via como matriz da alegria enquanto núcleo da vida e que vivia, gloriosamente, sob o impacto do esplendor da integração corpo e alma. Quando os vaqueiros dela falavam, era “sempre por um só todo-louvor” (p. 207).

Rosalina absorve o ritmo da natureza no próprio nome. Flor e “desflor”, a menina Lina desaparece e ressurge na velha Lina, mas uma não existe sem a outra, como a semente que é lançada às profundezas da terra para germinar. Vida e morte que se entrelaçam.

Cabe à Rosalina iniciar Lélío nos mistérios da vida e da morte, de Eros e Thanatos. Com ela, o amor, no sentido mais amplo, sentimento que celebra a vida, não se afasta do caráter erótico. Dona Rosalina compreende a vida como potencialidade criadora, que se radicaliza nos extremos que se fazem únicos.

Ela será propulsora de luz na vida de Lélío e ele, assim, perceberá a interação possível entre o que se vê e o que não se vê.

Rosalina se desvela em anciã e se vela em menina. Lina se desvela em menina e se vela em anciã. Velhinha, traz como segredo as raízes da vida, fincadas no subsolo da Terra-Mãe. Menina, suscita a alegria, a festa, a comemoração pela vida em si mesma. A metamorfose contínua, mítica e encantatória acompanha a transformação existencial de Lélío, pois a vida é mesmo muito “variável”. “Tudo nesta vida ia indo e variava, de repente: eram as pessoas todas se desmisturando e misturando num balanço de vai-vem, no furta-passo de uma contradansa, vago a vago” (p. 225).

A natureza em constante nascitividade transfigura-se em Rosalina. Moça-anciã, celebra a potência transformadora da vida porque traz, em si, a morte. Unidas, natureza e Rosalina, tornaram-se partícipes dos mistérios vitais.

Ela se liga a todas as manifestações de vida, desde as mais simples até as mais complexas — “pastos verdolengos”, pássaros, plantas e experiências humanas que poderiam se tornar experiências. O olhar de Rosalina direciona-se aos buritis, louvados por Pernambuco. Pertencentes ao universo de Rosalina, constituem a erótica imagem do ser humano enquanto verticalidade, que se volta aos céus e, ao mesmo

tempo, liga-se às raízes da terra. Lina, ser entreaberto e ambíguo, vive a profunda experiência de Eros e Thanatos e da transcendência que atinge o ápice na imanência.

O buriti, homenageado no universo do Pinhém, retorna na voz do menestrel Pernambo, que canta sem pretensões ou ambições, atendendo aos pedidos dos vaqueiros.

O perene frescor virginal da velhinha Lina é manifestação incessante de vida que não cessa de morrer e se apresenta nos atrativos sensuais de seu corpo, nos olhares, nos risos e na permanente disponibilidade vital, que se perpetua na natureza efervescente da lagoa brilhante. Rosalina-mocinha está em constante ciclo de maturidade fecunda; velhinha, reencontra a virgindade perdida na terra sagrada da Lagoa-de-Cima, que não faz parte das glebas geográficas dos Gerais. Espaço mítico e matriz cósmica, guarda, em si, o furor da eclosão vital.

Rosalina, Terra-Mãe, é fonte de vitalidade e vige sob o poder de Eros. Por gerar vida, metamorfoseia-se, ilimitadamente, em menina e anciã. Transcende dicotomias — matéria e espírito, vida e morte, corpo e alma e todos os pares antagônicos pertencentes à tradição do pensamento ocidental. Ela está sob o signo da total fidelidade à Terra. Nesta, o nascer e o morrer fazem parte da circularidade vital.

A beleza que dela irradia ultrapassava o Pinhém. Antes de viajar para a casa do filho, o rapaz que foi buscá-la comentou com Lélío: “— A caso, que lá dizem — senhora que, de moça, foi uma alazã de bonita... A que reinou nas belezas’. Sempre vistosa, somente se via, acavalgando adiante” (p. 235).

O verso de Pernambo também confirma o fulgor e o brilho que emanam de Rosalina e a impossibilidade de equipará-los ao esplendor da natureza. A visão do cantador ultrapassa a superficialidade do visível e alcança a profundidade do irrelável. Os olhos poéticos do trovador, que vive a tristeza profunda por ter matado um homem e estar doente, veneram a alegria de Lina e sinalizam novo ordenamento de mundos, originado por ela, cujo campo tinha coração e cuja lua deixava rastros. Na canção, outro sertão se inventa. “Vi o coração do campo, vi o rastro do luar; vejo dona Rosalina, mas nem posso comparar...” (p. 205)

Na festa de Natal, oferecida pelo Seo Senclér, a alegria de Rosalina não era exagerada, mas discreta e perene; existia no mais recôndito da existência humana e nutria todos os momentos da vida. Festa, para ela, era ato sagrado que aproximava a

realidade com o divino. “Os cabelos dela, tão arranjados, tão branquinhos, alumiam. Ela parecia uma das pessoas mais influídas e alegadas: fazia rumor nenhum, mas como que animava o engenho da festa” (p. 205).

A beleza de Rosalina não se esvai; deixa rastros como um amor-perfeito em “livro-de-reza” que se metamorfoseia em “passa de flor” sem deixar de ser flor.

Rosalina-Eros, mais do que guia iniciático de Lélío ou responsável pela transformação do vaqueiro, mostra-se como fonte originária de questões que o lançarão nas próprias descobertas.

O mundo de Lélío nascerá sob a magia dos olhos e das palavras de Rosalina que trazem, sempre, um segredo a se (des)vendar e que dão a Lélío a dimensão do vir-a-ser, do ser sendo, do desvelar que vela.

Acredita-se que os espaços de natureza ao redor da casa de Rosalina mostram-se enquanto clareiras nas quais o real se manifesta; ora se vela, ora se desvela. O (des)velamento do real torna-se sagrado.

Ela é a própria linguagem. “Dizia depressa, branda e enérgica”, palavras inaugurais. E para sempre Lélío seria de Rosalina — “e que ele mesmo fosse dela” (p. 181), pois com os ensinamentos de Lina apreendeu sentidos do novo sertão.

Esta etapa será dividida em duas partes. A primeira tratará da alegria que irradia do olhar “rideiro” de Rosalina e contagia todos que dela se aproximam. Dona de olhos que abençoam, pacificam e animam, se faz presente enquanto fonte perene de vida: olhos d’água, identificados também como Olhos d’Água (cf. 195 e 237), lugar de alívio e consolo, “refrigérios” (p. 237) nas terras “variáveis” do Pinhém.

A segunda dialogará com o encontro de Lélío e Lina que se funde e confunde com a perene brotação da natureza e que deslumbra a possibilidade de compreensão do real enquanto visibilidade e invisibilidade.

5.1 ROSALINA: “O ACESO RIDEIRO DOS OLHOS”

Rosalina era o olhar da alegria. “Sabia ser e sorrir e olhar, sem estorvo nenhum” (p. 208). Somente depois que Lélío se encontrou nesse olhar, passou a existir, no sentido

de “ex-surgir” de si mesmo. Os olhos da menina-anciã brotaram em Lélío e fizeram com que ele saísse do estado de inércia vital para se colocar no mundo como “personagente”.

A alegria “quase brincalhã” (p. 180) de Rosalina a torna “diversa de todas as outras pessoas” (p. 180). Nela se dá a experiência original e sagrada de concretização do fulgor do corpo como suporte da epifania da alma. Ao propor a união corpo e alma, afasta-se de concepções do mundo arcaico, do platonismo e da cultura judaico-cristã.

Jamais perdia a “graça de doçura, nos olhos uma bondade” (p. 180). O olhar arguto penetrava no âmago da vida de todos aqueles que tinham o privilégio de com ela conviver, que “rastreava a alma da gente com o quite do olhar” (p. 216).

Mesmo em momentos em que se esperava dela alguma tristeza, Rosalina demonstrava ser mais forte que esse sentimento e transformava a dor em alegria, ou mesmo demonstrava que tristeza e alegria não se contradiziam.

A alegria de Rosalina mostra-se resposta ao chamado ascensional; ela é o ser da exultação, da vivacidade, do entusiasmo vital, pois acolhe a revelação da vida: o destinar divino.

O olhar sagrado de Rosalina abençoava Lélío. “Olhava: estava abençoando” (p. 180). Ela olhava “reto”, sem dissimulações (tão diferente da Moça); olhar de convencimento, que “mandava sem querer”. Olhar de conforto, de consolo, de compreensão, que jamais recriminava, mas encorajava na superação da tristeza quando Lélío “tinha recolhido brasas” (p. 214): “Olhou-o — e de seu olhar provava aquele estilo de paz, aquele ralejar dos agravos” (p. 214). Nos olhos de Rosalina, o mundo se transfigurava.

Nem sempre Lélío conseguia alcançar a profundidade daquele olhar. Às vezes, se achava “frouxo”, se “vexava” por aceitar tão rapidamente o lenitivo vindo de Rosalina e pensava que ela queria apenas acalmá-lo. “Queria fechar os olhos” para continuar com ódio, bradar, ser violento. Mas aceitava tranquilizar o espírito. O alívio que sentia poderia vir “da voz, do justo olhar, do feitiço de pessoa de dona Rosalina — que ela semelhava pertencer a outra raça de gente, nela a praxe da poeira não pegava” (p. 215).

Os olhos de Lélío reparavam a Velhinha. Espantado, percebe que a velhice dela era singular, diferente de todas as outras, brejeira, cativante, “com um calor de dentro, a voz que pegava, o aceso rideiro dos olhos, o apanho do corpo, a vontade medida de

movimentos — que a gente a queria imaginar quando moça, seu vivido. Velhinha como-uma-flor” (p. 181), porque o ritmo poético da existência de Rosalina transitava no caráter perene da nascitividade.

Dona Rosalina transformava o viver comum em poético e sagrado. As estórias que contava suscitavam a presença do invisível diante do visível e estavam ligadas à natureza que exaltava a vida. Ao estoriar o mundo sensível, tecia a poesia da vida, recuperava a linguagem originária, curava pelas palavras e instaurava o real poético. “Dona Rosalina declarava estórias que eram tão verdadeiras que fugiam do retrato do viver comum. [...] A vivo, ela só falava o que era preciso. Ou, então, o que era bonito e que para sempre valia” (p. 221).

Na festa de Natal, ela e o Mocinho formaram par na “dansa” que parecia “uma arte de religião, aprendida por sempre, fora do crédito vem-vai das coisas — mar o mar” (p. 208). O momento foi de êxtase. Lélío sentiu tanto prazer que parecia ausentar-se de si; não tinha medo tampouco desejava afastar-se dali; queria apenas a eternidade daquele instante, que se tornou possibilidade de transmutação existencial. Na “dansa” fecundante, os olhares se lançaram com ímpeto um para o outro, tornando-a ato de amor. Os movimentos de Rosalina se confundiam com a leveza dos passos de uma criança, cujo olhar é original, desprendido de amarras que impedem o permanente ver inaugural. “Al a Velhinha se asia tão delicada, senhora de serenim, em giro baile, leve espécie de criança, que sabia ser e sorrir e olhar, sem estorvo nenhum” (p. 208). Nessa mazurca, Lélío e Lina se doaram olhares na dinâmica dos passos e se sentiram preparados para a grande travessia: tocados pelos corpos encontraram o ser-tão da alma.

O entrelaçamento dos corpos, na dança, mais do que beleza de passos concatenados ou desenvoltura das formas, se mostra como movimento que tece a vida, como manifestação dos sentidos, como experiência que acolhe o pensar poético no corpo-linguagem. “A sutileza da dança se dá na realização do fazer nascer, na tensão do limite e do não-limite, onde o corpo é despertado em sua experiência a tocar o intocável” (CALFA, 2009, p. 99).

Os olhos de Lélío observavam Lina. Singular, contradizia a velhice triste, passiva, desleixada, estéril. Nela, se vislumbrava a jovialidade do (re)recomeço. “Velhinha como-uma-flor” (p. 181), dizia as pontas da vida que se renovam e se transformam, como a natureza. O olhar de dona Rosalina irradiava a alegria profunda,

aquela “aprendida por sempre”. Senhora do grande baile da vida era a menina dos olhos inaugurais.

5.2 O ENCONTRO DO “AMOR-PERFEITO” COM O “AMOR-DE-TROPEIRO”

Os momentos antecedentes ao encontro de Lélío e Lina relatavam um tempo de céu aberto e poucas nuvens; o sol secava a lama. “No arvoredo, verde novo e velho, que enfarava, só as borboletas estavam maduras” (p. 178). O latido do cachorro tinha “sotaque humano”, as borboletas se mostravam amadurecidas. O passarinho entoava uma canção “de chama”, que se tornava cantiga de chamariz; o que ele cantava não era o exato das coisas, era a “sobrecoisa”, “no que diz, desdiz” (p. 178). Toada que invocava Lélío a experimentar o ardor da vida. As bananeiras penduravam corações. No meio de espinhos pontudos de um gravatá, um caboré-do-campo queria se esconder, sob o risco de se ferir, tão frágil diante do perigo do vento que também o ameaçava.

As imagens da natureza configuram ampla união dos elementos, sinalizam que no mundo rosiano a inversão de papéis ou a associação entre eles refuta o mundo segregado, no qual o embate de forças privilegia o poder humano, prenunciam transformação existencial e anunciam a criação de um novo ser-tão. Observa-se, também, que a natureza enquanto *physis* não se separa do ser humano, pois o que existe é a potência do surgimento incessante que os une e, não, a natureza como simples produto ou paisagem que se olha. Daí a vigência da *physis* no homem.

Nos instantes que antecedem o encontro de Lélío e Lina, o caminho se abre para o vaqueiro enquanto percurso de vida e morte, Eros e Thanatos. Travessia que não se principia de fora para dentro, mas vem do silêncio profundo, que “lavorava”, aquele que faz ouvir o mais recôndito da alma.

Como o caboré-do-campo, Lélío está entre “espinhos cruzados em dois rumos” (p. 178). Ele pode se esconder para se proteger de sofrimentos ou se permitir a vivência da transformação vital que se aproxima e aceitar a percurso como pro-cura, como trajetória do ‘entre’, como vida e morte.

Junto a Delmiro, ao saírem da casa das tias, Lélío se cala, se escuta, dialoga consigo mesmo e se descobre homem processual, que se realiza no próprio caminhar e aceita o destino, não mais como predestinação, mas enquanto travessia. “A chã, por onde ia, descambava; ele pensou: ‘Daqui vou dar numa vereda...’” (p. 179). É na perspectiva do ‘entre’ que ele acata o destino que sabe e não-sabe e que se constrói na esfera poético-ontológica. Assim, o destino se mostra ambíguo como a menina-velhinha Rosalina, pois eles são um e o mesmo.

Diante do surpreendente encontro, o coração de Lélío “se resumiu” (p. 179). A alegria, a surpresa e o prazer compareceram na mesma proporção que o medo de ser levado por uma velhinha que estava na beira da estrada e que ele nem sabia quem era.

A pergunta: “Você é arte-mágico?”, a primeira que Rosalina lhe faz, soa como um segredo e Lélío “viu riso, brilho, uns olhos — que, tivessem de chorar, de alegria só era que podiam...—, e mais ele mesmo nunca ia saber, nem recordar ao vivo exato aquele vazio de momento” (p. 179). E desdobra-se, também, em outra indagação: Quem é Lélío? Será mágico, aquele que encanta o encantar e se constrói no encantar-se porque nele o ser se disponibiliza a existir em êxtase e em contínuo processo de aprendizagem?

A interrogação de Rosalina prenuncia o narrar de Lélío acerca dos (des)encontros amorosos, que, elaborados, se transformarão em obra de arte. Ao (se) narrar, inaugura o ser do narrador. Nesse ato narrativo, empreende uma viagem de si para si mesmo que não tem uma trilha preexistente; será construída junto ao caminhar. De acordo com Souza,

a existência é uma operação poética, uma obra de arte, um projeto instituidor de sentido. Viver não é reproduzir um protótipo de vida, mas descobrir o perfil singular de um esquema vital, invencionar-se. Ser poeta verdadeiramente equivale a transformar-se no artista de sua própria vida. Caos zoogônico inseminador dos zigotos da vida, a existência é sem fundamento prévio. Existir quer dizer exsurgir do não-ser para o ser. (2001/2002, p. 24)

Lélío foi arrebatado por Rosalina, pelo destino, pelo amor. Será necessário ter coragem para assumir o êxtase vital que lhe foi oferecido. Castro, M, mostra que “possuídos pela questão do destino, não sabemos o que nos foi destinado. Vivemos como cegos buscando a luz que já temos. Mas os avisos nos são dados. Quem tem

ouvidos para a escuta do silêncio e olhos para o ver do que se mostrando se retrai e vela?” (2007, p. 158)

Lélio se aproxima de Rosalina sem vê-la inteiramente. Ora é menina ora é anciã. O que nela se evidencia, se oculta; o que se desvela, não se apresenta. Impossível enxergar Rosalina dentro do rigor lógico, pois é dela a magia das palavras e o poder encantatório do olhar que vige sob a interação do visível e do invisível.

O instante, eternizado pela imagem epifânica de um “rio que vai passando”, permite a Lélio ultrapassar o que o visível e o audível mostram, cotidianamente. Rosalina inscreve-se na potência poética da percepção conjunta de sensível e inteligível. O olhar inteligível converte-se em olhar sensível, e ambos conseguem ver a incrível dinâmica do ser de Rosalina: ela se vela e se desvela no esplendor de um átimo de tempo. Esse movimento do ser de Rosalina transforma a vida em incansável cadência poética. Cabe à poesia (re)velar o incógnito. E Lélio só consegue perceber essa dinâmica criativa porque realiza a difícil conciliação do sensível e do inteligível diante do olhar de Rosalina, que vive, poeticamente, a vida.

Fascinado pela luminosidade que emanava de Lina, vivia um “estado” que veio “com uma força de sossego” (p. 179). O visível e o invisível interagem em sua duplicidade e Lélio deixou de ser único observador para ser também observado pelos olhos de Lina. Instaura-se, assim, a trilha da complementariedade.

Lélio não será mais aquele que achava tudo ver. Rosalina-menina transmuta-se em Rosalina-anciã em jogo de interação e integração de ausência e presença, invisibilidade e visibilidade, luz e sombra como ocorre com a perene nascitividade da natureza. Ela ensina ao vaqueiro que as necessárias mudanças existenciais fazem parte do movimento vital. Para existir, Lélio precisaria transcender dicotomias limitadoras. “E era ela quem lhe ensinava tudo o que ele estava sentindo. A velhinha sabia” (p. 191-192).

A busca pelo diálogo com a interioridade que Rosalina propõe a Lélio não se apresenta apenas como busca de expressão pessoal. Consagra-se na dimensão da relação com a natureza que se manifesta em permanente brotação, em constante gestação.

Lélio não será o sujeito absoluto diante do mundo, mas auditor de mundos e dará sentidos à existência. Ele se afastará do jugo da subjetividade absoluta e encontrar-se-á com a alteridade de todos os outros seres. O interior e o exterior se tornarão um e o

mesmo. Ao submergir na busca pelo amor e pela palavra originária, emergirá na alegria da descoberta da potência de Eros, energia cosmogônica.

Para Bachelard, “fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim” (2000, p. 217).

Dona Rosalina transformava a dor em alegria, ao entoar canções que Lélío escutava em silêncio. Neste, estava o mistério da vida que os olhos não alcançavam, mas que desejavam enxergar. O que ele buscava estava além do que dizia ou via.

O acontecer da paisagem prenuncia e participa do encontro de Lélío com a velhinha-flor. “O tempo do dia se esquentava, sempre como sempre” (p. 179). A permanente nascitividade da natureza integra-se com Rosalina, menina e anciã, em processo de consagração e congregação do eterno nascer e morrer. A poeticidade do real celebra a ligação do homem com a natureza enquanto *physis*.

Rosalina re-surge ora menina ora anciã. Como a borboleta que sai da crisálida, ela se curva para pegar algo no chão e se ergue, rompendo a delicada casca do ovo; emerge das profundezas da terra para re-viver o destino junto a Lélío. Ao quebrar o casulo transborda potencialidade de vida e inicia Lélío na percepção das metamorfoses do ser e do real.

Observa-se que Lélío não percorre uma trilha ou uma estradinha antes de encontrar Rosalina. “Foi andando a meio rumo, ao deusdar” (p. 178). O “cerrado ralo” se retira para aparecer um caminho, que se mostra enquanto via sinuosa do viver e se constrói com o próprio andar do vaqueiro. Viajante, se metamorfoseia no próprio caminho que se descortina. Portanto Lélío não caminha ‘para’ Rosalina, pois tal percurso implicaria uma estrutura ou paradigma já existente. A coragem ao aceitar o destino suscita um caminho de abertura junto à amplidão que acolhe, poeticamente, tudo o que está à volta.

Lélío não sabe em que vereda desembocará o caminho, mas ela se oferece como “ponto” de ultrapassagem do mundo em que vivia para outro, no mesmo, sem dicotomias.

Ao se observar a presença da natureza nos momentos que antecedem o encontro, nota-se que “o dia se alargava bom, nuvens só num ponto; o azul do céu insistia” (p. 178). Para Bachelard, “o azul é a escuridão tornando-se visível” (2001, p. 173).

O céu de um azul que “insistia” provocava em Lélío o devaneio do claro e do escuro, já que ele vivia o momento do despertar, do enxergar o que até então não podia ver, pois “parecia que o peso de pressa era maior” (p. 178). Continua Bachelard: “O céu azul é uma aurora permanente”, daí o viver jamais estar concluído.

A profundidade inerente ao azul do céu rompe a separação entre o sujeito que olha e o objeto visto, entre o espírito e a matéria; nasce uma nova dinâmica: Lélío se permite ser conduzido pelo azul celeste, que “é tão irreal, tão impalpável, tão carregado de sonho quanto o azul de um olhar. Acreditamos contemplar o céu azul. De súbito, é o céu azul que nos contempla” (BACHELARD, 2001, p. 168).

O azul do céu desmaterializa todas as convicções rígidas, o olhar único para os seres e as coisas, as certezas absolutas. É o caminho para o infinito, porque a vida deseja o superar-se a si mesma. “O céu azul tem o movimento de um despertar” (BACHELARD, 2001, p. 173).

Lélío ouviu as primeiras palavras de Rosalina: “—... goiabeira, lenha boa: queima mesmo verde, mal cortada da árvore...” (p. 179) que sinalizaram a possibilidade concreta de metamorfose dos seres mesmo quando nada convergia para isso. Em êxtase, o sagrado se revelou e “durou como um rio vai passando” (p. 179).

Escutar as primeiras palavras de Rosalina soava como algo secreto. “Lélío não se sentia, achou que estava ouvindo ainda um segredo” (p. 179). De costas para ele, não se revelara por completo, mantinha-se oculta à visão do vaqueiro. Lélío não tinha certeza do que acontecia. Inebriado, parecia não acreditar naquilo que via. “Parece que ela perguntava...” (p. 179) Assim, o silencioso e sigiloso segredo tornou-se mistério, e como tal, sagrado, pois será para sempre inviolável. Observa-se que o sagrado não se associa à determinada cultura, fé ou religião, pois está presente em todas. Ele se faz manifesta como extra-ordinário, o que não é habitual. Portanto a relação de Lélío e Lina encontra-se na esfera do sagrado.

No primeiro encontro de Lélío e Lina aconteceu a convergência de olhares. O coração de Lélío “se resumiu”, se transformou, se redimiou diante do mundo transfigurado. Perante a grandiosidade do momento, ele se limitou a ouvir, a sentir, a

imaginar. Naquele curto período de tempo, experienciou um “estado” de paz. Em situação de graça, era como se estivesse ouvindo um segredo que lembrava “um muito-antigo continuar”, “um nino” (cf. p. 179).

Quando Lélío descobriu que Rosalina era uma mocinha-velhinha, “é que parecia que ela o tivesse visto, pela primeira vez” (p. 179). E o segredo foi partilhado, mas continuou sagrado porque não aceitava dicotomias, guardava mistérios da existência humana e se ligava à cosmogonia.

O “estado” de Lélío durou pouco tempo, mas a intensidade desse momento não poderia ser medida e mudaria a vida do vaqueiro para sempre. “Era um estado — sem surpresa, sem repente — durou como um rio vai passando. A gente pode levar um bote de paz, transpassado de tranqüilo por um firo de raio” (p. 179).

Já no início do convívio, Lélío se permitia miragens que o olhar de Rosalina provocava. No pasto, sozinho,

ele via e pensava muitas coisas. O que gostava era se dona Rosalina pudesse estar ali também: então ela percebia e entendia o acontecimento quieto de tudo, e depois olhava para ele — nem precisavam de conversar. Ela, que sabia ver outras coisas por mais que os buritis e os gaviões, e o caldo dos pastos, verdolengos, que eram o Pinhém. (ROSA, 1978, p. 222)

Antes de receber o olhar de Rosalina, Lélío direcionava os olhos para dentro de si mesmo, sem perceber que a subjetividade não alcançava a totalidade da existência humana; impossível enxergar-se a si mesmo; os olhos não se veem. As tentativas de objetivação resultaram em não-ver o que se desvelava. Ele se achava capaz de controlar o que não é controlável e desvendar o que se refugiava no recôndito da existência, mas não sabia que ao se proteger pelo poder aparente, o eu-sujeito subjugava-se a si mesmo, tornava-se objeto da própria cegueira e olvidava as incontáveis transfigurações do real.

A casa de Rosalina era um espaço de “sossego”. Localizada na Lagoa-de-Cima, acolhia Lélío, que nela se refugiava. Essa proximidade ontológica transformou a casa em Casa: morada do Ser. Habitá-la o transformou pela escuta das palavras encantatórias de Rosalina e pelo olhar original que ela dedicava a ele e ao mundo.

Mergulhado em si vela-se para o desvelado dos entes revelados, de tudo que o cerca, e se ocupa com o ser do seu ser. Na quietude do não-agir se abre para a Linguagem do silêncio enquanto sentido de tudo que faz, sente e ama. E na proximidade do ser todo conhecimento se transfigura na luz interior do saber

como sabor. E então ele experiencia a simplicidade e quietude feliz do não-agir, do não-ter, do não-querer, do não-poder, do não-desejar isto ou aquilo, mas simplesmente ser não-sendo (isto ou aquilo) com desvelo o velado do ser-feliz. (CASTRO, M, 2004, p. 82)

O contínuo retorno a casa sinaliza a grande viagem catabática que Lélío empreende. Voltar é mergulhar dentro de si, regressar ao espaço anímico em busca do ponto irradiador dos sentidos de sua vida.

Segundo Bachelard, a casa enquanto

objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição para o humano ocorre de imediato, assim que encaramos a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo. (2000, p. 63 e 64)

A casa de Rosalina espalha-se para além da estrutura física e da dimensão interna. Para lá, Lélío se dirige, várias vezes, em busca de conselhos, atenção e aprendizagem. E é o papagaio Bom-Pensamento que anunciava a chegada de Lélío ao espaço anímico: “—Rosalina! Olha o amor... Olha o amor... Rosalina!...” (p. 232). Lélío estava à porta.

As palavras de Lina que “respondiam antes de qualquer pergunta” (p. 232), vinham sempre acompanhadas de um “sorriso leal” (p. 232) e revelavam outro universo sertanejo, inaugurado pelo ato genesiaco do dizer. Diante do poder originário das expressões verbais e não-verbais de Rosalina, Lélío aceita o acontecer poético em sua vida.

Chegava lá, e tinha coração. A ela, sem receio nenhum, contava tudo o que estava pensando, e era ela mesma quem lhe ensinava tudo o que ele estava sentindo. A velhinha sabia. A limpo em qualquer caso, da vida dela mesma, ou das dos outros, tirava um propósito de lição. A mais, tirava, das coisas, do mato, da noite, do céu, um risco de conversa atoa — mas para estremecer essa alegriazinha sem paga que escorre num tocado de viola ou numa volta de cantiga. [...] O bambual se encantava, parecia alheio uma pessoa. Eram coisas salvadas, para cá, sem demora — as palavras. [...] Dizia aquilo, o siso da gente achava que ela estivesse ensinando outro poder inteiro de se viver. (ROSA, 1978, p. 192)

Apresentada em sua exterioridade, a casa “era de telha e paredes caiadas por dentro e por fora, em regular estado” (p. 181); Lélío se sentiu feliz por vê-la, “dava gosto ver” (p. 181). Na primeira vez que lá esteve, foi acolhido com doçura e alegria.

“Ela segurou um momento as duas mãos dele. No suave saudar, nunca pessoa nenhuma tinha feito assim; ou de certo, tinham feito, quando ele era menino” (p. 181).

Os olhos de Lélío não podiam alcançar todo o entorno da casa porque a morada anímica é indevassável. Ao alcance dos olhos do vaqueiro, “com o agaço de capim em volta, rebrilhava uma lagoa” [...] e “na frente, três canteiros de jardimzinho, com roseira, malva, e onze-horas de mais de uma cor” (p. 181).

As áreas interna e externa se tornam espaço cosmogônico ao integrarem a morada anímica e a natureza, pois ambas participam da dinâmica cósmica que se estabelece na região da Lagoa-de-Cima.

A casa abriga os conflitos, os medos, os temores, as incertezas, os (des)encontros do vaqueiro. Nela, ele aprende a coragem com os conselhos e ensinamentos de Rosalina. Enquanto morada do Ser, resiste às adversidades por estar em “regular estado”.

O jardim que ficava na frente da casa se transforma em leito nupcial de Lélío e Lina e berço de novo mundo. Nele, ocorrerá a sacralização de Eros. Observa-se que foi no Jardim dos Deuses que, segundo Diótima, em **O banquete**, aconteceu a união de Pobreza e Expediente, e Eros foi concebido. Nessa ocasião, celebrava-se o nascimento de Afrodite.

No canteiro, existem roseira, malva e onze-horas. Para Motte (1971), as flores são testemunhas da fecundidade da terra e encarnação da feminilidade. Mesmo diante da efemeridade que as caracteriza, remontam ao renascimento constante e à brotação perene da natureza. Nota-se que as malvas, de floração espontânea, remetem à epifania vegetal, e as onze-horas exprimem a fidelidade ctônica e cíclica desse jardim sagrado. Não se pode olvidar a imagem de Hera, síntese dos atributos vegetais, de cuja coroa emergem estatuetas; uma delas, representando as Horas. O jardim mítico de Lina se apresenta como imagem da fecundidade telúrica e da circularidade da vida.

Em união com a natureza, Rosalina é a Terra-Mãe, cujo seio materno engendra, nutre e reabsorve os sabores e saberes da vida, para que não haja interrupção do ciclo vital.

Rosalina e seu jardim, “três canteiros de jardimzinho, com roseira, malva, e onze-horas de mais de uma cor” (p. 181), vivem em permanente aventura nupcial com a vida, misturam-se na ambiguidade do real e aderem ao ritmo existencial. Deflorar a terra para

cultivá-la é o mesmo que participar do ciclo da fertilidade sagrada. As flores, ao adentrarem a profundidade telúrica, assemelham-se à busca humana pela transcendência que existe na imanência. A terra que recebe e nutre as raízes é a mesma que as devolve rumo aos céus; não há vida se houver prevalência de apenas um elemento primordial. Como Afrodite, que surge da ‘espuma’ do mar e coloca seus pés sobre a terra florida, Rosalina também se une ao mundo celeste, ctônico, aquático e aéreo.

A morada sagrada de Rosalina mostra-se como microcosmo vital, dentro do qual rebrilhava uma lagoa, rodeada por capim. Esse vínculo Rosalina/natureza/Eros estabelece a consagração da vitalidade cósmica, no universo poético rosiano.

O jardim está ligado ao nascimento do homem renovado, do novo mundo e da poesia — as palavras que Rosalina diz soam como canto e encanto.

Para Calame (1996), o espaço florido está impregnado de Eros e se configura prelúdio da realização do desejo sexual. As áreas cultivadas evocam a consumação do amor. Nesse endereço cósmico, sela-se a união de Lélío e Lina. Rosalina recebe Lélío em sua casa, em seu corpo, em seu jardim. E Lélío passa a construir a trajetória ao habitar(-se) nesses alqueires ontológicos, sendo que o construir já é propriamente habitar. “Construir é em si mesmo um habitar” (HEIDEGGER, 2002, p. 128) e “habitar é o traço fundamental do ser-homem” (*Ibidem*, p. 128).

A aliança da relva enquanto leito nupcial com a água límpida da Lagoa mostra uma paisagem extremamente erotizada, pois aquela inspira desejo amoroso. Do capim do cerrado ralo rebrilha a Lagoa e chega-se ao ápice do amor no jardim de Rosalina/Afrodite.

É clara a presença de deuses do amor no encontro de Lélío e Lina, mas essa marca não faz do amor na obra de Guimarães Rosa sentimento divinizado. Ao contrário, a urdidura poética rosiana ultrapassa questões mitológicas, sem desprezá-las, para ater-se na configuração de nova ordem cósmica regida por Eros. O ‘deus’ do amor não representa a personificação de uma figura divina e alada que intervém na vida humana; ele é deus cosmogônico.

Lélío adentra o jardim de Rosalina e dá mais um passo no caminho de aprendizagem. Embrenhar-se em meio às plantas expressa um lento e processual afastamento do mundo de (des)encontros amorosos rumo ao terreno fértil das palavras

poéticas da Velhinha. Nesse universo, descobre que a força do amor é capaz de criar novo sertão.

O “jardinzinho”, que de diminuto nada possui, se revela como cosmos, sem olvidar a evocação que faz a Afrodite. Assim, Lélío também é embriagado pelo perfume das flores no jardim requintado da deusa.

Motte (1971) acentua que os santuários de Afrodite floresceram em grande número no Mediterrâneo. No território de Élis, a rosa e a mirta eram atributos sagrados da deusa. Honrada no Chipre, possuía um jardim em Idalion; em Tamasos havia um pomar em sua homenagem; um local chamado Tamaris lhe era consagrado. Hesíodo, após relatar o nascimento miraculoso da deusa, filha do sêmen de Urano espalhado sobre as ondas, narra os primeiros passos de Afrodite — ao redor e aos pés da augusta e bela deusa, a relva cresce. Na Ásia Menor, as lembranças de Afrodite ligadas à vegetação são igualmente vivas.

Ainda de acordo com estudos do autor, Afrodite encarna o em si feminino na extrema sensualidade de suas flores e dos frutos que carrega. Existe uma associação antiga e contínua de Afrodite com os espaços férteis. Ela é a tradução da vida e da morte, não mais reduzida à imagem mítica de amante impulsiva ou expressão da sexualidade instintiva.

Ao contrário do espaço aberto para o gado e para a pastagem, o jardim é um local cultivado, que exige cuidados. Nos campos gerais, Lélío não encontra sentidos para a vida, mas as experiências neles vividas preparam o vaqueiro para o momento do encontro com Rosalina.

Nas mais antigas representações, os jardins se apresentavam como lugar da plenitude amorosa, prelúdio ou leito nupcial. No jardim de Rosalina, Eros promove a eclosão da fecundidade poética nas palavras da menina-anciã. Ela dizia “Meu Mocinho” “que nem que ‘meu-mocinho’ um nome fosse” (p. 181). Institui-se, nesse momento, a individualização de Lélío diante de tantos vaqueiros e a sua inclusão no universo erótico e poético do sertão. Ele não escolheu esse chamamento e tornou-se dele proprietário, mas recebeu-o como nome próprio porque Rosalina o achou apropriado para particularizar a mocidade do Mocinho, o deslumbramento diante da vida que pode ser perpetuado enquanto aprendizagem e a união entre eles. O pronome ‘meu’ afasta-se do sentido de posse de algo ou de alguém para perpetuar-se na singularização da relação

entre Lélío e Lina. Ela doa o nome, afetuosa e poeticamente, nomeia e inaugura o novo Ser de Lélío.

A visão que Lélío tem do jardim desperta-lhe as primeiras emoções eróticas ligadas a Rosalina.

Velhinha, os cabelos alvos. Mas, mesmo reparando, era uma velhice contravinda em gentil e singular — com um calor de dentro, a voz que pegava, o aceso rideiro dos olhos, o apanho do corpo, a vontade medida de movimentos — que a gente a queria imaginar quando moça, seu vivido. Velhinha como-uma-flor. (ROSA, 1978, p. 181)

Lélío imagina o corpo de Rosalina — o rastro de sua beleza. Para ele, Lina era um “amor-perfeito”. Para ela, ele era “amor-de-tropeiro” (cf. p. 181). Sabe-se que durante toda a Antiguidade, as flores foram consideradas imagens do amor.

O jardim, o pomar e a horta exemplificam a eterna brotação da natureza unida às palavras poéticas de Rosalina, “sabedora do mundo seu”. Natureza e arte transfiguram a realidade e se fundem no mundo aprazível da mocinha-anciã e culminam na consagração do sensível, advinda da relação amorosa que se estabelece entre Lélío, Lina e natureza. A esse universo fitomórfico, Lélío voltava sempre, não conseguia dele se afastar, pois já pertencia ao tripé Rosalina-Eros-Natureza. A sacralidade telúrica, nas terras do Pinhém, se manifesta nas plantas, nas nuvens, no vento, no riachinho.

O jardim de Rosalina se apresenta enquanto microcosmos, no qual ocorre a mais profunda experiência amorosa — Rosalina cura Lélío com ervas e palavras e o faz beber água, fonte de vida. Curar Lélío sinaliza o profundo diálogo que existe entre eles, que fazem do convívio uma aprendizagem afetiva e efetiva; há preocupação mútua. Pode-se pensar no rito de cura enquanto núpcias florais de Lina e do vaqueiro. Colher ervas torna-se gesto sagrado ao ser revestido da profunda união de Rosalina com a natureza, matriz de vida. A ciência da cura que Lina possui distancia-se do caráter conceitual, funcional ou mecânico, mas se efetiva na escuta da vida que se faz no mistério e na ligação com a força regeneradora da natureza. Curar Lélío é ato catártico, pois envolve a superação dos desencontros amorosos do vaqueiro.

Ao adentrar na horta, Lélío dá um passa rumo ao mundo que não opõe sujeito e objeto. Nele, o vaqueiro é desafiado a romper com o império da subjetividade, dominado pela busca de compreensão inteligível da vida apartada do caráter sensível.

Desde o princípio. Desde o primeiro dia de domingo em que lá fora, e no outro, seguinte, quando nem estava bem, sentia o estômago empachado, e um começo de dor. — ‘É fígado, meu Mocinho. Vem...’ Levava-o à horta, crescida e chovida, e ao quintal, onde tudo era aprazível: com a flor-de-baile, que se abre de noite; a figueira, em bom lugar, que dava figos o ano todo; o vivo cheiro da pimentinha vermelha; os grandes mamoeiros e o pé de mamão-macho, encordoado, voaçado de abelhas; o urucum, bichoso, azaranzado perto da cerca. Os quiabeiros, a cidreira, os marmeleiros, a acelga verdinverde; as rosas solteironas, que se enferrujavam e mofavam na roseira; e o limoeiro — que, na norma dos limoeiros, na mesma ocasião se carregava de tudo, junto, tinha botões, florinhas, e os limões de todos os tamanhos, verdes, de-vez e maduros — limoeiro tão tratado e cuidado, e por tanto agradecido, que deu flor antes do tempo. Ali, dona Rosalina ainda parecia mais fazeja e mais senhora, dona de ervas e flores, sabedora do mundo seu. (ROSA, 1978, p. 193)

A eclosão de Eros no pomar e na horta evoca a consumação do amor. Segundo Calame, “*pommes et coings sont donc des symboles de la naissance d’un amour ou de la consommation sexuelle*” (1996, p. 182). Para o autor, a maçã e o marmelo, pertencentes à mesma família botânica, estão associados à união sexual.

A cerimônia de núpcias na Grécia Antiga seguia várias etapas e ritos; um deles era o consumo de um marmelo, que simbolizava a “*consumatio matrimonii*”, e tinha como fundo musical um canto executado para despertar o jovem casal. Após a recepção oferecida pela mãe do noivo, o esposo e a esposa, no leito nupcial, degustavam o marmelo. Todo o conjunto da cerimônia era visto como rito de passagem: a noiva deixava de ser filha, tornava-se esposa e iniciava nova vida. Observa-se que a plenitude nupcial ocorria quando exterior e interior se uniam.

O limoeiro, “que se carregava de tudo” e produzia, ao mesmo tempo, flores, botões e limões de várias formas, apresentava-se como o “mundo misturado” que Rosa propõe, no qual dicotomias se dissolvem para se integrarem na diversidade.

Na horta não havia somente hortaliças, mas frutas e hortaliças — não há padrão para o real; a vida não se detém em um espaço definido. De tão bem cuidado, o limoeiro “deu flor antes do tempo”. Castro, M, comenta que cuidado, em latim, se diz cura (Cf. O mito Cura: o apelo e escuta da pro-cura). É no cuidado que Rosalina teve com o limoeiro que ele se tornou árvore importante do jardim e se firmou “agradecido”. A procura de Rosalina se deu como “pré-ocupar-se” com o limoeiro, como disponibilizar-se, fraternalmente. Havia o apelo e ela pôs-se como escuta. A resposta veio na fala silenciosa e transformadora do limoeiro. De ente, passou a ‘ser sendo’, no processo

incessante do aparecimento de “florinhas”, botões e frutos. O limoeiro e a vida humana se assemelham “no e pelo mistério” que os consagra.

Ao dar figos o ano inteiro, a figueira se conecta à abundância, à riqueza, à excessividade da vida que não cessa de nascer e morrer, à *physis*, à imortalidade — não no sentido de vida eterna, mas de eterna vida. A raiz, ligada à terra, e os galhos e frutos direcionados ao céu, realizam a união dos mundos ctônico e terrestre. As inúmeras sementes do figo expressam o poder de fecundidade.

Nota-se que o doce de figo é típico da época natalina, momento em que se celebra o mistério do nascimento de Jesus. No Egito, o figo tinha caráter iniciático. Devido ao látex extraído da figueira, esta aparecia, na tradição indo-mediterrânea, ligada aos ritos de fecundação. E conforme relata Chevalier (1999), esse fruto é suco vital.

O látex existe, também, no mamoeiro. Em latim, água corrente, líquido, leite. Nesse sentido, Lélío pode sugar a succulenta seiva da vida, no pomar de Rosalina e, também, lá deixar o sêmen fecundante. Observa-se que todas as plantas desse espaço apresentam profundo teor erótico. A própria forma do mamão remete ao corpo feminino junto ao pé de mamão-macho.

As abelhas em volta dos grandes mamoeiros perenizam a vida dissociada da fatalidade do destino ao entoarem seu zumbido, seu canto. Ainda de acordo com Chevalier, o nome abelha é *dbure*, em hebraico, cuja raiz, *dbr*, significa palavra, verbo. Pereira (1998) demonstra que, na língua grega, o vocábulo abelha tem o mesmo sentido de poeta (cf. p. 362). Assim, a palavra poética encordoa, une, enlaça Lélío e Lina e propõe a criação de novo cosmos ao engendrar o rito de iniciação do vaqueiro. Portanto “desde o princípio” vital está o *logos* originário que funda o canto poético, distanciado dos conceitos. As abelhas em volta do mamão-macho, Lélío, proferem um canto, como as musas, e ligam-se à arte, pois cabe a elas manifestar o real sagrado e poético do pomar de Rosalina. Na mais simples planta reside o mistério da manifestação do visível no invisível.

Importa ressaltar, ainda, que a imagem das abelhas ‘recolhendo o suco’ das flores, nos prados, era fundamental aos alexandrinos. De acordo com os estudos de Motte (1971), esse tema ocultava profundas raízes: a dama das abelhas identificava-se com a dama das flores e a religião grega conservou muitos vestígios desse passado. Na

Antiguidade, acreditava-se que o mel provinha do ar depositado no orvalho sobre as plantas. E Aristóteles reconhecia que as abelhas tinham algo de divino. Havia também a crença de que as abelhas nasciam de touros imolados. Elas estavam ligadas, além disso, ao mito de nascimento e infância de Zeus e de outros deuses, como fonte de alimento, já que o mel era considerado o nutriente da imortalidade. Serviam de intermediárias divinas entre a Terra e o ‘recém-nascido’. Nos cultos a Ártemis, apareciam ligadas tanto à pureza quanto à fecundidade. A deusa era vista como Dama das flores e das abelhas. Conhecia-se o mel como alimento fecundante e regenerador.

A (e)vocação poética era consagrada pelas abelhas. Motte cita Píndaro, que adormecido em uma estrada, foi visitado por abelhas que depositaram mel em seus lábios (cf. p. 301).

As abelhas, assim como as cigarras e as Musas, entoam hinos cósmicos e sedutores. Lélío escuta o canto e se encanta com o momento divino. Ele se alimenta do mel sagrado. Segundo Souza, “o poder criático do canto e a força germinativa da natureza se correspondem” (2001/2002, p. 14), pois acolhem o ritmo de brotação das coisas e poetizam o viver.

Nota-se que as rosas, na horta, “solteironas, que se enferrujavam e mofavam na roseira”, empreendiam um movimento de descida ao subsolo da terra para o encontro com a potência ctônica originária. Essa morte sinalizava vida concebida nas entranhas telúricas, situação compatível com a imagem feminina que, à semelhança da terra, gera vida em seu corpo. As rosas mortas se transformavam em fertilizadoras e faziam rebrotar novos frutos. Como Rosalina, anciã e menina, eram força germinativa que participavam do ciclo sagrado da vida que se plenifica na morte.

A flor-de-baile é a flor de um grande *cactus* (*cereus*) e, raramente, brota. Quando isso acontece, dura apenas uma noite. Na singularidade desse fenômeno está a manifestação do extra-ordinário enquanto sagrado, na vida que se doa no mistério. No cenário cósmico da horta “chovida e crescida”, terreno fértil e fecundante, a flor-de-baile, que se abre na noite/morte, sinaliza que, em momentos de treva, a vida se faz presente, transfigurada, e se torna um grande baile, não mais de “flores degoladas, que procuram suas hastes” (ROSA, 1988a, p. 257), mas de coroamento do sensível. E os pares das contradanças não mais se isolam nas exibições; eles formam um grande

bailado de flores misturadas, conduzido por Eros. A flor-de-baile une, assim, as pontas da vida e orquestra a sinfonia Eros/Thanatos.

Segundo Motte (1971), na Antiguidade grega, a natureza não era somente ‘lar’ dos nascimentos sucessivos; ela conhecia, também, as uniões necessárias entre forças vitais complementares. Imaginada sobre o modelo da vida animal, o jogo das potências naturais e divinas nada conhecia das fronteiras tradicionais entre os reinos. Como exemplos, o autor cita prados fertilizados por rios que simulavam, às vezes, a união de uma ninfa com um deus. Ou os ventos, deuses fecundantes da terra, capazes, também, de emprenhar fêmeas. Em Rosa, a natureza se apresenta enquanto personagem fundamental da nova cosmogonia no sertão; a sua participação faz parte do grande projeto do autor de propor outro real, que une, nas diferenças, o universo natural e humano.

A imagem do jardim de Rosalina é de absoluta plenitude e abundância vital, pois atravessa os ciclos de nascimento e morte e oferece alimento advindo do seio da Terra. A diferença com a Antiguidade se estabelece quando, para os mitos e cultos gregos, essa visão culmina nas religiões pré-helênicas, adaptadas mais tarde à religião, literatura e filosofia gregas. Na obra rosiana, a natureza se converge em processo cosmogônico.

A colheita de raminhos de funcho para curar Lélío foi acompanhada pela epifania floral na horta de Rosalina. Mulher “singular”, coube-lhe distribuir as essências sagradas e misteriosas da vida que ultrapassavam a área geográfica e protagonizar uma prática essencialmente feminina, que já ocorria no ritual da religião olímpica, como assinala Motte (1971, p. 40 e 41). A cerimônia de colher flores ou frutos aparecia nos casamentos divinos, como no de Zeus e Hera, mas ia além da homenagem banal às divindades, devido às várias significações desse gestual.

Rosalina surge como a encantadora de Lélío, aquela que o inicia nos mistérios da vida e do amor e o acompanha na travessia. Ela o escuta, pacientemente, mesmo quando ele se cala, e o convida a escutar-se. Há convocação para o autodiálogo. Assim, Lélío pode auscultar-se e descobrir que a escuta se faz de silêncio e som.

Desde aquele ano todo, quase dia com dia, se acostumara a buscar da bondade dela, os cuidados e carinho, os conselhos em belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos, e que voltavam à lembrança nas horas em que a gente precisava. Sua voz sabia esperanças e sossego. Às vezes, olhado por aqueles olhos, homem destremia da banzeira da vida, se livrava de qualquer arrocho e ria de si mesmo um pouco, respirando mais.

Assim dona Rosalina tinha gostado dele, como mãe gosta de um filho: orvalho de resflor, valia que não se mede nem se pede — se recebe. (ROSA, 1978, p. 191)

Lélio recebeu o amor de Rosalina sem pedir por ele; aconteceu enquanto dádiva e provocou o renascimento do Mocinho. Assim também aconteceu com a resflor: aceitou o orvalho, já com dificuldades de manter o brilho e o viço, e ganhou o poder fecundante da gotícula de vida.

O sentimento ligado ao orvalho, “substância misteriosa”, segundo Motte (1971, p. 7), sinaliza o amor impregnado pela umidade fecunda, que advém do corpo feminino enquanto alimento sagrado. De acordo com o autor, desde Hesíodo havia uma crença comum, na Grécia, que o orvalho era qualificado pelo caráter feminino que possuía; referia-se à mulher, aquela que alimenta.

Os ensinamentos de Rosalina contribuíram para que Lélio inaugurasse novo olhar. Ele passou a perceber que nem tudo se vê, como no caso do ipê, que desestrutura padrões rígidos de nascimento, crescimento e morte ou início, meio e fim, e cria novas possibilidades de real, no qual os elementos se misturam. Brejeira e faceira, assegure-lhe: “Um dia você ainda vai ver, meu Mocinho: coração não envelhece, só vai ficando estorvado... Como o ipê: volta a flor antes da folha...” (p. 182)

Lélio pensava que não seria capaz de gostar de mais ninguém, após a decepção que teve com Manuela. Mas Rosalina, com a brandura de quem vê o invisível, compara a negação do amor com a máxima: “Manda o capim parar de crescer...” (p. 194) Do amor, sabe-se que ele se doa; não aceitá-lo remete à negação da vida. E Lélio e Lina “olharam-se muito. O que vinha, era numa calma de reza” (p. 194).

A união de Lélio e Lina é a consagração de todas as formas de vida e celebra a sacralidade da existência. “A Vereda-Azul, a buritiquera, enxameava de pássaros. Altos, altos gaviões. O gado comia com orvalho” (p. 245).

Com sol ou com chuva, com bons sabores ou dissabores, com momentos difíceis ou felizes, a vida seguirá seu curso. Juntos, enfrentarão o ir, que se realizará na própria instância do dissipar-se e reconstruir-se, acolhidos por olhares que se alargam a cada chapadão. “‘Chapada e chapada, depois você ganha o chapadão, e vê largo...’ Lélio governava os horizontes. [...] E se olharam como se estivessem se abraçando” (p. 246).

O encontro dos olhares de Lélio e Lina, ritual erótico, arrebatava corpos e almas ardentes, integra-se à natureza e torna-se cosmogônico.

6 A HORA E A VEZ DE “SUBSTÂNCIA”

Em “Substância”, a luminosidade pulsante do polvilho rege o princípio da inclusão e da complementariedade: vige no embate circular de claridade e sombra. Trata-se, porém, de outra espécie de intensidade de luz, pois não se define por parâmetros científicos, nos quais os feixes são retilíneos e a energia é ondulatória. É luz que se faz mundo. Refletida pelo polvilho, devolve ao ambiente a claridade que nele chega. Brilho extraído da escuridão, do que estava escondido no mais recôndito da terra. A estória traz o polvilho concebido enquanto vida e morte, visibilidade e invisibilidade, luz e treva, céu e terra. Ele se torna regente do equilíbrio dinâmico de contrários.

O brilho luminoso se forma devido à escuridão que o rodeia. Luz e sombra se pertencem, como Maria Exita e Sionésio, envolvidos pela surpresa de um acontecer inesperado, cuja fonte é o olhar regido por Eros. Dessa tensão a vida se faz. O real, na fazenda Samburá, se apresenta na pluralidade da unidade.

Tal foco de luz ultrapassa o ver trivial, visível, o que se vê porque ele não é tão claro assim. Imbuído pela escuridão mostra o real nas facetas de velamento e desvelamento. A pluralidade ou princípio de inclusão confere ao projeto literário de Guimarães Rosa a constatação de que tudo é um. Afirma-se que, na obra do autor, a claridade não se torna sinônimo de certezas e verdades absolutas, tampouco evidência do que se mostra ou esclarecimento do que se oculta.

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. [...] Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. Ah, meu amigo, a espécie humana peleja 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? (ROSA, 1988b, p. 66)

O fulgor não se caracteriza pelo ver que vê o que comumente se vê, pois não se reduz ao ver apenas o que a claridade mostra. Segundo Leão, “a escuridão também pertence à luz e, por isso mesmo, nunca deixa de ser escuridão luminosa.”³

Nota-se que a sombra de Nhatiaga acolhe o amor de Maria Exita e Sionésio. “Nem viam a sombra da Nhatiaga, que quieta e calada, lá, no espaço do dia” (p. 142). O

³ LEÃO, Emmanuel Carneiro. “Pensamento grego: *physis, phos e techne*”. Mimeog., [19- -], p. 1

vulto imperceptível da senhora que leva Maria Exita ao espaço mitopoético da fazenda Samburá se torna imagem da revelação. A ela cabe desocultar o caminho do nada, da morte, da noite e metamorfoseá-lo, pelo poder de Eros, em dia reluzente.

Energia propulsora de luz, a claridade acata a sombra e se transforma em força que se interioriza. Exatamente por fazer esse percurso ela se exterioriza e ilumina. “Sim, na roça o polvilho se faz a coisa alva” (p. 137).

Esta etapa do estudo será dividida em duas partes. A primeira tratará do olhar que se faz iluminado e ilumina toda a fazenda Samburá porque Eros-iluminante origina novo ser-tão. A segunda envolverá Sionésio e Maria Exita que se acolhem e se doam porque são tomados pelo olhar de Eros. Alheios à visão que tudo vê e domina, não se voltam para si mesmos, mas para a dinâmica do real.

6.1 “A IMENSIDÃO DO OLHAR”

Enquanto energia/luz/Eros, Maria Exita irradia a força do amor sem negar os olhos a Sionésio que, atormentado, os possuía miudinhos, fechados, “feito os de um tatu, ante a implacável alvura, o sol em cima” (p. 139). Ela concentra o vigor do novo mundo, entendido como reunião de espaço/tempo em permanente gestação e que pode gerar o nascimento de outro viver. Energia congregadora que inaugura olhares e gesta inovadores sentidos ao real.

Seo Nésio não tinha tempo para ver o que se dava a ver; o que via ligava-se ao ver imediato, pragmático. Vivia o que lhe fora ensinado a ver, o que deveria ver, o como ver. E o viver do fazendeiro se apresentava de fora para dentro: vislumbrar as plantações, ter mais riquezas, produzir o melhor polvilho, adquirir o poder que a propriedade lhe conferia. Os desafios a ele propostos eram desvencilhar-se do olhar racional, consequência da crença que a objetividade da subjetividade acredita tudo ver, portanto dominar, e se deixar tomar por novo olhar, inaugural, que escuta o dizer silencioso de Maria Exita, o transforma em diálogo e acolhe as ressonâncias do real que se dá a ver, no acontecer vital.

A intensa claridade que torturava Seo Nésio não ofuscava o olhar de Maria Exita, pois ela sabia que na escuridão da vida tinha conseguido ver o que, aparentemente, não se via; ela também acolhia o não-ver. Tanto na sombra quanto no fulgor intenso via sem precisar ver e se afastar da triste realidade que a cercava. A luz se fizera linguagem e lhe conferira o saber que se formara do ver e do não-ver e da apropriação da realidade.

Maria Exita se defronta consigo mesma — uma história pontuada de tragédias, com a difícil trajetória da quebra do polvilho sob forte calor e com a indiferença dos outros trabalhadores. Mas elabora a existência pautada por olhos “de outra luminosidade” (p. 139) que lhe proporcionam uma postura ética e poética diante da vida. Descobre a profunda alegria que se realiza na circularidade da tensão harmônica dos contrários e no silêncio avassalador de um dizer que silencia para escutar o vibrante vigorar do real. Nesse sentido, o ver se torna inaugural, originário, pulsante, deslumbrável.

Assim, que chegara lá, com os vários sem-remédios de amargura, do oposto mundo e maldições, sozinha de se sufocar. Aí, então, por si sem conversas, sem distraídas beiras, nenhuma, aportara àquele serviço — de toda a despreferência o trabalho pedregoso, no quente feito boca-de-forno, em que a gente sente engrossar os dedos, os olhos inflamados de ver, no deslumbrável. (ROSA, 1988b, p.139)

A imensidão da luz não apenas circunda Maria Exita; está nela mesma, como se houvesse uma espécie de expansão interior, do ilimitado no limite. Ex-ita. Para se expandir na esfera de si mesma, percorre a via interior e se funde à natureza do ser-tão. A intensidade oculta na vastidão da interioridade se faz da claridade e da sombra. O espaço anímico e o espaço exterior se mesclam e se interagem na descoberta do espaço poético como via de extensão infinita. Nele, imensidade e profundidade coexistem. Funda-se novo cosmos.

A cintilação que envolve o olhar de Seo Nésio se mostra escuridão e ele ainda não percebe a possibilidade que aí se depara: ver (n)o que se oculta. Os olhos do rapaz não veem as possibilidades de realização da *physis*. Ele vê dentro de uma realidade constituída como familiar, racional, desvelada, solidificada pelo que lhe era permitido ver, sem possibilidade de mudança desse modo de olhar e sem a constatação que tal realidade se move em jogo de luz e sombra.

Seo Nésio vivia sob a égide racionalista. Construía a realidade pautada na razão e com “decisão de açoite” (p. 137) não media esforços para fazer jus à herança recebida e multiplicar ganhos. Até então, amar significava compactuar-se com o ilógico. “Nem por nada teria adiantado atenção a uma criaturinha, a qual” (p. 137). Jamais havia percebido que a vida não obedece às rédeas da lógica e que o oposto desta não é a ilogicidade, mas o *logos* que dimensiona a palavra inaugural, poética. O “assombro” (p. 137) se dá quando “sem se dar idéia, a surpresa se via formada” (p. 137).

Esse era o destino que a razão podia dominar, mas que contrariava a liberdade de agir do ser humano: cumprir as intermináveis tarefas que a plantação de mandioca exigia.

Afastado de todos, não percebe que os olhos não se direcionam às certezas do que se vê, mas à descoberta das vertentes do real. Olhos que nada definem como definitivo, pois o ver e o não-ver se confraternizam naquilo que quanto mais se mostra, mais se oculta. No destino se dá o olhar que vê mais ao não ver, pois está ligado à dinâmica do ver na escuridão ou na luz intensa. Ver primordial configurado no alvor da sombra.

Maria Exita não apenas vê para viver; faz da vida um compromisso de aprendizagem e ensinamento do que ainda não se é, mas virá a ser. O possível do viver se manifesta na conjugação de luz e escuridão que vai além do ver por ver; detém-se na apreensão da realidade enquanto verdade e não-verdade. Ela transforma o viver em ver.

Segundo Castro, M,

é nesse sentido que nosso destino nos torna edipianos. Ver para se ver a partir do não-ver. Isso é sua sabedoria, nossa sabedoria procurada. Todos, edipianamente, estamos condenados a ver, a conhecer, o que não vemos em tudo que se dá a ver, a conhecer. Nisso e só nisso consiste nosso destino. [...] Conhecer é com-nascer com o manifestar-se da realidade enquanto luz, enquanto verdade.⁴

O olhar de Maria Exita consiste na desapropriação do sujeito, que fundado pela Modernidade, transforma a existência em prática da razão. Ela insiste na apropriação do ato de ver dissonante da clarividência e se aventura, totalmente, nas trilhas ou entrelinhas de conceitos já estabelecidos para ver o que na trivialidade não se vê. Essa

⁴ CASTRO, Manuel Antônio de. “O ver e a *Paideia poética*”. Mimeog., 2010, p. 3

entrega inaugura um caminho de aprendizagem; nele há rompimento com o pensamento fundado na racionalidade, que não vê o ‘entre’ dos conceitos.

6.2 SIONÉSIO E MARIA EXITA: OLHARES DE OUTRA LUMINOSIDADE

A transformação da mandioca até chegar a polvilho é a mesma da metamorfose de Maria Exita. Esse duplo apropriar-se na excessividade da *physis* configura-se na experiencição da vida para além da vida vivida, enquanto (pro)cura e acolhimento da plenitude do limite de cada um. O ritmo de tal mudança se faz transe, “feito surpresa” (p. 137), e elege a existência como possibilidade original de consumir a vida entre aclives e declínios.

Ambos trazem a marca de uma trajetória inóspita até se desvencilharem da casca que esconde o amido ou a flor “tão diversa dos outros” (p. 139). E se diferem de outros seres pela ligação intrínseca que têm com a terra e com a surpresa que daí advém. Nessa diferença e identidade se dá a multiplicidade do diálogo amoroso. A aprendizagem de Maria Exita, que percorreu um trecho do caminho de mãos dadas com Nhatiaga, acontece dentro de si mesma, na pro-cura das raízes da existência. Observa-se que a velha penereira assume o estatuto de Hermes ao conduzir Maria Exita à Fazenda. Amparada pelo deus da permanente travessia, faz do percurso existencial uma metamorfose constante, “o viver em ponto sem parar” (p. 142). Ela, que tinha tudo para viver na escuridão negativa do mundo subterrâneo, era marcada para estar morta em vida. Mas o deus do entre dos caminhos mostra-lhe não ser possível separar vida/morte.

O surgimento do polvilho envolve diferentes formas e etapas: “do ralo às gamelas, da masseira às bacias, uma polpa se repassa, para assentar, no fundo da água e leite, azulosa — o amido — puro, limpo, feito surpresa. Chamava-se Maria Exita” (p. 137). No encontro que se dá entre ela e a natureza, a moça até então “feiosinha” (p. 137), se mistura aos movimentos telúricos pelos quais passa a mandioca e reluz. Ambos se mostram em constante formação e transformação. Ela acata o ritmo da natureza, que está sempre em mudança. A mandioca enquanto unidade se desdobra em várias possibilidades, como Maria Exita, que não cessa de vir-a-ser. A cadência da quebra da

mandioca mostra-se como o dinamismo vital que ressoa no sertão. Tal vibração, erótica, que se faz de silêncio e som, engendra corpo e alma.

Reitera-se, mais uma vez, que o mundo “misturado” e ambíguo, deflagrado na poética de Guimarães Rosa, percorre toda a obra do autor. A imagem que se segue está em **Grande sertão: veredas**.

Melhor, se arrepere: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca-doce pode de repente virar azangada — motivos não sei; às vezes se diz que é por replantada no terreno sempre, com mudas seguidas, de manaibas — vai em amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E, ora, veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal. E que isso é? (ROSA, 1986, p. 10)

A mandioca, de grossos tubérculos radiculares e ricos em amido, amplamente usada na alimentação, é uma ‘planta-raiz’. Raiz que segue uma trilha misteriosa, que na obscuridade da terra nada vê, mas irradia pela mobilidade e não mais se guia pela solidez de um caminho estável. Oculta, não-visível, cresce para baixo, e busca a trajetória imemorial da Terra; ao se fixar, retira nutrientes para o crescimento. Subterrânea, carrega o fascínio da vida e da morte latentes. Indissociada da raiz, caminha em duas direções: mantém o percurso aéreo para fortalecer o desabrochar da planta e detém-se na escuridão para alimentar-se. Ao florescer, enraiza-se.

Ela cresce ao contrário. Palpitante na terra, ávida de céu, como Maria Exita. A moça, de triste história enraizada em sua vida, busca o fundamental, o substancial, a raiz originária na qual flui a seiva que nutre: a força de Eros. Como a mandioca, desce às profundezas de si, atravessa a terra seca e úmida, mergulha nos veios terrestres para desbravar o princípio da vida. (Des)enraizar-se. Integradas à natureza, vivem entre céu e terra.

A mandioca transformada em polvilho, “a ardente espécie singular, secura límpida, material arenoso — a massa daquele objeto. Ou, o que vinha ainda molhado friável, macio, grudando-se em seus braços, branqueando-os até para cima dos cotovelos” (p. 140), mistura-se ao corpo de Maria Exita, fogo e água.

Eros imprime novo olhar ao sertão. Inflamado de ardor, o corpo-fogo-polvilho traz os paradoxos da vida e da morte — queima e acolhe, nutre e destrói, purifica e intoxica. Ele totaliza as experiências humanas. Invisível, está em Maria Exita e fora

dela. O corpo-água-polvilho, úmido, se une ao calor das chamas na imersão que realiza diante do encantamento da vida.

Maria Exita é a Mulher fecunda, plena de auroras, e, ao mesmo tempo, não há oposição dela com outros viventes, reunidos que estão em comum união com a natureza telúrica. Todos os seres vivos fazem parte do universo rosiano sertanejo, sem que se observe domínio da subjetividade humana.

Ela é alimento, amido, que nutre o nascer de Sionésio. De acordo com Souza,

a vida exsurge da mina das almas. Mortas na flor da idade, as mulheres realizam a mimesis de Eurídice e se transformam nos frutos da terra, que brotam das raízes subterrâneas. No contato íntimo com o vigor germinativo da potência ctônica, as jovens mortas se transfiguram no grandioso símbolo universal do alimento da humanidade. (2004, p. 205)

O momento originário, do surgimento da polpa, pura, limpa e da descoberta que a “menina, feiosinha, magra, historiada de desgraças” (p. 137) se tornara flor, é o mesmo do nascimento do mundo quando Nix põe um ovo e dele, explode Eros. A força erótica imprime a marca na fazenda Samburá e no ser-tão. A água azulosa, de leite e amido, leitosa, faz Sionésio associá-la a Maria Exita. Nessa imagem cósmica, Eros se faz o mais completo nutriente de corpo e alma.

Ao exercer o pior dos serviços, Maria Exita se torna morada da “coisa alva” (p. 137). Ela substancializa-se em coisa, que é o mesmo que real, pela etimologia: *reale, res*. Assim, a ligação que faz com as coisas acontece na escuta dos apelos do real. Este não está fora dela, mas percebe-se que ela é o próprio real em movimento de velamento e desvelamento.

“Chamava-se Maria Exita”, assim nomeada ao habitar a linguagem do ser-tão. Diferente de todas as outras mulheres, perfaz o caminho para fora de si ao mergulhar em si mesma, como quem oferece os olhos sem jamais negá-los. Ela não é uma mulher qualquer. Traz consigo o originário de um novo mundo. Associada à Virgem de Maio, não é apenas a mulher desejada por Sionésio, mas a Mulher para sempre virgem por fazer da vida um constante ato inaugural e extra-ordinário, “precisada de restar na pureza” [...], “era a para se separar limpa e sem jaças, por cima da vida” (p. 140). A pureza de Maria Exita não remete ao simplório ou tolo, mas àquela que enfrenta vicissitudes, que não teme o destino do ser, mas mantém acesa, a chama da vida. Ela faz o mundo principiar a cada quebra de um bloco de polvilho. Concentra em si “a coisa

alva”, o alvíssimo polvilho, a luminosidade do sol, a brancura do leite, a transparência da água, a fecundidade do orvalho, a claridade do campo. Nela, se presentifica a natureza enquanto *physis*.

O polvilho que se torna coisa alva é o que realmente importa. A coisa a que se refere não é um objeto, significação dada pela metafísica ocidental, mas o apresentar-se de um novo mundo. Para nele habitar torna-se necessário ver o invisível na luminosidade do branco ‘amido’.

Maió é o mês mais importante no calendário de Sionésio por ser uma época apreciada pelos lavradores devido ao orvalho que umedece a terra e a vegetação. Vêm do firmamento as cristalinas gotículas da água mais pura, cuja matéria é celestial. Ele nutre as sementes com a umidade que, mesmo em pequena quantidade, realiza o trabalho de uma potência maior. Assim prepara a terra para fecundar e abre caminhos no seio terrestre para que seja gerado o que lá se esconde.

Sabe-se da importância do orvalho para a qualidade da colheita. Ao regar a terra, consegue fermentá-la, pois a água que dele provém é, verdadeiramente, celeste, já que a chuva vem da condensação de vapores. A etimologia mostra o vínculo entre o orvalho e o ato de regar plantas: orvalho = *rosée* e regar = *arroser*. O orvalho persiste na planta já que se apresenta como substância cósmica e elementar da natureza.

Seo Nésio necessita do orvalho de maio, da força germinativa que contém o devir do ser no mundo, de Maria Exita, aquela que condensa a água, o fogo, a terra, o céu. Ela asperge a alvorada que vem do orvalho primordial e desperta o fazendeiro para a dangerosíssima travessia de si para si mesmo.

Mesmo desprezada ou despertando sentimento de pena, não se envergonha da condição em que vive tampouco se aborrece. Descobre alegria na tristeza. Sofredora, é um ser em festa. E opta por experienciar o desafio de viver entre o não-limite da luminosidade e o limite da liminaridade da luz que obscurece a visão.

Antes de ser Maria Exita ela já o era no êxtase que encontra em ser a moça feiosinha, que vivia a escuridão de uma vida “menos feliz” (p. 137); nela já vigorava a luz, a luminosidade do mês de maio. Portanto personifica a unidade plural e dinâmica da luz e da sombra e reafirma a circularidade da vida que se faz sendo, entre ser e não-ser.

A luz que emana de Maria Exita origina e perpetua o eclodir de tudo que é sendo e não-sendo e o que virá a ser. Intensidade luminosa que se manifesta de dentro

para fora e se exterioriza. Sionésio a recebe e sente-se seduzido pelo olhar que não se intimida com a excessividade da luz.

No vigor da linguagem silenciosa de Maria Exita vigora o *logos* que reúne na identidade as diferenças: nascer e morrer, ter e não ter, alegria e tristeza. E conduz o saber ser inerente à condição humana. Sem padecer, instala novas possibilidades de real.

O corpo de Maria Exita ultrapassa, sem olvidar, a definição de corpo como unidade material, estrutura física, oposta a alma, ao espírito; é o lugar em que se dá o embate de Seo Nésio com o “ensimesmo” (p. 138), transformando o *logos* lógico em *logos* poético, em diálogo que propõe novos pensares.

No extra-ordinário do portentoso polvilho surge a beleza de Maria Exita. “Tão linda, clara, certa — de avivada carnação e airosa — uma iazinha, moça feita em cachoeira” (p. 139). Com uma história de vida pontuada por dramas, que, facilmente, a levariam ao abandono de si mesma, em movimento descendente como o de uma cachoeira, Maria Exita não permanece no refúgio das dores. Ela se renova nas próprias tragédias pessoais e nas gotas que formam o cair das águas. Vige no paradoxo da regra que impõe uma vida para sempre triste a quem tanto sofreu.

Ela se mira no movimento ascendente do rochedo que delimita a queda d’água. Portanto a descida e a subida são um e o mesmo, assim como a água e as gotículas que a rodeiam. Transforma-se como a água de uma cachoeira que jamais é a mesma. Maria Exita não se imobiliza diante do olhar racional que trata do destino como oposto à liberdade. Na dor que sente, descobre a profunda alegria que é apropriar-se do que lhe foi dado e passa a ver em meio à escuridão. “Feliz, apesar dos ásperos” (p. 139).

Maria Exita, água de cachoeira, experiencia a morte constante, enquanto metamorfose ontológica. A morte cotidiana é a transformação profunda do ordinário em extra-ordinário. Ela renasce de si mesma e o nascimento é contínuo. Feita em cachoeira, dela sai e a ela retorna, em circuito de busca da água primordial, substância de vida e morte. Esse movimento da água-Maria Exita convida Seo Nésio a uma viagem inaugural.

O abismo rochoso no qual a queda d’água se esvai é o mesmo que se dirige às nuvens. Apenas, aparentemente, contrapõe-se à cachoeira; ambos são imagens primordiais e realizam movimentos ascendente e descendente. Semelhante a um rochedo, Maria Exita desafia todos os dissabores da vida. Ela não é inabalável, mas se

mostra fortalecida pela dureza dos infortúnios vividos. Deusa telúrica, celebra a grandeza do mundo subterrâneo. A ela pertencem os sagrados mistérios da Terra.

O corpo de Maria Exita é um contínuo fazer-se. Ele se tece à medida que se transforma. Nele, a linguagem poética se faz. Liga-se ao polvilho e ao mundo enquanto constante possibilidade de gestação do ser humano renovado. A menina feiosinha que se metamorfoseia em flor inventa vida nova no sentido de ultrapassar a realidade na qual está inserida, a humana condição de “historiada em desgraças”. Abre os olhos, enfrenta a claridade do polvilho e aceita outras ‘visões’; estas, ligadas à poesia primordial que desperta o êxtase para a vida e manifesta sintonia com o ver o invisível.

Ele é manifestação da *physis*. Pode-se compreendê-lo como corpo poético, pois nele a linguagem se mostra singular e acolhe o pensamento poético.

Ela não se vexou. Só o mal-e-mal, o boquinãoabrir, o sorriso devagar. Não se perturbava. Também, para um pasmar-nos, com ela acontecesse diferente: nem enrugava o rosto, nem espremia ou negava os olhos, mas oferecidos bem abertos — olhos desses, de outra luminosidade. Não parecia padecer, antes tirar segurança e folguedo do triste. (ROSA, 1988b, p. 139)

Corpo que se doa e se retrai como o processo de manifestação do real. Ele se mostra e se esconde na claridade do polvilho. Sionésio verá o invisível na transparência desse corpo; nele descobrirá sentidos para a vida.

Maria Exita revela a linguagem do silêncio que traz a força do tempo — sofrido, “porque, contra a menos feliz, a sorte sarapintara de preto portais e portas” (p. 137). Mas o silenciar da “feiosinha” era o dizer de um novo mundo que se formava ao quebrar o polvilho nas lajes. Esse gesto essencial, o mais “íngrato dos serviços” (p. 138), se torna extra-ordinário. Ele constrói a existência e transforma o viver. Nesse sentido, ela e natureza se confundem no movimento de tecer, (re)unidas no processo de identidade e diferença, compondo a unidade.

Acontece a eclosão do ser ao quebrar o polvilho. Ao parti-lo, lança o corpo, que não se restringe a entidade física, na experiência poética da vida e realiza a travessia ontológica — corporeidade — o corpo em permanente construção e metamorfose. “A corporeidade, como princípio do pensamento poético, é o sentido de totalidade em que o ser humano se manifesta, se apresenta na unidade, portanto, base de todo o processo na conexão corpo, mundo, terra” (CALFA, 2009, p. 96).

Na escuta do corpo, ela se coloca na transitoriedade do não-saber para o saber — a descoberta do olhar inaugural. E vem a sabedoria de quem busca a si mesmo para se fortalecer, de quem apenas na aparência se mostra alheio às vicissitudes da vida, que transforma o viver em sintonia permanente com o ser-tão.

O corpo de Maria Exita é a manifestação do ser sendo na quebra do polvilho — que nada mais é que a ruptura de paradigmas para se (trans)viver a travessia, na abertura da linguagem. A moça que oferecia os olhos se encontra com a terra e se enraiza em si mesma, como a mandioca, para habitar o próprio corpo.

A terra que acolhe a mandioca se torna o centro do mundo e Maria Exita, em absoluta harmonia com esse universo, se permite extasiar-se com a alvura sem fim e ostenta a prerrogativa de condutora do destino.

Ela, que “destemia o grado, cruel polvilho, de abater a vista, intacto branco. Antes, como a um alcanforar o fitava, de tanto gosto. Feito a uma espécie de alívio, capaz de a desaflegir” (p. 139), encontra a alegria enquanto força motriz da vida porque vem do poder cosmogônico de Eros. Ela está “em graça para amores” (p. 140), pois acolhe o deus do amor.

Maria Exita se deixa arrebatada pela imensidão da luz sertaneja, pela natureza telúrica e se faz ouvinte do novo mundo. O silêncio que emana aclama o diálogo como a possibilidade mais real de aceitar Eros, sem nada impor a Seo Nésio. Ao sorrir, assume o olhar enquanto movimento de fascinação por tudo que vê. E ao se misturar ao polvilho, consagra o sentimento religioso de natureza que, na obra de Guimarães Rosa, religa o ser humano e a terra e reconcilia dualidades, aparentemente, antagônicas: corpo e alma, vida e morte, espírito inteligível e natureza sensível. Nota-se que Maria Exita “servia o polvilho” (p. 140). Assim, todas as formas de vida se misturam e interagem em louvor à vitalidade da vida em si mesma.

Ao acolher o polvilho com “a mãos ambas” (p. 140), Maria Exita recebe a vida com seus mistérios e imprevisibilidade, pois “a gente cresce sempre, sem saber para onde” (ROSA, 1988b, p. 52). O olhar dela se transforma em luz; é Eros, mito que origina céu e terra, um novo mundo.

Seo Nésio, rapaz de “madrças visagens” (p. 137), não percebeu o processo de mudança de Maria Exita, como tantos outros, na fazenda Samburá. “Ele” — essa é a primeira referência que recebe, sem um nome que o diferenciasse dos demais, no corre-

corre dos afazeres diários, poupava o tempo do ver. “A vida não lhe deixava cortar pelo sono: era um espreguiçar-se ao adormecer, para poupar tempo no despertar” (p. 137). Tinha o foco do olhar direcionado à exterioridade. “Faltavam folga e espírito para primeiro reparar em transformações” (p. 137). Era preciso que Seo Nésio visse antes que seus próprios olhos.

De repente, a surpresa — Eros —, mais forte que a enganosa crença que o ver se consagra no enxergar o que está ao alcance dos olhos ou na realidade que todos veem. Em “Darandina”, de **Primeiras estórias**, “o amor é uma estupefação” (1988b, p. 131).

Segundo Fogel,

ver não é o resultado da pura e simples impressão-estímulo luminoso, um puro e simples fluir de corrente eletroquímica através de um neurotransmissor (também é isso, à medida que a neurologia tem *seu direito*, mas não é primária ou imediatamente isso, ou seja, *isso* não é dado primário ou imediato), que levam estes sinais luminosos, ondas ou corpúsculos, até um determinado *centro* no córtex cerebral. (2009, p. 49)

Para o autor, ver, perceber, aparecer ou mostrar configuram-se como *já ver algo* distinto de outro algo, para além de uma mera sensação.

A primeira lembrança que tem de Maria Exita é a da alegria, das festas, de flor, “de claridades no campo” (p. 137), do orvalho e da Virgem. Quando a sentiu, a percebeu, viu a flor. Nesse sentido, ela se fez visível para ele. Continua Fogel,

assim e por isso, o sentir, que é um afeto ou um *verbo* no/do existir ou viver, *abre*, inaugura ou funda um ver, um aparecer, porque já é sentir-perceber, ou seja, um sentir, que é perceber ou distinguir e marcar *como isso* ou *como aquilo*. Sim, *o que o coração não sente, os olhos não veem*. (2009, p. 55)

Como Orfeu, a Seo Nésio não foi possível ver na escuridão. E ousou olhar o que lhe parecia invisível, proibição velada. Orfeu cumpria o destino de olhar apenas para frente; Seo Nésio olhava “quase todos os lados” (p. 138); ambos não podiam olhar para trás. Porém, ávidos pelo ver, desejavam possuir o que imaginavam lhes pertencer: Eurídice e Maria Exita. Olhar Eurídice era tentar dela se apropriar no reino das sombras; olhar Maria Exita e o mandiococal era também deles sentir-se proprietário. Os dois queriam ver porque entendiam a visão como única forma de saber; dela viria todo conhecimento. Esse ver torna o sujeito da ação o manipulador do objeto visto, já que lhe dá a feição que convier. O querer ver — para Seo Nésio, “prazer era ver” (p. 138), — os

torna enclausurados na própria subjetividade, que é objetivadora e reforça a oposição sujeito/objeto.

Seo Nésio e Orfeu realizam a descida aos subterrâneos do mundo, misteriosas galerias da alma, lá onde se concebem as raízes da mandioca, espaço mitopoético de germinação de tudo que se forma e transforma, no ritmo incessante do devir. Eles sinalizam o destino do homem enquanto trilha de Thanatos, caminho de Eros.

Seo Nésio procura Maria Exita na obscuridade do alvíssimo “pino do meio-dia” (p. 138). Orfeu busca Eurídice no reino das sombras. Os dois personagens não se esquivam da viagem insondável às veredas do nada, que investiga as raízes da existência.

Seo Nésio se instituiu guardião da Samburá; pensava que tudo via. O polvilho era apenas consequência do plantio que gerava lucros. Até que não viu Maria Exita sob o alvoroço do ameaço de chuva. O fazendeiro desconhecia a potência daquilo que surgia de raízes abissais. Como centro do controle do plantio, ele se afastava da brotação incessante dos verdes matagais. Imóvel no cavalo, não conseguia se envolver no movimento vital e não compactuava com o esplendor de Eros/polvilho.

Maria Exita propõe outro foco: resgatar o ritmo da vida que não fortalece a visão racionalista que o ser humano tem da realidade e que o faz subordinar o objeto à perspectiva enrijecida do sujeito. Para ela, não há oposição homem/mundo.

No percurso “sôfrego descabido” (p. 138), Orfeu fica sem Eurídice, por se degladiar com as supostas contradições: ver e ouvir, vida e morte. Para ele, as certezas são alcançadas somente com a visão que tudo vê e que detém o direito de se apropriar de tudo que os olhos veem. O querer ver, ligado à subjetividade que a tudo objetiva o faz perder a amada.

Seo Nésio quase perde Maria Exita nas festas, além de retardar o encontro com ela: “Demorara para ir vê-la” (p. 138). Pasmado com os olhos luminosos a ele oferecidos, deixa de ser o senhor absoluto das terras e desiste de ver a “iazinha” como pertencente ao reino da dor, da sombra, da morte, da propriedade que lhe pertencia. O ver não se restringia ao saber que tinha sobre ela. “Sabia, hoje: a alma do jeito e ser dela” (p. 139).

Orfeu e Seo Nésio descobrirão, no empenho do existir, a possibilidade de ultrapassar os domínios da vida e da morte, do corpo e da alma e convertê-los em oposições complementares. O saber deixará de ser único caminho para se ver.

Diante do alvoroço do alarme que anunciava chuva, o fazendeiro sente a “quente presença” de Maria Exita, sem conseguir “divisá-la”. Essa é a proximidade mais viva, o ver mais profundo porque sentir é ver. Ele foi tomado por Eros. O sentir/ver inaugurou o quem de Sionésio.

A vida sofrida que poderia ter sido uma marca negativa, morte, não destrói a vida que se propõe a viver. Maria Exita não “negava os olhos” (p. 139) à existência, e assumia as dores, transformando-as. Era dela o “sorriso devagar” (p. 139) que encantou Sionésio. Ela comprova que “a existência não tem fundamento prévio. Existir quer dizer emergir do não-ser para o ser” (SOUZA, 2004, p. 222).

O polvilho resplandece na luminosidade e na escuridão. Não é possível ver o mandiocal sob a terra, mas sabe-se que é nesse espaço que ele cresce. Tal ausência é partilhada com a presença. Ambas se misturam na mobilidade do real. Na Samburá, o saber não se associa ao ver, pois nada pode ser percebido integralmente. O invisível se mostra enquanto outro mundo que se inicia. Será preciso que Seo Nésio realize o percurso da mandioca para descobrir as raízes vitais, no subsolo ctônico, perceber vida e morte enlaçadas na seiva subterrânea e ver a eclosão permanente e luminosa de Maria Exita nas ramagens que emergem do silencioso espaço interior.

Observa-se que Seo Nésio tinha dificuldades em ser tomado pela claridade do polvilho, que lhe ofuscava a visão. A alvura se lhe mostrava, também, no contato das mãos com as barras tão solares. Neste tatear, descobria o sagrado. Visão e tato mesclados na celebração do visível e do invisível.

Ilhado em si mesmo, absorvido pela decisão de dedicar-se apenas à plantação da mandioca, compreendida como cultivo da vontade e do poder do homem centrado em si, vivia afastado de todos, em um universo antropocêntrico. Por nada abdicaria da função única de dominar a fazenda “com mãos de ferro”.

O real, na fazenda, era entendido como uma convenção do próprio fazendeiro, delineado pelo predomínio de técnicas de cultivo, construído pela manipulação excessivamente racional de tudo e de todos; ele submetia o modo de viver

aos mecanismos de comprovação. Observa-se que o retorno da luz aos olhos distorcia imagens do real, subordinadas à subjetividade de Seo Né시오.

Para habitar a ilha de si próprio seria preciso mirar e ver, navegar de si para si, rumo ao primordial do ser. Neso/ilha, terra envolta de água, se torna corpo e alma de Sionésio. Nela, ele habita ao descobrir que o mundo insulano, incomunicável, isolado na presunção da lógica, é o mundo da cachoeira e da água da chuva que fertilizam o diálogo amoroso.

Ao notar Maria Exita pela primeira vez, recorda-se que talvez tenha sido em maio, o mês “de claridades no campo”. A luminosidade dessa época do ano revela o que estava encoberto e torna possível a libertação de Seo Né시오 de rígidas e preconceituosas convenções sociais. Ele se voltará para dentro de si mesmo e se descobrirá “personagente”, agente e artista do próprio destino.

Mas Seo Né시오 vivia “sôfrego descabido, olhando quase todos os lados” (p. 138). Confuso, olhar difuso diante da realidade multiforme, não via com os olhos do corpo e da alma a unidade que atua na multiplicidade. A claridade revelava infinitude na finitude da plantação; porém, apenas via o que era dele, “o que seus fortes olhos aprisionavam” (p. 138).

Na fadiga do “ensimesmo” (p. 138), a percepção que somente os prazeres do corpo não saciavam a fome de quem tinha “tantas coisas a renovar, e ele sem sequer o tempo” (p. 138). Aturdido e só na busca vã, ia em “incertas casas, onde lhe dessem, ao corpo, consolo: atendimento de repouso” (p. 138). Mesmo lá não demorava.

Tempo também não tinha para a “quase noiva” (p. 138). O único “prazer era ver, aberto, sob o fim do sol, o mandiocal de verdes mãos” (p. 138). A beleza arrebatadora da natureza fascinava, mas também gerava vontade de dominar cada vez mais os alqueires de plantação. “Ele era a pessoa manipulante” (p. 138).

Saber que Maria Exita pertencia àquele lugar lhe dava contentamento. Ao vê-la diante do “sinistro polvilho” (p. 139), a “pobrinha flor” (p. 139) se mostrou bela. E Seo Né시오 se viu apaixonado. Rolinhas e canários cantaram. A natureza esfuziante diante da presença de Eros compartilhou da descoberta do fazendeiro: Maria Exita se tornou “A Maria Exita” (p. 139), diferente de todas, “a ela — a única Maria no mundo. Nenhunas outras mulheres, mais, no repousado; nenhuma outra noiva, na distância” (p. 141). Em “A partida do audaz navegante”, “o amor é singular...” (ROSA, 1988b, p. 109) A ela

pertencia a imensidão do olhar que acolhia Seo Nésio e que ele mesmo não entendia: de onde vinha tanta beleza e doçura e que durante tanto tempo ele não viu, envolvido em si mesmo feito caramujo?

O sentimento amoroso traz a descoberta que corpo e alma não se separam; a plenitude distancia-se dos prazeres unicamente físicos encontrados em “incertas casas” e do respeito fraternal evocado pela “quase noiva”. “Ele a queria, para si, sempre por sempre” (p. 140).

Mas vieram a dúvida, o medo, as incertezas. Séo Nésio vivia “entremomentos” (p. 140). Se por um lado temia que “namoristas” dela se aproximassem, tão formosa que era, por outro sabia que muitos dela se resguardavam devido à triste ‘herança’. Diante do receio, “a gente nunca se provê segundo garantias perpétuas” (p. 140), passa a frequentar as festas, “de olhos postos em, feito o urubu tomador de conta” (p. 140).

O olhar amoroso percebe que Maria Exita era ‘duas’ na ambiguidade do real. “O quieto pisar, um muxoxozinho úmido prolongado, o jeito de por sua cinturinha nas mãos, feliz pelas pétalas, juriti nunca aflita. A mesma que no amanhã estaria defronte da mesa de laje, partindo o sol nas pedras do terrível polvilho” (p. 140).

O canto harmônico da juriti seduz Seo Nésio e musicaliza a natureza; a “folgazarra” (p. 140) das festas contagia o sertão e ensaia a orquestração de outro mundo, renovado, regido por Eros cosmogônico. A voz de Maria Exita ressoa e ecoa no sertão que consagra a união ser humano/natureza.

Difícil era enfrentar a luminosidade do polvilho; Seo Nésio não suportava a claridade que machucava os olhos. Era o mesmo que encarar o próprio sol. O embate se travava entre “o que era ele mesmo contra ele mesmo” (p. 141). O confronto anímico devido à “consumição de paixão” (p. 141) se esvaía com a chuva que ameaçava o polvilho “claro de lagoa d’água” (p. 141).

Necessitava de coragem para a passagem circular de não-ser para o ser. “Devia, então, pegar a prova ou o desengano, fazer a ação de a ter, na sisuda coragem, botar beiras em seu sonho” (p. 141). Ele queria e, ao mesmo tempo, não queria. Como lutar contra o fascínio e os desígnios de Eros? Ele se olhava, mas não se via. O conflito o fez indagar: “era, ele mesmo, são?” (p. 141) Quantos Seo Nésio havia na própria interioridade? Como lidar com o medo e com a raiva? Seria mais fácil se dedicar apenas aos afazeres da fazenda e aceitar uma desilusão amorosa? “No disputar do dia, criava as

agonias da noite” (p. 141). A situação dramática por ele vivida, cujas emoções iam do amor à ira, passavam pelo desespero e pela dúvida. “Achou-se em lágrimas, fiel. Por que, então, não dizia hás nem eis, andava de mente tropeçada, pubo, assuntando o conselho, em deliberação tão grave — assim de cão para luar? Mas não podia. Mas veio” (p. 141).

A razão não trazia respostas ao homem acostumado a ter total domínio sobre o que acontecia na fazenda, que fazia da mandioca objeto lucrativo e a ela imprimia a forma de polvilho. ‘O olho logo vejo’ não sustentava as andanças descabidas e sôfregas do fazendeiro pelo espaço do sertão, mas ele não entendia a impossibilidade de compreensão da totalidade da realidade.

Dissolve-se o papel centralizador do sujeito para vir à tona o dinamismo do real, o acontecer das coisas. Segundo Souza, “a vida se compraz no jogo dos lances imprevisíveis, das surpresas inverossímeis, dos acontecimentos inesperados. No incontrolável raptó dos eventos, o astucioso cálculo da razão se revela simplório” (2008, p. 62).

Embriagado pelo “mandiococal de verdes mãos” (p. 138) e pelos “ameaços de chuva” (p. 141), ele se sente religado à natureza. Tomado pela regência de Eros, decide se declarar à Maria Exita.

Essa é a hora do “nada e tanto” (p. 141). O mundo sertanejo não é (pre)concebido ou tem fundamento prévio; é a natureza em gestação, ser humano em renovação. Tampouco participa ou apenas acompanha os dramas humanos, ou sugere simples conexão simbólica entre personagens; mas acima de tudo, faz ver o que no comum das coisas não se vê, nomeia todos os viventes como se fosse pela primeira vez. A mandioca se torna visível como jamais havia sido; ela é designada e instituída alimento erótico e cósmico.

No emergir da catábase que realiza, Seo Nésio desiste da visão da razão e dá razão à visão que enxerga o riso sensual, acolhedor e luminoso de Maria Exita. E a procura “falando-lhe de muito coração” (p. 142). Ele percebe que “devia ter outros significados o rir, em seus olhos sacis” (p. 142). Olhos de pássaro que libertam Seo Nésio da claridade que ofusca e propõem um olhar primordial para o sertão.

Porém, a dor emanada pela dúvida persistia: Maria Exita seria como a mãe? Perderia a beleza e o viço da pele como o pai? Não conseguia mirar a formosura da amada, achando-a traiçoeira.

Mas é nesse momento, de luz e sombra, que Eros se faz presente e Sionésio aceita o poder do deus do amor, mais forte que medos, preconceitos e incertezas. A força erótica comanda o nascimento de outro cosmos.

Mesmo, sem querer, entregou os olhos ao polvilho, que ofuscava, na laje, na vez do sol. Ainda que por instante, achava ali um poder, contemplado, de grandeza, dilatado repouso, que desmanchava em branco os rebuliços do pensamento da gente, atormentados. (ROSA, 1988b, p. 142)

Sionésio não tem respostas para as indagações que o assolam, ninguém as possui. Decide ser tomado por elas e romper com a distância que havia entre ele e Maria Exita. Aceita o destino enquanto vigor de Eros, “a alumiada surpresa” (p. 142). Fundado pelo *logos* poético e erótico, o ser de Sionésio se transforma.

Nota-se que no êxtase da descoberta amorosa, “alvava” (p. 142). Sionésio e Maria Exita se solidarizam, se misturam e se ligam, estreitamente, à natureza do sertão e, de tal forma, que tal proximidade impossibilita separar interioridade corpórea/corpo anímico da paisagem sertaneja.

A frutice da pele, tão viçosa, a preciosa formosura, os belos braços, o quieto pisar, o jeito de dançar, se mesclam à alegria, à pureza, “a alma do jeito e ser, dela”. Corpo e alma entrelaçados diante do “exato, grande, o repentino amor — o acima” (p. 142), instauram mundo novo, que se apresenta como sagração da vida em si mesma e que não cessa de renascer.

Sionésio, ao aceitar a “linda claridade. Ela — ela!” (p. 142), Maria Exita, alvura que consagra Eros, ultrapassa o claustro em que vivia, ele, homem, demasiadamente, humano, e se apresenta enquanto mobilidade temporal. Ela o ensina a distorcer o olhar, mudar-lhe a direção, a aprender a ver além do que se convencionou chamar realidade.

Ele “olhou mais, sem fechar o rosto, aplicou o coração, abriu bem os olhos” (p. 142). Ao olhar com o coração, viu o invisível: Maria Exita, moça sofrida que “desatou um sorriso” (p. 142), que descobriu na alegria de viver a transcendência na imanência e que lhe apresentou a força cosmogônica de Eros, deus do amor e do destino. Segundo

Souza, “o sorriso exprime a inelutável certeza de que o ingresso nas raízes da existência viabiliza a possibilidade do eterno retorno à vida” (2004, p. 204).

Assim, Sionésio “estendeu também as mãos para o polvilho — solar e estranho: o ato de quebrá-lo era gostoso, parecia um brinquedo de menino” (p. 142). O aprender lúdico inaugura o ser do fazendeiro, revela fascinação pelo vigor da vida e o faz redescobrir o real para além de pragmatismos. Ele experiencia Eros na quebra do polvilho, a ele se entrega de corpo e alma e deixa de ser Seo Nésio para se transmutar em Sionésio.

Maria Exita e Sionésio “olhavam para frente” (p. 142). Próxima a eles, estava a sombra de Nhatiaga, que os acompanhava, silenciosamente, “no espaço do dia”, cuja luminosidade incendiava a escuridão. Ela não se distinguia dos fenômenos telúricos; estava em perfeita conexão com a gestação da vida/morte nos subterrâneos originários. “Nem viam a sombra da Nhatiaga, que quieta e calada, lá, no espaço do dia” (p. 142).

Sionésio passa a ver o que lhe parecia imperceptível. Eros se torna a luz na qual ele pode ver. “A meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco” (p. 142), compreende a impossibilidade de negar o destino e a possibilidade de vivenciá-lo enquanto real que se vela e se desvela. “Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 1988b, p. 65).

Se na alvura do polvilho nada acontece, é porque o mistério da vida está a fazer-se na invisibilidade do olhar. “Acontecia o não-fato, o não-tempo” [...], “só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõmente: pensamor” (p. 142).

Na junção inseparável de corpo e alma, de luz e escuridão, de movimento que se constrói nas pausas, nos interstícios dos paradoxos, na presença irrefutável de Eros, estão Sionésio e Maria Exita. Na plenitude do transbordamento da vida e na excessividade da *physis*, não existem palavras para decifrar o sagrado segredo da vida. “Silêncio em sua imaginação” (p. 142).

Nesse silenciar, não importa mais a voz única da interioridade de cada um, mas o olhar para frente que se torna dimensão da natureza. Eles saem de si mesmos, porém absorvidos pelo “exato, grande, o repentino amor — o acima” (p. 145). Abrigados “dentro da luz” (p. 142), inauguram a linguagem da brotação infinita do mundo.

“Avançavam, parados” (p. 142) na manifestação do visível e do invisível, do ser e do não-ser.

O “não-fato” (p. 142) e o “não-tempo” (p. 142) que os envolvia mostra a existência transfigurada pela “alumiada surpresa”, pela nascitividade contínua, pelo devir que não trata de seres eternos ou de amor eterno, mas do que há de eterno em cada um. Vida que se reinventa.

O avançar acontece quando estão parados e imbuídos pela luminosidade, “como se fosse no dia de Todos os Pássaros” (p. 142). Envolvidos por Eros, o deus nascido do ovo bipartido e cosmogônico e que faz a ligação céu/terra, dia/noite, morte/vida, celebram o dia de todos os amores.

Sionésio e Maria Exita são tomados por olhares que, a “meios-olhos” (p. 142), transitam na dinâmica do real que se vela e desvela, na transitoriedade do visível. Olhares que tratam das incertezas que impulsionam o desmedido viver. Olhares que fazem do viver “coraçõemente: pensamento, pensamor” (p. 142). Olhares que captam a substância da vida — o amor.

Eros, o polvilho e o olhar se mostram luz na qual se torna possível o ver.

7 “DÃO-LALALÃO”: OLHARES QUE LIBERTAM

A proposta poética de Guimarães Rosa, estruturada pela regência de Eros cosmogônico no sertão, reelabora a tradição deste mito. O autor o revaloriza naquilo que ele tem de mítico, quer dizer, o que o faz vigorar na ultrapassagem de conceitos e no distanciamento de ideias metafísicas; nestas, ele surge como estórias inverossímeis, tolas, falsas ou fantasiosas. O mito institui um universo de concepções inéditas e descerra, pela palavra, um novo horizonte de sentido, na totalidade do real. Ele fala do sagrado e se faz cosmogônico e antropogônico ao fundar um homem renovado.

Ratifica-se que não se pretende definir mito, seja pelo viés da filosofia, da ciência ou da teologia, tampouco buscá-lo em um passado distante, mas ouvi-lo na dinâmica da potência da palavra poética que re-vela o que se des-oculta. Ele vige no indagar de questões. Observa-se que, na obra estudada, há distanciamento entre mito/rito se este for entendido como formalidade vazia, “capa” que tende a se sobrepor ao mito; vale o que acontece nos interstícios dos ritos.

Evidencia-se, sem sombra de dúvida, a força poética do mito de Eros, no universo sertanejo rosiano. Objetiva-se dialogar com essa energia que se faz presente em Andrequicé, no *Ão*, em Soropita e, em especial, em Doralda. Ela é guia sagrado de Soropita na descoberta dos mistérios do amor. E mostra que corpo e alma são apenas um ao deslumbrar o amado com a feição erótica da vida, compreendida dentro do processo de integração absoluta de contrários.

O deus do amor se apresenta na complementariedade antagônica: dia e noite, visibilidade e invisibilidade, vida e morte, corpo e alma, sensível e inteligível. Ele não se exhibe senhor absoluto na eternidade olímpica, mas se manifesta em consonância com o devir dos seres.

A sonoridade advinda do termo “Dão-Lalalão” rompe com a significação terminológica das palavras e sugere o poder secreto e sagrado que elas possuem ao se tornarem poéticas. Indizíveis, não representam algo, mas ressoam a palavra primordial de Eros e anunciam o que jamais foi dito.

A musicalidade presente em *lãolalalã* evoca e convoca a compreensão, mesmo tão impossível, do real enquanto ambiguidade. Nas intermitências sonoras de “Dão-

Lalalão”, Soropita busca sentidos do real ao rever o que foi como devente no tempo do que será.

O ecoar dos sons inerentes ao título desta narrativa se consagra poético ao eclodir o silêncio e o som dos intervalos do badalar de um sino. Tal repetição reforça o poder transfigurador e renovador do amor e propaga o resgate da força desse sentimento. Para além da linguagem significativa surge a linguagem enquanto fenômeno libertário.

Guimarães Rosa, em correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri, explica a musicalidade presente em “Dão-Lalalão” ao associar o ‘lão’ com o tom de algum instrumento, com o lá do diapasão ou até mesmo com um toque suave de som. A vibração se estende do Andrequicé ao ão e dali a todo o sertão. O timbre do amor foge aos padrões codificados pela lógica e aos instrumentos uníssonos, pois é impulsionado por Eros. Sem se preocupar com as oscilações das ondas sonoras, se reveste de frequências múltiplas, muitas indecifráveis ao código puramente racional, determinado ou, previamente, fixado. Sonoridade que se constrói entre os intervalos de silêncio e som. Eros se torna, então, maestro-afinador-mor do universo sertanejo: ele une vozes, musicalidade, diferentes tons, inúmeras cordas e múltiplos olhares.

O sino e seu badaladal, também encontrado em “A estória de Lélío e Lina”, no “lãodalalão” do amor entre o vaqueiro e menina-anciã, implica na abrangência do mito do amor no ser-tão rosiano e aproxima estórias nas diferenças de cada uma.

Esta etapa do trabalho será dividida em duas partes. A primeira dialogará com Soropita, Surupita, Surrupita, Sorô. Nas idas e retornos das viagens que empreende, lá está o vai-e-vem infinito do badaladar dos sinos. Hipocondríaco, “frio feito casca de abób’ra-d’água”, “doido não é”, “acomodado, correto”, “tem malda, mas não é carranco”, “tem paciência nenhuma”, “não retarda: dá nas armas”, “pode até aturar dissabor, mas somente que seja de homem fraco ou desarmado”, “sonso-tigre”, “se fazia feliz” com os reparos que a mulher lhe fazia. Será dele a transformação de “vigiador” a “viajor”, de “devente” a “devir”, em sintonia com o olhar amoroso da amada.

A segunda trará Doralda, Adoralda, Dola, Dadã, Garanhã, Sucena. “Nome formoso, bom apelativo”, “dizia tudo alegre”, “belo modo abaianado”, “o rir um pouco rouco”, franco, “sem perder o quente colorido”, “rente”, “falava sincera”, “modo despachado”, “amiga de amor”, sentia-se feliz por se dissolver nos braços do amado.

Será dela a fluidez do amor que ama o corpo e se desnuda em alma e se consagra no olhar festivo para a vida.

7.1 SOROPITA: DE OLHAR “VIGIADOR” A OLHAR “VIAJOR”

Se em “Substância” juriti é nunca aflita, em “Dão-Lalalão” ela surge como “juriti jururu”, com “longos resmungos” (p. 33). Soropita nela não põe reparo nem percebe mais nuances do som agradável do canto da ave; tampouco observa a penugem avermelhada, esbranquiçada ou parda. Aos olhos do angustiado “devente”, ela se torna comum, indiferenciada em meio ao cerrado. Os caminhos que percorre se tornam insubstanciais aos olhares do viajante porque já não os vê tampouco os escuta. Porém esse nada soa como morte geratriz de vida que se afirma na intensa movimentação das trajetórias interna e externa.

Na viagem exterior que realiza, no percurso entre Andrequicé e ão, não vê mais o que se doa na estrada. Ele percorre o já visto sem tê-lo visto. “Conhecia de cor o caminho, cada ponto e cada volta, e no comum não punha maior atenção nas coisas de todo tempo” (p. 13). Os motivos aparentes que o levam a repetir tal distância são “comprar, conversar, saber” (p. 14). E mais: ouvir novelas de rádio e recontá-las. Soropita, contador de estórias, narrador primordial, ao repeti-las, faz da divulgação, criação. Distante do caráter pragmático, as narrativas ganham novos rumos, em elos solidários e sem fim, pois cada um que as ouve se torna autor em busca de sentidos da existência, tecida unida à linguagem. Todos os ouvintes-criadores incorporam a experiência e as reminiscências ao imaginário, na manutenção da tradição oral e na urdidura dos fios da vida, entrelaçados por olhares construtores do real.

Mas o caminho se faz duplo e Soropita empreende, ao percorrer a estrada entre Andrequicé e ão, uma jornada de si para si mesmo. “Só cismoso, ia entrando em si, em meio-sonhada ruminação. Sem dela precisar de desentreter-se, amparava o cavalo” (p. 13). Nessa trajetória anímica, ele e os outros viventes muito se aproximam e desenvolvem uma sintonia ancestral: “Nem dado a sentir o frio do metal da espora, mas entendendo que o toque da bota do cavaleiro lhe segredasse um sussurro” (p. 13).

Em permanente sobressalto, à espera de alguma surpresa pouco agradável, mantém perto de si, uma pistola, um revólver e um niquelado, para se defender de qualquer incidente. “Vigiador” (p. 14), tem os olhos “mais que bons” (p. 14) e o olfato melhor ainda, usado, não em sentido utilitário, para ver. Visão e olfato se mesclam. “Também poderia vender-se e, à cega, acertar de dizer em que lugar se achava” (p. 14).

Além de não ver e ouvir nuanças do percurso existencial, é dominado pela rigidez da lógica sertaneja e não visualiza a possibilidade de construção do real que interage com medos e coragens, vida e morte, alegria e dor, certezas e incertezas. Acredita no controle que pode exercer no ão diante do poder que lá tem. “Soropita fluía rígido num devaneio uniforme” (p. 14).

O viajar se depara com um caminho sempre visível, mas de difícil alcance aos olhos. A princípio, a visibilidade, sempre limitada, se mostra inacessível; importa desbravar limites, empreender trajetos que se estabelecem no ‘entre’ do périplo e se dispor a transpor fronteiras do que se mostra visível. Travessia para o impossível. Segundo Souza, “não existe verdadeiramente, senão quem vai e vem, como Hermes, no fluxo ininterrupto do devir” (2004, p. 200). Ainda de acordo com o autor, “o ser somente é enquanto devém” (*Ibidem*, p. 191), transformação contínua do ser e do não-ser. Nesse sentido, Soropita será, sempre, devente.

Na viagem exterior, evita passar pelo brejo de barro preto. Observa-se, nessa situação, o afastamento que existe entre Soropita e a natureza. Nem sempre a integração entre eles é tranquila. A dissolução das formas o constrange, o incomoda. Como lidar com um mundo disforme, acostumado que estava a tudo controlar com valentia descabida?

Ao se lançar no percurso das viagens, Soropita mergulha em difícil caminho: a morte ontológica se torna inevitável. Mas é morte que renasce, ininterruptamente, e vida que não cessa de morrer. Morte que se manifesta enquanto força propulsora de vida.

Ele não viaja *para* descobrir segredos do passado de Doralda ou *para* ouvir estórias no rádio e recontá-las. A viagem ontológica não traça um objetivo ou possui um objeto a ser alcançado. A grande empreitada é o desconhecido caminho que o leva de si para si mesmo. Além das aparências, ela se constrói à medida que se deixa seduzir pelos encantos de Doralda, que será o despertar de Soropita na descoberta do poder cosmogônico de Eros.

“Ao fogo dos olhos de Soropita” (p. 76), está a amada. Tal fascínio permitirá que seja transposto “em vida os umbrais da morte” (SOUSA, 1975, p. 29). Transposição que não ignora o círculo vida/morte, morte/vida, que não olvida diversidades e divergências, que não renega a dor, o medo, incoerências, mas propõe um viver transformador, destemido e ininterrupto.

O devente Soropita transita no “circuito contínuo do eterno ser, e não do ser eterno” (SOUZA, 2004, p. 200). Assim, o viajante que, aparentemente, nada vê, se torna auditor de todos os sentidos.

O viajar anímico se mostra enquanto desdesenrolar, desenrolar e recolher permanentes descobertas. “Desdesenrolando, recolhendo, de detrás de moita para atrás de moita, se esfriava. Cacos e coisas que voltam dos ares. O morrão de uma vela se acabando no escuro” (p. 50).

As contradições da vida e da morte se mostram incompreensíveis e inaceitáveis para Soropita. O ápice desse contraponto é a separação que faz entre caminho/caminhante, corpo/alma, vida/morte, ser e não-ser. Tal crença o impede de aceitar as cicatrizes do próprio corpo e a naturalidade presente no jeito, nas atitudes e no olhar de Doralda. Tais dualismo e isolamento geram alma incorpórea e corpo como realidade material. Ocorre falta de percepção do corpo como um todo, impossibilidade de vivenciá-lo como um todo, ausência da escuta do que se é e dissociação do próprio corpo com o corpo maior, Terra, que integra todas as formas de vida e a manifestação da morte.

Castro, M, comenta que

não podemos considerar o corpo como algo apenas, mas o que nesse algo se realiza como mundo e sentido. [...] Quando deixamos o corpo ser, ele se tornará corpo-poesia. O corpo como corpo é sempre insólito, admirável, misterioso, mágico. [...] O corpo é mistério do limiar, a borda de todo transbordamento. [...] A alma é a borda se fazendo alegria, beleza, vida do transbordamento e do trans- da travessia. [...] Corpo é a visibilidade ressoante do trans: transbordamento e trans-vessia, do diferir na identidade de vida/morte.⁵

Soropita vive a separação sensível/inteligível que se representa no sujeito e afasta corpo e alma; e no objeto, desarmoniza matéria e espírito. A descoberta da unidade dos contrários é uma revelação de Eros, que cabe a Doralda des-ocultar.

⁵ CASTRO, M: Corpo, 2, 4, 7

O corpo de Soropita trazia as marcas de momentos dolorosos, que pensou não ter forças para superar e dos quais não queria se lembrar.

A palma-da-mão tocou na cicatriz do queixo; rápido, retirou-a. Detestava tatear aquilo, com seu desenho, a desforma; não podia acompanhar com os dedos o relevo duro, o enchrô da pele, parecia parte de um bicho, se encoscorando, conha de olandim, corcha de árvore de mata. [...] Que não lhe perguntassem de onde e como tinha aquelas profundas marcas; era um martírio, o que as pessoas acham de especular. Não respondia. Só de pensar no passado daquilo, já judiava. (ROSA, 1988a, p. 19)

Mas o rememorar, na vida de Soropita, se apresenta enquanto trajetória de volta originante e originária para si mesmo: um ruminar, um remoer que consagra como mesmo caminho, a ida e o retorno, para, então nutrir-se de eterno remastigar os sabores e dissabores da vida. Esse movimento se faz em devaneios, “meio-sonhada ruminação”, que abarca a luz e a sombra, a dor a alegria. O espaço imaginário se torna “uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio” (BACHELARD, 1987, p. 26).

O pensar de Soropita, que se faz na linguagem poética, mostra-se memória ao buscar a verdade ontológica, no sentido de *alétheia*. Tal procura acontece nos limites da ascensão e da descensão, do celeste e do terrestre, do fulgor diurno e do ofuscar noturno e expõe o perene aparecer e desaparecer do que surge e esconde. Nesse trânsito, percebe-se o advento da harmonia desarmônica dos contrários. O indagar imemorial não se compraz na fuga do tempo, mas no espaço da experiência anímica, do habitar-se, do apropriar-se, corajosamente, do destino. Na desarrumação interior, está a memória, “que é o que sem arrumo há, das muitas partes da alma” (ROSA, 1985, p. 64).

Na memória, o tempo não se desdobra, pois é elo que relaciona passado, presente e futuro, sendo que o passado seria recriado a partir da perspectiva do futuro. Pode-se chamá-la de “entretempo”; sem ser passado ou presente, visa ao futuro, projeta-se nele. Segundo Castro, A, “memória é a condição de possibilidade do estabelecimento de todo e qualquer complexo temporal-espacial como unidade” (1997, p. 194).

Enquanto vivia o repetido e reiterava o que ele e Doralda haviam sido, Soropita fazia da memória pura memorização, esvaziada do poder criativo; ele recordava o sabido e repensava o que já fora pensado.

Acreditava que os devaneios poderiam fluir rígidos, de maneira uniforme (cf. p. 15), conduzidos com a firmeza de uma rédea, com total domínio da temporalidade ternária e dos “escuros, escuros” da interioridade. Mas ao se deparar com bruscos incidentes, na natureza, como a corrida de uma preá, o bugiar disso-disto de um sagui, se vê envolvido pela impossibilidade de recuperar, totalmente, o que se esvai, como o estalado de um beija-flor em relampejo. Nota-se sintonia absoluta entre ser humano e elementos naturais.

Ainda de acordo com Castro, A, “a temporalidade relativa à memória seria, em verdade, um misto de duração material e eternidade. Do tempo, ela teria o início e a sucessão; da eternidade, a transgressão (ao menos enquanto possibilidade) do limite imposto pela duração material” (1997, p. 164).

Nos espaços da travessia Andrequicé/Ão, da casa e do entorno dela, Soropita não revive um tempo já abolido, mas sobre ele devaneia, já que se compreende a memória enquanto espaço/tempo de produção de sentido, de criação; ela gera mudanças. No rememorar, ele dialogará com incertezas, com o lembrar e o esquecer, com o desvelar e o velar, com o ocultar e o desocultar, com o ver e o não ver. Memória não é revelação. Para Bachelard, “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências” (1993, p. 28-29).

Ao perguntar a Doralda pelo passado, permitir que ela toque as cicatrizes e se libertar da sombra do ciúme e do medo, Soropita descobre que não quer refazer o passado próprio ou o da amada, até porque não há possibilidade de um rememorar exato, mas reconstruir-se a partir da memória-reflexão-criação e “da perspectiva antecipante do futuro, unindo-se o que foi e o por vir, o começo ao fim” (SOARES, 1999, p. 98).

No “vou” de Soropita encontra-se o percurso imemorial que, simultaneamente, empreenderá. Livre do peso do tempo entendido como antagônico e contínuo, no qual passado, presente e futuro seriam unidades estanques e opostas, ele explode para o sertão, reage e sai em busca da origem originante da vida. O “vou” o afasta de representações absolutas e ele passa a ousar nas ambiguidades e incertezas do real. O rememorar se torna instauração de novo mundo, de tessitura de outras estórias.

Sendo assim, nossas lembranças ultrapassam as experiências de revivência ou de mera repetição. Refazemos o passado no presente, que se abre ao futuro de

nossas possibilidades, ao vir-a-ser, numa trimensionalidade, que habita cada fato, cada pensamento, cada sentimento vivenciado. A memória põe-nos em contato, consciante ou inconscientemente, com o sentido unitário do tempo, que governa o nosso ser-no-mundo. (SOARES, 1999, p. 98)

O tempo de Soropita é o tempo ontológico,

onde somos à medida que nos mostramos como eclosão temporal. Não é o tempo que nos manifesta, que nos faz, mas por já sermos é que nos podemos manifestar como tempo e no tempo. A manifestação como tempo e no tempo se dá como memória do ser. Por isso ela não respeita a aparente cronologia temporal.⁶

Soropita vive, sem se dar conta, no terreno das ambiguidades. O viajar-se não tem fim; nele se experimenta o limite do que não se finda, sem codificações lógicas ou empíricas. O caminho se dá entre o que houve e o que não houve. “Viajar era sempre arriscado e enganoso” (p. 22) porque não há respostas absolutas para o viver, e a dúvida sempre se fará presente. “O mundo é mágico”, já dizia Guimarães Rosa, no discurso de posse, proferido na Academia Brasileira de Letras.

Ele é o ser a caminho de si mesmo, em andança pelo ser-tão. É o homem que se pergunta pelo que sabe e por aquilo que não sabe. No início, pergunta *sobre* Doralda, mera curiosidade acerca do passado dela. Ele buscava a verdade a respeito de Dadã, e carregava a certeza que poderia controlar o real do passado e do futuro, no presente, separando o tempo em momentos estanques. “Um passado que, se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece” (p. 16). Imóvel sobre o cavalo, imagina-se permanecer firme nas rédeas da vida, manter-se no comando de todos os atos e pensamentos, jamais cair e dominar o ‘absoluto’ do real.

Somente depois, passa a questionar *por* si mesmo. Essas indagações se voltam para o mistério que é a vida. E ele se transforma: de sujeito da razão em busca de um conhecimento objetivado sobre Doralda a homem “viajor”, plenamente sintonizado com a natureza e em permanente trânsito com ela e nela. “Poderia vedar-se e, à cega, acertar de dizer em que lugar se achava, até pelo rumor de pisadas do cavalo, pelo tinir em pedras, dos rompões das ferraduras” (p. 14). E assume os riscos da trajetória. Aceita o

⁶ CASTRO, Manuel Antônio de. Cadernos de Letras, nº 13, [20- -]

ser inacabado que é e não é, sempre a fazer-se na travessia. “Vou” não é mais o término da narrativa, mas o início do caminhar de Soropita “transitoriante” em si mesmo.

Na busca pela verdade como exatidão e representação fiel da realidade, Soropita assemelha-se a Édipo. Em ambos, o saber racional não explica os enigmas da vida, conforme o mostra Tirésias: “Terrível o saber se ao sabedor é ineficaz” (SÓFOCLES, 2009, p. 51).

O ver que exclui a natural convivência social, o prazer, o riso, a leveza da vida, mesmo com percalços, o desautoriza a viver a plenitude de Eros.

Alegria mesmo era voltar para casa. “Gostava de pôr os olhos no verde” (p. 50) e pensar. No percurso de volta ao lar, sentia o aroma do capim e enxergava com o olfato: “Nem se precisava de abrir os olhos, para saber das roxas extensões lindas na encosta” (p. 23).

É no espaço externo da casa que ele encontra

o que ia tornar a ter. O advoço branco das pombas mansas. A paineira alta, os galhos só cor-de-rosa — parecia um buquê num vaso. O chiqueirinho grande, a gente ouvindo o sogrunho dos porcos. O curralzinho dos bodes. Pequenino trecho de uma cerca-viva, sobre pedras, de flor-de-seda e saborosa. E, quase de uma mesma cor, as romãzeiras e os mimos-de-vênus — tudo flores: se balançando nos ramos, se oferecendo, descerradas, sua pele interior, meia molhada, lisa e vermelha, a todos os passantes — por dentro da outra cerca, de pau-ferro. (ROSA, 1988a, p. 23)

Essa imagem, de epifania vegetal e que transborda sensualidade, inaugura o universo em floração. Eros se faz presente no Æo, jardim de núpcias eternas. As flores remetem a Doralda, Sucena açucena, e à feminilidade fecunda que dela irradia. Disse Dalberto: “É tão bonito onde você mora, Surupita... Tanta flor...” (p. 53)

Segundo Motte, a romã é um antigo símbolo mediterrâneo de fecundidade, conhecida, sobretudo, nos cultos a Deméter. Observa-se, também, que Hera, a deusa da identidade profunda entre Terra e Mulher, se faz presente “no pequenino trecho” florido da casa de Soropita e Doralda. A deusa, como Dola, percorre o ciclo completo da feminilidade, conforme acentua o pesquisador: ela é a filha, a virgem, a noiva, a esposa, a mãe e a viúva. Oscila, constantemente, entre o estado virginal e a maturidade fecunda. Liga-se à força vegetal e à permanência do desejo.

A soberania de Hera manifestava-se em toda a região grega próxima a Argos, um dos centros mais antigos de culto à deusa. Em um santuário local, a estátua segurava, em uma das mãos, uma romã madura e, em outra, o cetro. Romã, de inúmeros grãos púrpuros, é a imagem tangível da fecundidade feminina. Doralda, “donde a romã das faces” (p. 76) seduz Soropita e metamorfoseia o viver.

Ainda de acordo com o estudioso, Hera se tornou a protetora, por excelência, do matrimônio. A união com Zeus, representou, para gerações de gregos, modelo exemplar e garantia de uniões humanas legítimas, como o casamento de Soropita e Doralda, de eternas núpcias e que certifica a “súbita felicidade” (p. 60) que os une e se transforma em perene alegria, prazer e zelo. União que deflagra junção e sintonia com a natureza.

O habitar de Soropita não se restringe ao ambiente interior da casa, já que interior e exterior são um e o mesmo. A intensidade dessa ligação o intimiza consigo mesmo; é o ser de Soropita. O ‘lá fora’ não se justapõe ao ‘lá dentro’; sem dicotomia de lugares, ambos se fraternizam no dramático sítio da morada humana: ilimitado. Não há mais embate entre a casa e a natureza. Existe novo cosmos. O silêncio e os ruídos se corporificam, em comunhão de forças. Em tais espaços, ele aprende a coragem. Ao voltar para casa, “o mundo reentrava em suas formas” (p. 54) disformes.

A casa o acolhe de forma tão absoluta que ele e a extensão externa passam a pertencer à interioridade da morada, e, transformados em um único espaço ávidos de ver, enxergam o mundo em brotação contínua.

Isolada e afastada, a casa consistia na imagem da resistência de Soropita em compartilhar a exuberância do poder de Eros, mas, lentamente, dela se aproximava: “Chegava a casa” (p. 25). Abria a cancela e “chegava à casa” (p. 25). Desapeava do cavalo e “chegava em casa” (p. 25). Mais que combinações linguísticas, importa observar a sensação progressiva de prazer que a possibilidade de reencontro com a casa/Doralda/corpo lhe proporcionavam. “Felicidade é o cheio de um copo de se beber meio-por-meio” (p. 25). Ou: “Amor é coragens. E amor é sede depois de se ter bem bebido” (p. 70).

Pode-se pensar na casa enquanto convite à vivência de outro cosmos, no mesmo, um novo habitar em si e no sertão, possibilidade de enfrentamento dos medos e renovação do viver. Ela ganha dimensão de energia, força e de tal modo se confraterniza e se intimiza com Sorô, que se torna célula construtora do Ser. “Chegar de volta em casa

era mais uma festa quieta, só para o compor da gente mesmo, seu sim, seu salvo” (p. 25).

O “tornar a ter” de Soropita é o que ele enxerga no entorno da casa, expande pelo sertão e alcança o ser-tão. O que ele vê ou escuta se caracteriza pela ascensão: voo das pombas, a paineira alta, o som dos porcos, o vento que balança as flores, plantas sobre pedras. O “tornar a ter” se transforma em tornar a ser ao acolher a força transcendente na imanência de sua destinação divina, junto à natureza que o aproxima de Açucena.

Na mesmice do caminho, o retorno se torna erotizado. São muitas as viagens no viajar-se: trajetória externa, percurso temporal, caminho anímico-corpóreo. Um calor derramável o incendiava: “O que era: um gozo de mente, sem fim separado do começo, aos goles bebido, matutado guardado, por si mesmo remancheado” (p. 26).

A casa deixa de ser objeto geométrico e se transforma em morada anímica. Nela, Soropita passa a habitar o mundo e o mundo vem para a casa.

O ex-boiadeiro pertencia ao grupo dos vaqueiros valentes. A força física significava poder. Incorporado a esse universo, aceitava as regras e repetia o lugar-comum, sem nada indagar. Averso ao que contrariava o rígido mundo das proezas e façanhas, vivia o mesmo no mesmo.

O olhar acostumado a ver o repetido e o aparente mostrava-se oposto à transformação daquilo que se apresentava fixo, imóvel. Dividido entre o prazer e o dever, era devente de si mesmo. Amava Doralda, mas não conseguia conter o ciúme, a insegurança, o medo e libertar o corpo das cicatrizes físicas e anímicas.

Sob a égide de uma cultura racionalista, fortalecida pela valentia e pela força física, na qual os conflitos se resolvem quando se elimina o inimigo, o ex-capataz de comitiva vive no terreno das ambiguidades como se isso não fosse possível. Daí, o sofrimento. Ele se corrói pelas dúvidas, é dominado pelo controle lógico-racional e ama Doralda, regida por Eros, que propõe outra lógica: aquela que dialoga com o real movente.

Soropita empreende uma trajetória na qual a descoberta sobre quem já esteve com Doralda nos tempos de Montes Claros se torna imperial; acredita que, tomado por esse conhecimento, decifrará os enigmas da vida e do amor, e terá controle sobre o real. Cego de ciúme, ódio e desconfiança, não consegue enxergar na obscuridade da treva

anímica. “E a ortovisão de agora então se entreve” (SÓFOCLES, 2009, p. 57). Ele ainda não sabia que “homem não se pertence” (p. 44).

O conflito dramático e dilacerante vivido por Soropita encontra-se na esfera da subjetividade que o atormenta e oferece-lhe uma visão objetivada da realidade. Daí, ele não enxergar além do que se mostra aparente. O sofrimento a que se submete baseia-se na incapacidade de ver o que se oculta, de aceitar que nem tudo se vê e de perceber que o real se constrói na dissolução de formas.

Com os olhos da razão, procura respostas na exterioridade para o drama anímico que vive. Tenta encontrar nas palavras, nos gestos e no olhar alheio, de Dalberto, Doralda ou Iládio, por exemplo, o que não consegue certificar. Averso ao diálogo com o real, encontra o que o olhar lógico enxerga.

Dalberto interrompe a mesmice do caminho com o “brando aprazível na fala, esse modo sincero no olhar, nos olhos grandes, a gente ia sentindo dele um arejo de bondade, um alastro de sossego” (p. 35). Surupita o reconhece pela voz.

A percepção do outro pelo viés auditivo aconteceu, também, nas andanças de Dalberto. Certa vez, um cego, em Grão-Mogol, pediu-lhe esmolas. Dalberto deu-lhe um par de botinas, dirigindo-lhe apenas umas dez palavras. Tempos depois, já perto de Diamantina, reencontrou o mesmo homem, que o reconheceu pela voz e pelo riso.

Surupita pensa em como era possível enxergar sem a visão, apenas com a audição.

Aquela voz devia de se mexer, lá dentro, em muitas trevas, como cobras brilhantes. Se ele podia reconhecer todas, as pessoas que ia encontrando por este mundo? Assim um cego, que não via e tudo sabia, e podia chegar, de repente, apontar com o dedo e gritar: — ‘Você é Soropita!’ Então, por que é que um ficava cego? Deus podia ter botado os cegos no mundo, para vigiarem os que enxergavam. (ROSA, 1988a, p. 44)

“Por que um ficava cego?” é pergunta que não tem respostas, pois foi feita com o pensar lógico, racional, e este não consegue dimensionar os mistérios da vida. Mas o próprio Surupita elabora um possível entendimento. O olhar da razão precisa ser ‘vigiado’ para não achar que é a única possibilidade de compreensão de todas as questões existenciais. O ver se liga ao não-ver, a luz existe na escuridão. Como Édipo,

que passou a enxergar o que não via após perder a visão. O saber não se coaduna com o ver.

Dalberto em tudo divergia de Surupita: “Podiam chupar a mesma laranja, o gosto que cada um tirasse era diferente” (p. 40), mas as diferenças os uniam. O olhar de cada um para as trivialidades da vida era para direções opostas: “Mesmo no ver o trivial da vida, eles descombinavam, amigos” (p. 41). Dalberto se contentava com uma forma mais leve de viver a vida; não sentia “fome de tudo — de conhecer por dentro — fome do miolo todo” (p. 41).

A amizade entre eles se fazia conhecer e entender pelo olhar. Dalberto “olhava para Soropita querendo que ele com o oferecido se alegrasse. Soropita era o amigo que ele mais prezara: corajoso como um lufo de ventania, e calado, calado. Perto dele, sempre tinha o surdo palpite de que podia aprender alguma coisa” (p. 41).

E olhava Surupita “com aqueles olhos muito abertos, o modo rompido e fingindo de aspro, de se vexar, aquela simpatia de cachorro” (p. 41). Dalberto trazia a alegria; mas com ele vinha, também, a desconfiança, o risco, a ameaça.

Com os olhos tão abertos, havia possibilidade de enxergar o que deveria permanecer na esfera do encoberto, do segredo: quem fora Doralda. Olhos muito abertos expunham experiências vividas sem receio ou rodeios, sem contar vantagens; apenas, o falar de saudades. “O Dalberto olhava. Causa porque olhava” (p. 50).

Já Surupita não fiava em se expor com outras pessoas. Jamais brincava. Pensava que “assunto verdadeiro, cada um guarda para si consigo” (p. 50). Enquanto o amigo conversava, ele cismava, circunspecto, sobre a satisfação dos desejos do corpo. Todo o sentir era ao contrário, sem regras, contraditório. Conhecia o que se passava nos bordéis, “brigas, corrumaça de doenças, ladroagem, falta de caráter” (p. 46), mas o corpo sentia saudade, “sem peso, precisão de achar o poder de um direito bonito no avesso das coisas mais feias” (p. 47).

Nos devaneios com Izilda, ele vê Doralda, “transtornados os olhos, arrepiada de prazeres...” (p. 48), com Iládio. Ao reouvir e repensar o que Dalberto dizia, pensava na obscuridade que é o sentir das pessoas, que vivem “numa escuridão clara” (p. 49).

O amigo queria, apenas, mostrar a Surupita a força magnetizadora e natural do fogo do prazer que desfrutava com mulheres que pertenciam a todos, “no fêmeo vivo daquele frenezim...” (p. 49)

E vem de Soropita um comentário sobre as Mulheres da Rua dos Patos, em Montes Claros,

o mundo de belas coisas que se passam num bordel, a nova vida delas — mulheres muito leves assim, dessoltas, sem agarro de família, sem mistura com as necessidades dos dias, sem os trabalhos nem dificuldades: eram que nem pássaros de variado canto e muitas cores, que a gente está sempre no poder de ir encontrando, sem mais, um depois do outro, nas altas árvores do mato, no perdido coração do mundo. (ROSA, 1988a, p.32)

Mulheres com M maiúsculo, especiais, únicas na missão de espalhar e distribuir amor a todos. Comparadas a pássaros que se alojam em altas árvores, implantam leveza e alegria no coração do mundo, dando-lhe nova tonalidade. Amor-doação na dinamicidade do real. Habitantes das árvores, unem ar e terra, céu e subterrâneo, dia e noite.

E, novamente, Doralda vem em devaneio, “numa balança” como o movimento do badalar de sinos, o “nhém nos ouvidos”. Para Soropita, a onipresença da amada se apresenta unida à natureza em festa, erotizada junto aos buritis, que se enraizam no leito nupcial do verde capim. Para Dalberto, a mulher é nutriente vital, mel.

O nhém nos ouvidos: que se um mundo de pássaros cantantes revoassem em cores do buritizal, no verdim da vereda à mão direita, onde arrazoava um capim de fim — ... Doralda, pensava nela através do assunto, numa balança... — à mão esquerda um gravatá de flor sangrenta, na grande mancha do campo limpo, cheirando a alfazema-brava e cidrilho; e o Dalberto que reperguntava: — ‘Que é o mel branco, damice de mulher, hem Surupita? ...’ De novo sonsa e solevada a mansidão das coisas, o farfalhar mudo das borboletas, um vago de perfume que não se acabava, aquela alegria vagarada, sem medo nenhum, ramo seco e flor ficada, o tremor de um galho que passarinho deixa. (ROSA, 1988a, p. 49)

A desconfiança que sente em relação ao amigo Dalberto aumenta à medida que se aproxima de casa. Passa a agir de forma violenta, reticente, insegura. “Tinha de matar o Dalberto”, “O Dalberto não devia de ter vindo” ou “Quem sabe o Dalberto conhecia Doralda, de Montes Claros?”

Mesmo ciente que Dalberto guardaria segredo ou não condenaria o casamento com Doralda, ele se degladiava entre a confiança e a desconfiança; vê o desespero e a vontade de esconder de si mesmo; surge o medo do enfrentamento, nele, sertanejo destemido. Como conciliar temor e coragem? Como entender ou aceitar mudanças de situações até então consolidadas? A rapidez da necessidade de transformações o assusta. O desabamento de certezas o atordoa. “Então tudo o que ele Soropita tinha feito e tinha sido não representava coisa nenhuma de nada, não tinha firmeza, de repente um podia perder o figurado de si, com o mesmo ligeiro com que se desencoura uma vaca morta no chão de um pasto...” (p. 53)

Transtornado pelos desejos de Doralda, na vida anterior, sente-se incapaz de compreender o prazer que ela sentia com outros homens. Como aceitar a revelação de que ela se doava porque gostava? Soropita é traído pelo que vê e escuta. Inicia o processo de desacreditar no poder incontestável do olhar, pois aquilo que vê não é mais o visível, e ele não entende, ainda, que o ser-tão é o lugar do ‘entre’ dos paradoxos, espaço no qual vigora o invisível de todo ver.

Dotado de visão, não vê. Mas não abandona a procura, mesmo que, a princípio, por torpes vielas. Como Édipo, age: “Em minha busca, nada me limita” (SÓFOCLES, 2009, p. 49).

Começava o processo de acareação entre Doralda e Dalberto no intuito de descobrir a verdade entre eles. Dominado pelo ciúme e pelo medo, exagerava nas atitudes. Tampouco “valia ver como ela era, como cuidava” (p. 59). Nada enxergava além da obsessão que insistia em manter para descobrir uma provável ligação entre a amada, o amigo e Iládio. Ou, mais que essa descoberta era a constatação, para ele, terrível, que não se controlava tudo e todos, que a regência do mundo não acontecia somente pelo viés da razão e que a clássica separação de pares antagônicos não se incorporava à riqueza do universo sertanejo.

Ele se deixou levar pela sombra do passado, embalado por “terríveis fantasias sofridas em seu pensamento” (p. 67), sem perceber que se negava a restituição da própria felicidade e travava uma luta inglória e sofrida com Dalberto e Doralda, para testá-los. Envolvido com o desnorteio, ele “não olhou ninguém” (p. 62), apenas se puniu.

Ao perceber que Dalberto “acompanhava com os olhos grandes os movimentos dela” (p. 63), mesmo sabendo que não havia malícia nesse gesto, Soropita adquire certeza sobre o envolvimento dos dois. Inicia o jogo de sedução. Doralda o entende como brincadeira para envergonhar Dalberto; e, este, não compreende o que se passa, na inocência e na qualidade de bom e leal amigo.

Só de olhar Doralda maquiada, salto alto, vestido repartido ao meio, Soropita “podia se penetrar de ânsias” (p. 67). Provocado pela beleza, pelo olhar dengoso da mulher e pela admiração do amigo boiadeiro, Soropita entra em transe e descobre que o mundo fragmentado e rígido, no qual se apoiara, poderia desfacer-se. “O especial numa coisa nunca vista” (p. 68).

Percebe que não entendia de si tampouco de ninguém. Os três se transformaram em

olhos como grandes pingos de chorume amarelo sobrenadando, sobressaindo, trementes como numa geleia, que espelhava a vinda da muda fala de fundas abelheiras de mil abelhinhas e milhões, lavourando, seus zunidos se respondendo, à beira de escuros poços, com reflexos de flores vermelhas se remexendo no sensivo da morna espuma gomosa de mel e sal, percorrida por frios peixes cegos, doidos. (ROSA, 1988a, p. 68)

Olhos que transbordavam a abundância e a riqueza do que não se via na pouca luminosidade de um lampião. Olhos que escutavam o lavourar das abelhas na escuridão das colmeias, lá, onde reinava um mundo desigual, porém gerador de alimento cósmico, princípio vital. Olhos que tornavam imortal a frugalidade das flores. Olhos que perpetuavam a força iniciática de Eros.

Ao contrário do que Soropita pensava, a sintonia amorosa entre ele e Doralda despertou em Dalberto o desejo de amar o amor-coragem, o amor que se arrisca na desmesura do sentir, o amor perpetuado na transgressão do não-saber.

Mesmo ao optar por um caminho semelhante ao de Soropita e querer se mudar com Analma para um lugar desconhecido de todos, Dalberto não percebia o que Soropita via. Este pensava: “Se visse, na ideia, havia de estar padecendo” (p. 70), pois assim acontecia com ele, que fazia do olhar um direcionamento único, sob o jugo da razão despropositada. Os olhos viam o que a lógica do ciúme ditava. Já com Dalberto, o

coração, feliz, não sentia a dor da insegurança porque os olhos não viam a desconfiança e o temor. Ele amava o olhar da descoberta, o que ainda não sabia.

E mostra a Soropita, que o questiona sobre a validade do sentimento que demonstra ter por Analma, a continuidade e a receptividade deste, e que “querer-bem não tem beiradas... Você está é medindo o que não é da gente” (p. 72). Tal compreensão de Dalberto vem acompanhada de alegria; ele ria “soltado”. Para ele, o amor é sentimento desmedido, que supera convenções sociais; é dele o júbilo e a paz. Nesse sentido é que se afasta do modo de pensar de Soropita, que era uma “espirituação estrambótica” (p. 72) e que fazia do amar, um sofrer e um desatino.

Com a partida de Dalberto, acontece o encontro dramático de Soropita com Iládio. A partir do desfecho desse momento, ele sente uma paz enorme e volta para casa, para Doralda. E “a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse” (p. 87).

Soropita, ao olhar a estrada-real, sente-se arremessado em direção a si mesmo e livre para assumir o destino no real ambíguo, sem formas, transformador, que se lhe apresenta. Não há mais separação entre eles ou embate de forças antagônicas. Sorô não está mais em Andrequicé ou no ão; habita no descaminho de si mesmo. E assume, corajosamente, um lugar no ser-tão.

Começa a enxergar. “Soropita se sortia de um bom calor repentino no corpo, a animação, um espertamento de querer, seus olhos procuravam Doralda” (p. 70). Com ela, inaugura o terceiro olho, uma nova visão, não mais pautada pelo Surrupita devente, a si mesmo, a presença de Eros, mas por Sorô, vivente e sobrevivente. O embate dever-devente-desejo, corpo x alma, homem dilacerado por culpas e medos x prazer que sente com Doralda, o papel a ele imposto pela lei do mais forte x a libertação de amarras se transfigura em entrega absoluta a Eros. Ele se deve vida em abundância e a recebe.

Como Édipo, passa a ver a diferença na unidade. “Sim, pois me nutre o verso, a própria *Alétheia*” (SÓFOCLES, 2009, p. 57). Ele não vê mais aquilo que julga correto, indissolúvel, único, mas se joga na invisibilidade do entre-ver. Consegue ver mais do que lhe foi dado a ver. Observa-se: quanto mais Édipo e Soropita procuram a verdade e o objeto, mais se realizam como não-sujeito. E afirmam a liberdade não como poder da subjetividade, mas como movimento de autoconquista.

O terceiro olho inaugura outro olhar: o da aprendizagem permanente, que sabe o não-saber e que jamais se decifra, porque não se vê a si mesmo e vigora no constante movimento de des-velar a si próprio e o mundo.

Para se apreender o real é preciso entender o olhar enquanto percepção relativa, ambígua, contraditória, que enxerga pelas frestas dos paradoxos e que não aceita hierarquias antagônicas.

Não há certezas absolutas no real do ser-tão. Soropita, contador de estórias, bem o sabia. Todos os partícipes do ouvir criavam novo final, pois cada um desaprovava o término contado e construía novas possibilidades. Vertentes do narrar; vertentes do real. “Contava com prazer de demorar, encher a sala com o poder de outros altos personagens” (p. 56).

Ao olhar para Doralda, Soropita inicia o movimento de se olhar. Olha-se e re-vê, re-olha, re-lembra, re-cria, re-aprende, des-aprende, mas jamais se olha completamente. Provocado por Eros, terá que enfrentar o destino que insiste em mantê-lo devente, e a morte, enquadrada no âmbito da desistência de mudança — morte em vida. Ele necessita ver-se enquanto transformação de um em si mesmo.

Na trajetória retilínea, o ex-boiadeiro perseguiu o caminho da clareza racional. O olhar impregnado de (pre)conceitos o separou de Doralda, insistiu na disjunção hierárquica homem/natureza e se tornou destrutivo, raivoso.

Errante no caminhar, o périplo de Soropita se tornou viagem em torno de si mesmo, travessia circular rumo ao desconhecido, navegação pelo sert-tão, sem restrição de caminhos. Percurso ao redor das cicatrizes que teimavam em permanecer como marcas do passado sofrido, indevassável em sua rigidez. Vestígios de destruição que a memória enquanto processo de reflexão, pode transformar.

Observa-se que, pela memória, instância de invisibilidade e criação, haverá a ligação do que já não é, do que é e do que ainda não existe. Para Soropita, o passado parecia embaçamento de uma cerração; envolvido por essa turvação, distanciava-se e aproximava-se de Sucena. Nas viagens, “Doralda era um consolo. Uma água de serra — que brota, canta e cai partida: bela, boa e oferecida” (p. 51). Nesse sentido, memória deixa de ser lembrança ou representação para se tornar instauração de sentidos.

A memória se mostra possibilidde de renascimento e regeneração de Soropita.

Na memória se instala sempre a dinâmica de som e silêncio. Memória é fazer vibrar a presença do que está aparentemente ausente, é fazer aparecer o que é, o que tem vigência como ser, tem sentido como ser. Desse modo, se poderia entender memória como pensar, tanto no sentido de propiciar, dar ensejo à reflexão, quanto no sentido de colocar um penso, pôr um curativo, curar. Curar diz, restabelecer, recuperar, restaurar. Memória diz, portanto, também de uma dinâmica de re-estabelecimento, de recuperação, de restauração da unidade, do ser. (CASTRO, A, 1997, p. 196 e 197)

Após o embate com Iládio, Soropita retoma o viver. Com o terceiro olho, ao lado de Doralda, ganha coragem para entrar na terceira margem da vida. Enquanto se decladiou com dois olhos que se faziam antagônicos e excludentes, que não se permitiam ver e não-ver, Surrupita continuou devente de si, no sentido de não aceitar Eros, deus cosmogônico. Ao vislumbrar a possibilidade inaugural de viver no espaço do ‘entre’ Andrequicé e ão e continuar a narrar estórias, ele se uniu ao que até então parecia impossível: a vida consagrada à alegria, à Doralda, ao amor que nutria e transformava.

Adoralda ajuda Soropita no processo de aceitação das cicatrizes que assombram “o rei das armas” (p. 73), virilidade acentuada pela bravura e enfrentamento dos desafetos. “A cicatriz do queixo o acabrunhava” (p. 51). Desfazer marcas remete ao tecer, continuamente, nova roupagem e acolher o próprio corpo. As feridas são transformadas em sinais de experiências vividas. As marcas cicatriciais se tornam cicatrizáveis.

Mesmo a mulher não indagava donde ele arranjava aqueles sinais de arma alheia; ela adivinhava que ele não queria. Mas, quando estavam deitados em cama, Doralda repassava as mãos nas grossas costuras, numa por uma, ua mão fácil, surpresas de macia, passava a mão em todo o corpo, a gente estremezia, de cócegas não: de ser bom, de ânsia. Mel nas mãos, nem era possível se ter um mimo de dedos com tanto meigo. (ROSA, 1988a, p. 20)

O corpo de Soropita abrigará as tessituras do real e realizará o entrelace corpo/vida; portanto se compreenderá enquanto homem “transitoriante” (ROSA, 1988b, p. 79) que tecerá a poesia da vida. Ele se tornará corpo poético, que, ao narrar novelas de rádio, se fará conhecer a si próprio para eclodir na travessia da linguagem.

E é na abertura da linguagem que se encontra o escutar extra-ordinário do corpo no corpo. Soropita romperá com o raciocínio puramente lógico e paradigmático e

adentrará os sentidos do acolher a si mesmo, além das aparências, na busca do que lhe é próprio.

Ao habitar-se, Soropita permitirá ao próprio olhar a constatação que nem tudo se vê e admitirá a perene construção de si. Não se trata de mascarar ou esconder cicatrizes, mas edificar-se no caminho da linguagem. O corpo se tornará *ethos*. Rompe-se a visão de corpo dicotomizado e, unicamente, materializado e inaugura-se a vigência de corpo/alma integrado ao real que se move e se realiza enquanto linguagem e lugar do ser. Soropita ouvirá e verá o que não ouvia tampouco via. Ele se metamorfoseará em auditor de mundos e a natureza falará no corpo, por ela também ser corpo-linguagem.

O desnudar do corpo será o desvelamento de segredos rumo ao sagrado. Mas haverá a permanência do velamento; neste, o corpo continuará na tensão morte/vida, luz e sombra, ser e não-ser, limite e não-limite, jogado na complexidade da trajetória e no ‘entre’ de todo diálogo. Corpo plural.

O olhar de Soropita será o da linguagem no corpo sagrado e humano na procura de si e do outro, envolvido pela ambiguidade do viver.

7.2 DORALDA: “OLHOS LIVRES, CORAÇÃO CONTENTE”

Doralda, “a mulher mais singular” (p. 64) e “corajosa” (p. 21) decidiu seguir Soropita, sem saber, exatamente, quem ele era. Aceitou Eros e não impôs condições, pois já havia apreendido o amor na demasia do sentir que contagiava a vida como um todo.

Amar exige “coragens” para enfrentar o destino e transformar o domínio da subjetividade em aprendizagem de quem sabe “se ser” porque experiencia a plenitude amorosa no ritual do amor, eternizando-o. Amar exige “coragens” para assumir uma atitude afirmativa e renovada diante da vida, que se consagra junto à natureza caótica e cosmogônica, exuberante morada de Eros.

“Olhando completo, com olhos novos” (p. 66), inaugurava outro sertão, no mesmo. Irradiava alegria, sinceridade, sensualidade, elegância. “Apertava os olhos, como se fosse por estar batendo um sol” (p. 66), mas refletia a luminosidade da estrela e

exercia a potência do olhar. Ela nunca tirava os olhos de Soropita. Até mesmo quando brincava de não piscar; eles eram sérios, não no sentido de sisudez, mas na percepção rara de perscrutar o que olhos bem abertos não viam.

Dona de olhos marrons que transbordavam sabedoria, fulgor, brilho, luz: “molhavam lume os olhos” (p. 16). Logo em seguida a essa declaração, Soropita recorda a imagem de uma sucuri, que tanto se mexe nas profundezas da água quanto se mantém serena.

Nesses brejos maiores de vereda, e nos corguinhos e lagoas muito limpas, sucuri mora. Às vezes ela se embalança, amolecida, grossa, ao embate da água, feito escura linguiça presa pelas pontas, ou sobeja serena no chão do fundo como uma sombra; tem quem escute, em certas épocas, o chamado dela — um zumbo cheio, um ronco de porco; mas se esconde é mais, sob as folhas largas, raro um pode ver quando ela sai do poço, recolhendo sol, em tempo bom. (ROSA, 1988a, p. 16)

O movimento corpóreo de Doralda tanto se assemelha ao de uma borboleta: “o rodavoo quieto” (p. 58), ligado ao caráter ascensional do amor, quanto ao de uma serpente, que é absorvida pela terra e dela sai, conectada a Gaia. Deusa celeste e ctônica, e que transita pelos reinos celestial, vegetal, animal e aquático, transforma o quarto em santuário de fascinação e veneração por parte de Soropita.

Na imagem do corguinho ou da lagoa límpidos, moram os perigos e as delícias do amor. Na mobilidade imprecisa da sucuri está a liberdade que contradiz as severas dualidades da realidade, como bem e mal. Sinuosos são os caminhos do amor: eles entrelaçam sensualidade, sensatez, sedução, serenidade, “sensciência” (p. 19), que, “senseando” (p. 74), “senseritava” (p. 24). Sentimento substancial, que não se converte à lógica e que vigora nas artemanhas do desejo, da preocupação, do toque, do deliciar-se.

Soropita, assim como Riobaldo, Lélío e Sionésio, realiza a dangerousíssima viagem “de si para si mesmo”. Nesse movimento catabático, encontra Doralda, fogo vital que reside nas profundezas terrestres. Como uma “serpente cósmica”, na expressão de Bachelard, personifica a terra inteira: garante fertilidade e umidade ao solo, e, paradoxalmente, transmite o calor do fogo; vive no domínio vital e mortal. Engendra

vida e morte na efervescência das rochas subterrâneas. Potência de Eros na força de uma sucuri.

Doralda sinaliza a Soropita a morte que deve morrer e a vida que deve viver. Dissonante da lógica platônica, o rompimento não se sustenta na irreversibilidade de contrários, mas nas entrelinhas dos paradoxos. Assim, o amargo amor se mostra veneno que cura, pois é dele a vida que surge da morte; não há desaparecimento absoluto de um sentimento sofrido para a sobrevivência de outro, sereno. Convive-se com a ilogicidade do amor, pois a mesma morte que sai da vida é vida que renasce da morte. Mistério que não se desvenda e que torna a vida indevassável.

Ao abandonar a vida de Dadã, na Rua dos Patos, Doralda não deixou de amar o amor sensual, embriagador. Mas se renovou, adquiriu ‘pele nova’ e aceitou Soropita como ‘dono’ único do sentimento que possuía, pois dele gostava com amor. “Só posso é gostar de você, nas miudezas de minha vida toda...” (p. 75)

Doralda enlaça Soropita com o movimento sensual do corpo, que “ia e vinha, inteira, macia, sussa” (p. 76), com o toque das mãos, com a sensualidade dos olhos e com a flexibilidade do olhar que desata os nós de padrões rígidos de comportamento e de visões de mundo. A imagem da sucuri que encanta e amedronta traz ao ex-boiadeiro a chance de adentrar-se no vertiginoso caminho da luz e da sombra, do medo e da coragem, do corpo e da alma. Impossível ver Doralda em movimentos deslizantes e dela se afastar ou, sequer, não segui-la com o olhar. Ela “saiu do vestido” (p. 75) e arrastou Soropita para o incomensurável amor, que subterrâneo, aflora, floresce e circula no universo inteiro. Assim, nas cercanias do ão, regidas por Eros, quem assume a prerrogativa do dizer amoroso não é mais a Doralda, mas a natureza telúrica, que liberta o ser humano da subserviência da subjetividade.

Na casa da Clema, era incomparável: “Outra não podia nascer de qualidade melhor, mais distinta e perfeita para se guardar respeito” (p. 65). Nem todos escutam ou veem o chamado de Eros, que está na origem originante da vida. Ambígua e simples, traz a riqueza maior: Doralda, de todos, só a Soropita, inteiramente, se doa. “Raro um pode ver quando ela sai do poço”. Tal doação se estende à vida como um todo.

Assim como fizeram Diadorim, Rosalina e Maria Exita, que seguiram os ensinamentos do deus cosmogônico, Doralda inicia Soropita no processo de libertação

da amarga subjetividade, que o impedia de ver/sentir/perceber/experienciar a existência pelo viés do encantamento da vida que se compraz na junção corpo/alma.

Como Rosalina, Doralda parecia “uma menina grande: menina ajuizada. Nunca estava amuada, nem triste” (p. 20). Ela trazia os opostos: o juízo e a entrega absoluta aos deleites, que se fundiam e se complementavam na alegria vital; imanência e transcendência de quem tinha os “olhos livres e o coração contente” (p. 20) e que faziam estremecer os rígidos padrões da moral sertaneja.

Antes de se conhecerem, ambos experimentaram a sensação do prazer desconectado da união matéria/espírito. Doralda não se sentia constrangida pela vida que tivera, mas dela não exprimia saudades. Soropita travara uma luta entre a vida que florescia no corpo e as rédeas do comportamento ditado pela moral social. Daí o diálogo:

‘— E tu gostava de alguns deles?’ ‘— Bem, eu gostava por serem homens, só. Rabicho nunca tomei por nenhum...’ ‘— E faziam com você o que queriam, tu deixava!’ ‘— Era. Pois, eu ali, não era p’ra ser?... Tu está com ciúme em ódio?’ ‘— Mas você, você gostava!’ ‘— Gostava, uai. Não gostasse, não estava lá...’ ‘— E hoje? Hem! E agora?!’ ‘— Hoje em dia gosto é de você... Quero você, Bem, tu p’ra mim, a vida toda. Não posso que você um dia canse de mim!...’ ‘— Mas você não sente falta daquela vida de dama?...’ ‘— Nenhuma, Bem. Com você, não sinto perda de regozijos nenhuns... Conforme que sou. Mas tu sabe que eu sou tua mulher, direita, correta...’ (ROSA, 1988a, p. 77)

Doralda deslumbra, seduz e encanta o “homem sistemático” (p. 75) ao se oferecer inteira para o “regalo” (p. 73) do marido. Ele “preparou os olhos” (p. 73) para receber o “derretimento dum denço” (p. 74) da esposa, tão diferente dele, e fica fascinado pelo corpo da amada, que a ele se entrega sem culpas. A sagração do sensível é acompanhada pela presença do “Cântico dos Cânticos”. O corpo de Doralda surge puro e sem máculas. Observa-se, porém, que a união entre eles não se matiza pelo elo espiritual, ligado à obra referida, mas à manifestação da vida em si mesma, regida por Eros.

Doralda sintetiza a palavra ambígua oferecida pela visão, pelo tato, pelo paladar, pela audição, pelo olfato. “Mas Doralda estava ali, sustância formosa — a beleza que tem cheiro, suor e calor. Doralda cantava, fazia a alegria. O que ela, em instantes,

falava: — ‘Bem, eu estou adoecida de amor...’ — para abraçar, beijar e querer tudo” (p. 85). Com ela, nada mais vale diante da racionalidade impeditiva de vi-ver e com-viver. Ocorre total identificação com a natureza em júbilo.

— **‘Tu é bela!...’** O vôo e o arrulho dos olhos. Os cabelos, cabriol. A como as boiadas fogem no chapadão, nas chapadas... A boca — traço que tem a cor como as flores. Os dentes, brancura dos carneirinhos. Donde a romã das faces. O pescoço, no colar, para se querer com sinos e altos, de se variar de ver. Os doces, da voz, quando ela falava, o cuspe. Doralda — deixava seu perfume se fazer. (ROSA, 1988a, p. 76)

Ainda nos tempos atuais se canta a separação mundo sensível e universo inteligível, como na canção: “Amor e sexo”, de Rita Lee, na qual alguns versos entoam: “Amor é cristão, sexo é pagão; amor é divino, sexo é animal”. Com isso, confirma-se, mais uma vez, a originalidade do tema do amor na obra rosiana. O monopólio dual, presente na sociedade ocidental, que valoriza a permanência da separação metafísica de corpo/alma, matéria/espírito, sensível/inteligível, não encontra ecos na tessitura poética do escritor mineiro.

A visão inebriada de Soropita e o olhar avassalador de Doralda lhes deram a certeza do amor que os uniu desde a primeira vez que se viram. “O arrulho dos olhos” (p. 76) diz o acolhimento amoroso de forma terna, não mais amarga ou sisuda. “Ao fogo dos olhos de Soropita” (p. 76) e da alegria de Doralda o sentimento desfêz a separação corpo/alma e celebrou o encontro em comunhão com a natureza, numa “roda de flores — de flor de toda cor...” (p. 75):

— Todo o mundo gostava de você... Tu é a bebida do vinho... Ah, então você gostou de mim por quê? Só se no estúrdio da primeira vez que me olhou?!
— Tanto fui te vendo, Bem, deduzi: este é o meu, que é, sem a gente se saber... Eu gostei na certeza. A pois, foi? (p. 75)

O olhar de Doralda buscava contemplar e saciar os desejos de Soropita, assim como perceber que ele queria dizer algo. “O envesgo dos olhos. Só sutil, ela pombeava” (p. 78).

Quando Soropita a conheceu, ela era Sucena, “poesias desmanchadas no passado” (p. 16). Mas não se olvida Sucena porque, Açucena, lírio, traz o leite, alimento

vital, imortal na mortalidade. Açucena, pura e de todos, ambígua, é a imagem de eternas núpcias.

O lírio era, segundo Motte (1971), uma das flores preferidas de Hera, e, na Antiguidade, se tornou imagem de imortalidade. Ficou conhecido, também, pela força benéfica que exercia sobre o corpo feminino. Ligada à potência telúrica de Hera, Açucena Sucena Doralda Adoralda Dadã traz o privilégio da misteriosa fecundidade. O perene desabrochar da flor Açucena refaz o mundo a cada instante, sem os antagonismos excludentes de certo/errado, prazer/dever, alegria/dor.

Doralda, elemento agregador, ao rir, não perde “o quente colorido, qual, que é do riso de mulher muito mulher: que não se separa de todo da pessoa, antes parece chamar tudo para dentro de si” (p. 13). Ela se transfigura em seguidora de Eros e transforma-se em doadora da sacralidade do amor, pois não contrapõe os mistérios do corpo aos segredos da alma. Diversa de todas as outras mulheres, partilha da sensualidade da natureza e com ela se confunde: “Aquele elegância de beleza: como a égua madrinha, total aos guizos, à frente de todas — andar tão ensinado de bonito, faceiro, chega a mostrar os cascos...” (p. 22)

Doralda propõe que Soropita veja além dos níveis racionais da subjetividade que insiste em tudo objetivar, aceite o olhar como criação e acolha o real enquanto descortinar de ambiguidades, sem oposição invisível/visível.

A invisibilidade se mescla à visibilidade e só aparece no próprio visível; jamais se desvincula daquilo que se desoculta. Um olhar renovado não se fundamenta em pressupostos; ele deve se livrar da tradição, puramente, racional e procurar o que existe além das aparências. E como o real se mostra e se oculta, sendo ambíguo em sua dimensão de luz e sombra, ver e não-ver são partícipes do mesmo projeto de novo cosmos.

Doralda, imagem poética, será reconstruída, nos devaneios de Soropita, além da subjetividade do ex-capataz de comitiva. Para Bachelard, “todo grande devaneio é, em nós, um nascimento.” (1990, p. 220) Nascer, renascer, libertar-se em Doralda.

Desaparece a dualidade sujeito/objeto e surge “o rebrilho nos olhos acinte” (p. 25) na interação absoluta com a natureza. Olhar que provoca e promove uma nova ordem, sem antagonismos excludentes, no universo do Æo. Olhar que liberta do encarceramento na própria subjetividade e promove a construção de uma vida renovada,

unida à potência da natureza. Passa-se a viver o que jamais fora vivido antes. Sucena Açucena Adoralda recebe e partilha toda a força cosmogônica de Eros e inaugura outro viver.

8 “BURITI”: A VIDA COMO “MATÉRIA ÁVIDA”

O ser humano não é o centro do mundo. Assim o demonstra Guimarães Rosa. De certa forma, “Buriti” é a consagração dessa constatação. A obra revela o caráter divino da potência vegetal na manifestação sagrada da regeneração vital. A dinâmica geratriz da natureza, atestada pela linguagem que se faz na excessividade de sons, cores e formas de um universo exuberante — o sertão percebido pelos olhares de Miguel e Maria da Glória — detém a originária missão de confirmar a coroação da vida enquanto tal, para além da premissa de que o poder do homem rege o universo. O buriti comprova essa afirmação. Presentificação de Eros, torna-se personagem central na tessitura da narrativa e dimensiona a capacidade genuína de re-criação da vida. Mais do que exemplar vegetal, é cristalização da potência vital. Em volta dele, giram os demais componentes do texto.

Em toda a obra rosiana, reflexões como a verdade, a linguagem, a memória, o real, o destino, a liberdade, a vida, a morte, o amor e tantas outras se doam nas vertentes do ser-tão e nas veredas do viver, tornam-se o próprio caminho, enquanto *metá-hodós*, e participam da incansável busca humana de realização de um projeto ‘po-ético-existencial’, no qual prioriza-se a abertura para o ‘entre’, para a terceira margem, para a aceitação da ambiguidade da vida. Observa-se que elas não reproduzem percursos, mas propõem o deixar ver, o ocultar, o re-velar, o des-cobrir o que jamais se repete; é delas o meditar poético, o mudar direções sem recuos, com certezas que somente as incertezas oferecem.

O homem não possui respostas únicas para tais questões, sendo ele mesmo, grande enigma, pois vive como, no e pelo mistério, como pergunta que se (re)faz, continuamente. Segredo irrevelável, transcende o domínio existente e se constrói na trajetória do saber e não-saber, do ver e não-ver.

Em torno dele e nele, considerações se tecem não para serem resolvidas, mas para propiciarem o pensar poético, que se desdobra em múltiplos sentidos e jamais esgota: identidade e diferença, limite e não-limite, horizonte que se vive e se busca, silêncio e som, razão e sentimento, visibilidade e invisibilidade.

A obra mitopoética do escritor mineiro traz indagações, pensares, questões. A “pro-cura” que ela inaugura pode ser experienciada na trajetória de personagens, guiada por Eros. O amor mostra-se como vereda para a travessia do “homem humano.”

Tratar dos inúmeros conceitos de amor induz tão somente à redução conceitual de pergunta e resposta e esquece a ambiguidade do “entre-ser” que, sendo apenas um fio da teia da vida, vive como doação das questões. Portanto importa dialogar com questões que o mito de Eros suscita.

O amor, como questão, não se repete, mesmo sendo tão estudado ou vivenciado. Eros é uma questão que se recoloca sempre. Guimarães Rosa dialoga com o mito de Eros sem dizer o mesmo Eros. Em sua obra não há paradigmas que se tornam referências do real nem teorias que buscam objetivar esse sentimento — do amor se sabe e não se sabe, se quer e não se quer.

O ser humano, como doação da questão amorosa, é caos e cosmos, limite e não-limite; é o “nada excessivo” que guarda, em si, constante possibilidade de criação e transformação; é *physis*. Ele vive no “entrelugar” e no “entretempo”, que não se esgotam na ambiguidade do vazio do ‘entre’ que eclode ‘no-nada’ e emerge como mistério e possibilidade.

Assim, surge um sujeito ambíguo, não mais senhor de um objeto, mas doação de um real complexo, no qual certezas, exatidão e objetividade são rompidas. Esse sujeito, em Rosa, é corpo-linguagem que fala e se relaciona com as ambivalências do real e, não uma linguagem a serviço de um corpo ou um corpo gerenciador de uma linguagem. Ele não vive na dicotomia subjetividade/objetividade, sensível/inteligível, mas na dimensão do *logos* poético, que reúne o corpo como um todo, trilha do invisível ao visível, percurso que não se sabe. Nesse sentido, o corpo, morada poética, se liga ao agir criativo, ao irromper do limite e do não-limite. Ele deixa de ser ‘matéria’ ou forma para abranger o físico, o mental e o erótico e, na tensão gerada por esse encontro, acontece o eclodir humano como energia permanente na luta entre caos e cosmos, que são um e o mesmo.

A obra rosiana distancia-se da compreensão de corpo que se faz presente na sociedade atual, na qual ele é entendido

como organismo, funcionando como combinação estrutural entre partes; como produto de um código genético, mapeável determinação que

operacionaliza todo o nosso devir biológico; como entidade étnico-política, representando valores nos vetores do jogo de forças sociais; como força de trabalho a serviço de um projeto econômico e político que escraviza os corpos que promete libertar pelo consumo; como matéria e forma combinadas de diversas maneiras, conforme a estética que se imponha em cada conjuntura ou que se exponha em cada produto cultural. Por um lado, fica claro que não se entende o corpo em sua corporeidade — porque já não se pergunta pelo vigor que o corpo é. Por outro, o que é comum a todos estes encaminhamentos não-corporais de representação do corpo é o entendimento de que ele seja algo como uma *unidade material do ente*. (BRAGA: Corpo, 10)

O sujeito, na obra de Guimarães Rosa, não aparece no âmbito do exercício da vontade enquanto *logos/logia/razão*, mas na esfera da “pro-cura” de algo que o faça feliz. Ele está atento ao apelo da Escuta e se sabe no e pelo mistério — busca a Cura, presença da plenitude nas (im)possibilidades e ambiguidades do real. Transfigurado por Eros, força cosmogônica, sai da subjetividade imperial para encontrar a alteridade. Esse é o movimento da vida; é a dança do corpo de baile. E em pleno “baile de flores degoladas” (p. 257), a busca pela haste faz acreditar que “tudo é destino” (p. 256). Mas se o destino vige no ‘tudo’, engloba o nada; portanto está na dimensão do ‘entre’.

Por saber-se sombra e luz, mortal e imortal, céu e terra, por sentir-se no limite do visível e, ao mesmo tempo, no limiar do invisível, por ser e não-ser sendo, por vivenciar o eclodir da vida no silêncio da morte, é que o homem não se sabe.

Pensar o ser do homem é retrair-se como ser e apresentar-se como não-ser na ciranda do coração selvagem da vida e colocar-se à pro-cura do que vai além da saciedade de todos os desejos, de todo conhecimento, da desenfreada busca pelo ter que apenas confere a aparência de ser. É deixar de estar no centro da roda da vida para se integrar consigo mesmo, com os outros, com a natureza, na grande teia vital. É a amar a plenitude do real que se é e não é. É viver a contínua eclosão do mito de Eros no acontecer vital.

Eros, do verbo grego *érasthai*, em uma primeira leitura instrumental, é desejo incoercível dos sentidos, é estar inflamado de amor, é desejar ardentemente; é comprazer-se, deleitar-se.

Mas, Em “Buriti”, que reflexões Eros suscita? Como esse desejo dos sentidos garante não apenas a continuidade das espécies, mas a coesão interna do cosmos? Que dimensões de amor aparecem nesta narrativa? Como o homem se afirma ou não diante

de Eros? Que dizem as imagens do mito, que desejam, indagam, perguntam, procuram e propõem questões nas quais o homem está lançado?

Observa-se que a noite, em “Buriti”, se consagra e se centraliza como olhar-imagem-questão. Ela é a própria manifestação da linguagem que se oculta e se desnuda diante do visível e do invisível. Vivê-la é doar-se em constante devir, é aceitar o perene movimento pulsante e impulsionador de inquietações que caracterizam o ser. É a noite que sinaliza silêncios teimosos em responder o que não se sabe tampouco se vê, mas se desocultam e se escondem entre um barulhinho e outro do monjolo.

Propõe-se dialogar com imagens da noite, do monjolo, do Buriti-Grande, do Brejão-do-Umbigo e com os demais personagens que recebem o olhar como caminho que se apresenta enquanto aceitação e experiência de Eros, não apenas ligado às relações humanas, mas à concretização permanente da gestação da vida, caótica e cosmogônica, no Buriti Bom.

A primeira parte tratará da noite-olhar no mito de Eros, como ela se transfigura em Thanatos, como Psiqué se coloca no trânsito da noite que vê o possível no impossível da escuridão e como Hermes se torna o caminho erótico, por excelência.

A segunda mostrará o mundo poético de “Buriti” ao propor reflexões junto à vida que se entretetece no Buriti Bom — vida vivida e vida narrada, na erótica tensão do amor como caminho de aprendizagem. O correr caótico da vida, em toda a multiplicidade que a caracteriza e que não cabe no tempo ternário tampouco em qualquer fundamento prévio, anseia por ser tecida, refletida. Ao narrá-la, se fará conhecer, ganhará sentido. Do caos eclodirá o cosmos. Será proposto um diálogo com a vida, aparentemente, inerte, na Fazenda, mas que inicia um processo de tessitura do viver como (re)construção de sentido e apreensão da invisibilidade de toda visibilidade.

8.1 O OLHAR: “VEREDA VIVA” DA NOITE

No começo era o Caos excessivo e originário. Nele, Nix pôs um ovo. Nasceu Eros. Relacionado à noite, a ela se ligou como espaço de pulsações, reações químicas ou

complexas revoluções que dimensionaram uma concepção inaugural da vida, na qual se integraram todos os viventes.

No interior da Terra como Gaia — a matriz da vida, a Grande-Mãe, a noite se mostra como aquela que abre o amanhecer. Fecundidade inesgotável, origem e originária de vida, útero da terra, morre para permanecer e renascer no dia, reverenciando o eterno ritmo vital. Ela é o tempo de gestações, de ‘conspirações’ que desabrocharão como manifestação da palavra poética que traz o sabor do saber da reflexão. A noite é o “entretempo” — momento de liminaridade, de transformações; é a vitória do tempo que não se esgota na cronologia tradicional e estanque, mas que resgata o tempo poético e ontológico.

Estar na noite não é apenas estar nas trevas, nos umbrais da morte, mas experimentar a escuridão como fomento de luz, como o desvelar velante do silêncio pulsante de escuta e voz. É mergulhar as raízes anímicas na obscuridade para solidificar o habitar-se na luz do dia. O ‘vazio’ luminoso da noite sustenta a teia da vida e se mostra como *alétheia*.

A noite rompe com o conhecimento conceituado, abstrato, analítico, determinado, regido por um sistema científico pragmático e objetivo de causa e consequência que silencia e afasta corpo e alma, treva e luz, verdade e erro, ciência e arte, lógico e ilógico, ver e não-ver. Nela surgem novas conexões que afirmam caos e cosmos como elementos de interação cíclica permanente; ela abriga a tensão harmônica de contrários.

Filha do Caos e mãe do Céu e da Terra, a noite cresce no âmbito da luz e se interpõe entre esta e o homem ao mergulhar a raiz em terrenos abissais. Engendra o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano. Poderia ser prolongada segundo a vontade dos deuses, que paravam o Sol e a Lua para realizarem proezas.

A noite é morte que se exercita na vida. O silêncio, a quietude, o vazio que dela emanam representam o máximo da ação. Tanto o é, que os gregos não possuem uma palavra para a morte irreversível — não se morre, cobre-se de trevas. Esse é o sentido de Thanatos, indissociável de Eros, configurados que estão na permanente tensão de forças contrárias. Daí que o sentido da vida se dá no horizonte da morte.

Como Thanatos, filho da Noite e irmão do Sono, a noite traz em si a ambiguidade do fim e do começo que são um e o mesmo.

Aceitar o viver no limiar de Thanatos transforma a vida do homem e mostra-lhe o limite e o não-limite, e, acima de tudo, os limites humanos, que são ilimitados. Essa aceitação não passiva, mas transgressora, permite ao ser humano “sentir a morte como a impossibilidade de suas possibilidades e ao mesmo tempo como a extrema possibilidade de suas possibilidades.” (LEÃO, 1997, p. 207)

De acordo com Junito Brandão, na etimologia indo-europeia, Thanatos, a morte, significa extinguir-se, tornar-se sombra. Nesse caso, morrer é ocultar-se como sombra, uma vez que o morto tornava-se retrato em sombras, corpo insubstancial, projeção por vezes do corpo inteiro do extinto. É véu que se vela e se deixa desvelar.

Thanatos nunca foi um agente da morte, um inimigo físico. Jamais surgiu no mito como ‘determinante do fim da vida’. Mostra-se como condição de ultrapassagem, pois não é um fim em si. É o máximo do agir — o não-agir em plenitude. Reina na ambiguidade do ser, que se dá não-sendo.

A obscuridade traz ao homem a clareira do vazio da rede, o que se lembra e o que se esquece, para além do que é lembrado e esquecido, o que se vê e o que se oculta. Carrega em si a abertura do homem para uma nova disponibilidade — ouvir e re-ver a palavra inaugural do mito, que suscita atitudes inovadoras e enuncia o sagrado que tudo rege e origina.

O mito propõe um perfil de identidade com infinitas possibilidades de acolher transformações e diferenças. Ele não explica fatos ou ensinar normas de conduta, mas instaura uma ‘ordem’. Só que dentro desse ‘limite’ está o que se mostra fora de arranjos convenientes.

E aquilo que está fora da ordem, se apresenta como a força do extraordinário, extra-ordinário, está fora da ordem. Toda experiência de limite é sempre de alguma maneira, uma experiência do extraordinário, do que está fora, do que se tem de conquistar como mudança e transformação para novas possibilidades, para rasgar novos horizontes de criação e de desenvolvimento.⁷

O mito deixa de ser relato para ser tornar originário de questões vitais. Ele está na fronteira do pensável e na liminaridade do impensável. Segundo Sousa, “o mito não é uma biographia, mas thanatographia” (1998, p. 20), ao se pensar na morte como transformação, metamorfose, pois ela desoculta mundos. Ele não é mais o *logos* do

⁷ LEÃO, Emmanuel C. “Hermenêutica e mito”. Caderno de Letras, nº 11, 1995, p.19

dizer puramente racional, inteligível, reflexão que oblitera a possibilidade de reunir diferenças para simplesmente expressar uma vivência. Mas é o *logos* como vigor de um destino imemorial, que funda um novo homem, institui um universo de concepções inéditas e descerra outro horizonte de sentidos, que reúne em si, a força dos contrários. Por isso não é possível conferir ao mito qualquer significação alegórica; ele se lança no espaço do ‘entre’, da ambiguidade. Esse *logos* guarda Eros de Thanatos.

Podemos compreender que amor só pode ser Eros de Thanatos. Até porque para os gregos o ser humano ao sair do desvelamento, ao ‘morrer’, descia ao rio Lethes, do qual bebia água e caía no esquecimento e no velamento. [...] É nesse sentido que se diz que o ser humano faz sua experienciação radical do que é como Eros e Thanatos. Em assim sendo, todo *philei* é radicalmente um *polemos*, onde vige o Eros de Thanatos, na medida em que Thanatos é Thanatos de Eros. (CASTRO, M, 2004, p. 66 e 67)

Eros, filho de Hermes, que criou o mundo enquanto *logos* poético, é o próprio *logos* que acolhe e recolhe o que cada um é e não é. E Hermes não é o que liga mortais/imortais, mas o caminho que pressupõe o ‘entre’ — a terceira margem, na qual nos movemos para sermos o que somos; ele é o encaminhar daquilo que difere e une. Eros se mostra como intérprete, mais ainda, como a própria mensagem, o hermeneuta da linguagem, que é Hermes, que é caminho, que é *metá-hodós* e que nos dá o mundo. E como toda inter-pretação é ambígua, Eros se revela quanto mais se vela, na escuta do vazio da morte que é vida. Ele traz em si o valor ético-poético-ontológico do amor. Assim, se estabelece um diálogo entre Eros e Hermes, pois a interpretação fomenta inesgotável relação de fala e escuta, de saber e não-saber, de ver e não-ver.

Eros, filho de Afrodite, a ela está ligado pelo caminho que fecunda a “pro-cura” humana pelo desejo de ser feliz. Fecundidade ligada ao poder imensurável da força do amor.

Como o mito de Eros diz a noite, o que vem do noturno da interioridade mais profunda — é mistério que não se aprende, mas se apreende através da aprendizagem que acontece quando a experienciação decorre de um olhar sensível para as vivências, quando há escuta do *logos*.

E como pensar Eros sem Psiqué? Entre eles havia o caos excessivo, o abismo sem fundo. Pode-se supor que ela tenha se tornado vítima da insaciedade do conhecimento, da aspiração humana de dominar todo e qualquer horizonte. Psiqué quis

ver no sentido de precisar a forma da forma de Eros, para alcançar a *ideia*, o conceito do que seria o amado. Para ela, o real se mostrava como *eidōs – on*, o que é inerente a cada ente, o inteligível — *logos* ligado à lógica.

Por outro lado, para os gregos, ver significava conhecer e vice-versa. Portanto ao ver, passou a existir em toda a feminilidade, como “imagem-questão”. Ela vivia sob a ameaça do nada e pôde se perguntar, na ameaçada existência, de onde vinha o Tudo. Inspirou e expirou, descendeu e ascendeu, experienciou terra e céu, mortais e imortais na “pro-cura”, pois aspirava a ser, desejava construir-se e inserir-se na teia da vida. Ser Alma não é abstrair-se e viver no Olimpo, mas dar sentido à vida como episteme e ser.

É mergulhar a raiz na terra e buscar a luz no aberto do ar. Como Psiqué, o homem se move na abertura, no horizonte, no não-limite, no ser e não-ser, no ocultar e desocultar, como fio da grande teia da vida e, não, como a teia em si.

O desejo de *conhecer* transformou-se em *ver* para *saber*; daí o *sabor e a sabedoria* da busca, que não esmorece nem pela vontade dos deuses, pois é regida pela força incoercível de Eros. Não importa a forma ou a aparência do mito do amor, mas o acontecer do ser, na plenitude da vivência como experiência. Quanto mais se caminha rumo à misteriosa interioridade abissal, mais o percurso se torna eclosão e oclusão da conquista do que se é e mais se direciona para o alto, travessia que rompe o antagonismo sujeito e objeto. A trajetória do saber se mostra poética.

Eros e Psiqué trazem um dos grandes mistérios da existência — a complementariedade de opostos. Entre eles havia a noite, a morte, Thanatos — a vida.

O olhar da noite, enquanto limite vital, se apresenta como importante espaço de reflexão e possibilidade de recomeço; ele é início, sentido e fala poética da vida.

A obra mitopoética de Guimarães Rosa traz em si o indagar, o perguntar por — pergunta ontológica que inspira e reinstala questões; ela diz a “pro-cura” do ser humano como “entre-ser”, que se faz na terceira margem e busca o realizável de algo que se aspira. Esse processo exige a ação concreta de se perguntar pelo ser que se é e não é, de sair de si e se envolver na experiência inaugural do real através da *poiesis*. A ficção poética de Rosa opera transformações.

A linguagem rosiana fala o amor de maneira absolutamente original. Eros nos faz mover como Hermes para sermos o que somos. Cabe ao leitor escutar a fala da linguagem que não separa corpo, intelecto e afeto e não silenciá-la com teorias que a ela

se sobrepõem. Como obra, opera a manifestação da verdade do homem e do real enquanto linguagem e traz questões; portanto não é objeto passível de análise e dissecação. Com ela se estabelece um diálogo de auscultação da fala do *logos* poético.

Se “a linguagem fala”, é possível questionar o lugar do sujeito, pois, normalmente, acredita-se que apenas ele fala e, não auscultar, que tudo ordena e domina. Na obra de Rosa, o homem não assume a prerrogativa de sujeito, aquele que tudo ‘fala’ de um objeto ou dele tudo vê, mas se relaciona afetivamente com o mundo ao se perceber auditor e, não, locutor da linguagem. Há uma sintonia orquestral dele com o próprio corpo e com a natureza. Nota-se que a força telúrica assume todo o dizer; o homem-sujeito deixa de ser o enunciador da enunciação.

Observa-se como em “Buriti” ocorre a desintegração da subjetividade, pois sendo não-sendo, o ser humano é potencialidade e, não, absoluta autoridade, e como Eros regenera a vida.

Ao se perguntar o que é o Amor, defronta-se com o limite conceitual da dicotomia pergunta-resposta, que oblitera o não-limite e a ambiguidade do “sendoser”. Seria o amor um objeto objetivável por um sujeito onipotente? Teria ele um conceito ‘autêntico’?

Não se pode comprovar o amor apenas ao se experimentar o máximo prazer ou se estabelecer forte elo espiritual, pois esse sentimento não é delimitado pelo corpo ou pelo espírito. Dele, tem-se a experiência, uma aprendizagem que não tem forma e forma, cor, correspondência quantificável ‘de mais e mais amor’, tampouco se opõe a ódio.

Em Rosa, o amor não se configura como o tomar posse de alguém ou de algo no sentido de ampliar domínios ou abafar possibilidades, mas é abertura para que o outro seja.

O amar enquanto poder do querer articula um agir pelo qual se apossa, mas, ao mesmo tempo, não-se-apossa porque enquanto não-agir deixa uma ‘coisa’ ou ‘pessoa’ agir para que seja. É nesse sentido que o não-agir é como tal um esquecer e velar, para que a ‘pessoa’ (que é) ou ‘coisa’ (que é) seja. [...] Nesse jogo existente e experiencial se faz a caminhada poética do desvelado para o velado como jogo de *Eros* e *Thanatos*, onde se é tanto mais *Eros* quanto mais se é *Thanatos*. Mas onde igualmente *Thanatos* é o Penhor de *Eros*. Então *Eros* deixa de ser posse para ser o possível de todo poder e querer como o não-poder e não-querer de toda posse de isto ou aquilo. (CASTRO, M, 2004, p. 67 e 68)

Existem muitos conceitos filosóficos para o amor, mas não trazem questões, reforçam dicotomias. De acordo com Mora,

ele é visto, segundo as circunstâncias, como uma inclinação, como um afeto, um apetite, uma paixão, uma aspiração etc. É visto também como uma qualidade, uma propriedade, uma relação. Fala-se de formas de amor muito diferentes: amor físico ou sexual, amor maternal, amor como amizade, amor ao mundo, amor a Deus etc. (2000, p. 106)

Observa-se, porém, que ao se tangenciar conceitos, o amor como aspiração leva o ser humano a ser; e como propriedade, mostra-lhe o que lhe é próprio, o que se é. E realizar o destino é apropriar-se do que se é.

São muito numerosas as tentativas de classificar, e ordenar de maneira hierárquica, as diversas espécies de amor. [...] As dificuldades suscitadas pela variedade do vocabulário, além da suposta unidade significativa do conceito principal, se encontram não apenas nas línguas modernas, mas também em latim e em grego. Em latim, há os vocábulos *amor*, *dilectio*, *charitas* (e também *Eros*, na medida em que designa o amor personificado em uma deidade). Em grego, há os vocábulos *Eros*, *ágape* e *philia*. Em consequência, a composição de um verbete sobre a noção de amor em geral é uma tarefa muito complexa, limitando-se aos aspectos mais usualmente destacados pelos filósofos (tais como o amor em sentido metafísico e cósmico-metafísico, bem como o amor enquanto relação pessoal, de resto frequentemente entrelaçados). (MORA, 2000, 107)

Mas o que interessa neste estudo é dialogar com questões que Eros suscita, em “Buriti”, para além de conceitos. A própria obra rosiana irradia possibilidades de se experienciar o amor como questão.

8.2 OLHOS QUE VELAM E REVELAM A “MATÉRIA VERTENTE”

“Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe.” (p. 91) Voltar “à Casa” (p. 91), ao “mundo de lá” era realizar seu silencioso destino, rodeado de sons, em “noite sobre”. Em “Buriti”, “o sertão é de noite” (p. 93); sertão e noite guardam o que está sempre surgindo, treva e luz, silêncio e som, caos e cosmos, visibilidade e invisibilidade.

Miguel é aquele que escuta e desoculta a linguagem do sertão, oculta no “vozejo crocaz do socó” (p. 91), no “riachinho bichinho” (p. 91), “nas plantinhas de floricas verdes” (p. 91) e “por trás do geral dos grilos, os curiangos, os sapos, o último canto das saracuras e o belo pio do nhambu” (p. 92). Esse ‘falar’ do sertão repercute em sua alma, “potência inicial”, segundo Bachelard, para convidá-lo a “um aprofundamento da própria existência. [...] A repercussão opera uma inversão do ser.” (BACHELARD, 1993, p. 7) A linguagem poética do sertão toma Miguel por inteiro; invade o ser, que a recebe como *logos* poético, para transformá-lo em novo homem.

Essa transmutação existencial permite que Miguel crie o próprio destino e aceite Eros. Afinal, “o amor é que é o destino verdadeiro” (p. 111). Ela é origem e originária, como a fonte de um rio e possibilita a saída da clausura da subjetividade ao mostrar a riqueza da alteridade. Ocorre uma relação de encontro com o outro, na qual não há soberania de um sujeito que determina um objeto. Transformar não significa descobrir um único e perene caminho, mas buscar, incansavelmente, sentidos e, não, o significado da vida, que está em contínua gestação.

Miguel quer habitar o sertão e ficar longe do excesso do controle científico, do cálculo, de tabelas que mensuram tudo o que parece desconhecido. Ele olha o que o cerca como se fosse pela primeira vez; tudo o encanta, pois tem uma visão poética do sertão, que acolhe a profundidade e a densidade do mundo. Quer estar na totalidade das coisas, integrado à linguagem poética e, não, ser a totalidade do universo sertanejo.

Habitar, portanto, é o traço fundamental da condição humana. É por isso que Heidegger afirma, de modo tão enfático, que o homem ‘é’ enquanto ele habita. E o ‘ser habitar’ do homem acontece por ele estar junto às coisas como lugares (*tópoi*) que o envolvem de liberdade, proteção e familiaridade, próprios de tudo aquilo que oferece uma moradia, uma casa (*oikos*). Deste modo, o lugar da habitação humana (*oiko-tópos*) é o estar junto às coisas que lhe dão proteção e abrigo; é isto que dá ao homem a sua permanência sobre a terra dos mortais. (MICHELAZZO, 1999, p. 190)

A casa do Buriti Bom continha todos os moradores e não permitia que eles vivessem em toda a dimensão de ser; aparentemente, recusava o acontecer poético-existencial e ofuscava o futuro, “inabarcável como um século” (p. 214). Mas guardava o não-ser de cada um, pois “vagarosa, protegida assim, Deus entrava pelas frinchas” (p. 221). As portas que ficavam semi-abertas durante a noite realizavam o movimento do

ser humano como ser “entreaberto”, que se oculta e se manifesta, se fecha e se abre. Em vários momentos, essa ambiguidade marca Miguel e o desejo de mais ver. Ele habita entre o ser e o nada.

O ser “é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que refluí para um centro. O exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade” (BACHELARD, 1993, p. 221). Miguel deseja habitar a si mesmo; voltar é a belíssima e corajosa aprendizagem de morar no “coração selvagem” da vida e abdicar-se da condição de sujeito absoluto da existência. Para isso, descobriu-se parte daquele mundo e, entendeu, “com surdo susto, como é que as casas às vezes mudam mais depressa do que as pessoas” (p. 252).

A externa viagem de volta é interna, é de autoescuta. Ela o leva a refletir sobre si mesmo, não como mero reflexo ou espelho, mas como sondagem e caminho que levam ao que se é e não é. Para isso Miguel narra. Ele quer desvincular-se do “homem humano” (ROSA, 1986, p. 379), fechado em si mesmo e tutelado por uma subjetividade ditadora. Deseja-se “personagente” para reger e invencionar o sentido da vida e realizar a grandeza da existência, não agir mais conforme os outros, mas seguir os ditames do coração. Na escuta da fala do ser como *logos* (linguagem), Miguel pode se libertar do jugo da escravidão e realizar a travessia, não ser mais o ‘eu’ da subjetivação ou da objetivação.

Miguel é a imagem do homem que se faz ao construir o caminho enquanto *metá-hodós*. Ele sabe e não sabe o destino — é o ser do ‘entre’. Carrega, em si, uma dramática ambiguidade. Para Lalinha, “era simpático; mas logo o sentira recluso, enrolado em si, nos obscuros. Um que pensa demais, e que às vezes se envergonha do amor...” (p. 199) Mas será dele a percepção que “a vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz. Deus ensina” (p. 258). Miguel se constrói no tempo abissal, que une, de forma cíclica e simultânea, passado, presente e futuro e escuta o silêncio que se transforma em palavra poética.

Desejava que o acolhessem com alegria, pois existimos com. “Aproximar-se dali estava sendo talvez trocar o repensado contracurso de uma dúvida pelo azado desatinozinho que o destino quer.” (p. 91) Para Miguel, tudo era destino, tudo era ‘enfrentável’ e habitável.

O destino é maior que o homem. [...] Realizar o humano do homem consiste, para Rosa, em responder e corresponder à fala do destino. [...] Mas devemos imediatamente nos desfazer da ideia vulgar de destino. Muito mais do que algo externo, ele vigora como uma fala que fala dentro de cada um. O destino é o dizer do sagrado. [...] Contudo o destino é ambíguo e se concretiza no **pathos**, ou seja, na paixão arrebatadora, onde convivem concretamente o profundo prazer e alegria e a profunda dor e medo. Por isso assumir o destino é deixar o **pathos** acontecer enquanto coragem. Como não depende de nós sermos possuídos pelo **pathos**, mas é ele que nos tem e arrebatava, para realizar o destino é necessário a *coragem*. (CASTRO, M, 2007, p. 157-158)

Voltar era acolher Eros, o sertão, Maria da Glória.

Sendo o sertão assim — que não se podia conhecer, ido e vindo enorme, sem começo, feito um soturno mar, mas que punha à praia o condão de inesperadas coisas, conchinhas brancas de se pegarem à mão, e com um molhado de sal e sentimentos. De suas espumas Maria da Glória tinha vindo — sua carne, seus olhos de tanta luz, sua semente... (ROSA, 1988a, p. 203)

Arrebatado pelo sagrado mistério do sertão, Miguel com ele se assustava, feito a imensidão do mar, do qual não se sabe, como o coração humano, como o ser-tão. Inserido na dinâmica enigmática das águas, Miguel se move nas incertezas, nas dúvidas, nas transformações e no renascimento. Na ambiguidade do movimento marítimo, vida e morte se coadunam no vai-e-vem das ondas. O sombrio mar poderia se transformar pela presença das Nereidas, ninfas que trariam o canto, o júbilo e um novo tecer vital ao mundo sertanejo. Das águas salgadas, viriam Afrodite, fertilizadora o sertão, o corpo de Glorinha, feito conchinha branca, e a desmesura amorosa, que poderia purificar ou corroer, como o sal.

Miguel “orgulhava-se de ainda entender o mundo de lá” (p. 92), do sertão. A volta mostra a decisão de afastamento da razão científica, do saber puramente racional que o Doutor lhe propôs em “Campo Geral” e que não foi suficiente para dar-lhe felicidade.

Impossível raciocinar com as categorias de causa e efeito. Voluntária ou involuntariamente, a ciência, tão ciosa da precisão de suas teorias e armações metodológicas, tem de admitir que o cosmos é regido pelo princípio da razão insuficiente. (SOUZA, 2000, p. 48)

Voltar era enxergar o mundo com as próprias lentes, não mais com os óculos do médico. Era abrigar aquele mundo e por ele ser acolhido a partir da verdade como *alétheia*, que o protegia da entificação metafísica e o integrava no real daquilo que é e

não é. A peregrinação de Miguel não tem começo tampouco fim; ela se manifesta na própria travessia, que não é caminho de mão única, pois se constrói no mesmo percurso de ida e volta. O fato de jamais ter se afastado do sertão comprova que, independente de aonde se vai, sempre se retorna ao local da partida.

A relação de Miguel com a natureza é de cuidado, paciência, carinho, sintonia. É de Cura porque o faz apropriar-se de si mesmo. Voltar ao lugar de origem e habitá-lo é fundar o ser, construir, no sentido de cultivar e edificar não objetos materiais, mas a essência. No *logos* poético, que reúne todas as coisas, semelhanças e diferenças, ocorre a “construção da nossa habitação originária” (MICHELAZZO, 1999, p. 197), libertação e transformação.

Miguel recebe a noite quando toma Thanatos como parte integrante da vida, que mostra a infinitude da finitude. Esse acolhimento traz a vida em multiplicidade caótica, que passa a ser refletida e apreendida em cada vazão e em cada elo da teia vital. A busca pelo sentido da vida se dá pela construção da própria existência e da narrativa. Na tensão entre elas surge a sabedoria decorrente da autoescuta e da escuta do outro, elemento natural ou não, que se manifesta como aceitação de identidade e diferença e da ausculta do *logos* poético.

Quando Miguilim deixou o Mutum, o ver só foi possível com as lentes do outro. Sair daquele espaço não significou afastamento ou distanciamento. Adulto, quer ver por nova ótica; deseja descobrir por si próprio, olhar o mundo com a compreensão que nada se constrói fora das relações humanas e naturais; uma entretece a outra, em comum união. Voltar e ver, voltar e perceber que pertencia àquele mundo, não mais pelo olhar da mãe que tanto lamentava o viver naquele lugar, que se jogava às paixões, mas não vivenciava Eros; não mais pelo olhar dos irmãos que o chamavam de mentiroso; não mais pelo olhar do pai, exercício de violência e com quem mantinha uma relação conflituosa; não mais pelo olhar do Doutor, que opunha cidade/sertão.

Olhar guiado por Dito, que via o não-visto. “O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre por dentro, mesmo com tudo de ruim que acontecesse, alegre nas profundas. Podia? Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma” (ROSA, 1984, p. 138).

A busca pelo ver se liga à vida de Miguel desde a mais tenra idade. Torna-se deslumbramento, fascinação; olhos que não procuram o entender completo de tudo, mas

que se fazem estranhos a si mesmos na descoberta perene de mais e mais vida. Olhar que celebra Eros. “Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas” (ROSA, 1984, p. 139). Na experiência do novo ver ou do ver o novo, Miguilim descobre que tudo podia ser diferente do que era. “Na fuga constante e na metamorfose contínua do real que se realiza na proliferação indefinida das diferenças, nada possui um caráter definido. O homem e o mundo são igualmente destituídos de caracteres” (SOUZA, 2000, p. 48).

Com os óculos, o olhar é novo. Olha pela última vez para o lugar, aos pés do jenipapeiro, onde enterrou as coisinhas do Dito e parte. Leva as alpercatinhas que perteceram ao irmãozinho. “Sempre alegre, Miguilim...” (ROSA, 1984, p. 142) Ele sai em busca dessa alegria; mas não a encontra em Curvelo. “No que a cidade e o sertão não se dão entendimento” (p. 104). Tampouco na veterinária, a qual muito se dedicava, na tentativa de se sentir habitante do mundo. “Como se estivesse comprando, aos poucos, o direito a uma definitiva alegria, por vir, e que ele carecia de não saber qual iria ser” (p. 107). Mas essa ainda não era a alegria verdadeira, pois vinha da exterioridade, da necessidade de se afirmar no exercício da profissão. Somente irá descobri-la no ser-tão.

Retornar é a plenitude das incertezas que movem o ser-tão. A volta se mostra imagem cíclica do dinamismo e do ritmo da natureza; todas as coisas buscam o substrato primordial: a Terra-Mãe. Não há respostas para a pergunta que fez à mãe, nos instantes da despedida: “— Mãe, mas por que é, então, para que é, que acontece tudo?!” (ROSA, 1984, p. 141)

O tempo vivenciado por Miguel não é o cronológico, mas o que ele restitui pela memória como criação. Reviver e recuperar a vida se dá como vida narrada, que tenta unir as pontas da existência e dar-lhe sentido, sendo a palavra mediadora poética que o faz apropriar-se da eclosão vital. Nota-se que Miguel/Miguilim tenta retomar a vida como amor.

Resguardava meus olhos dessa moça, durante horas me adiei dela, as deusas ferem. Ali, no Buriti Bom, o capturável aspecto das criaturas também se defendia de mim, me escapava. Melhor, muito em minúcias, me recordo de tudo o mais, depois e antes, na Grumixã, por exemplo, ou na estrada, enquanto viajava com nhô Gualberto. Mas, no Buriti Bom, todos circulavam ou estavam justos, num proceder estabelecido, que esquivava a compreensão.

De repente, me preocupei demais com minhas maneiras e palavras. Maria da Glória estava ali. Que sei de Maria da Glória? Todos estes meses, pensei nela. Sonho seu amavio, o contato de seus braços, o riso dos risos, o valor dos olhos, e todos os movimentos que serão dela, durante sua vida inteira. Tanto me acompanha. Seu corpo, que, quanto mais enérgico, prometia maior langor. Ela apareceu. Senti-a futura demasiadamente, já no primeiro encanto, no arroubo do primeiro medimento. Perdi-me no que falamos. Mas, brusca e sábia, ela encorajava minha timidez. Adivinhava-me. Daí em tudo o que falei, de chofre, sem razão de assunto. Seguiu meu olhar, para o verde de uma vereda, que marcava, a distância, a noroeste, o princípio dos altos campos. (ROSA, 1988a, p. 136)

Declara Castro, A, que

a memória se configura numa dimensão ontológica e transcendente, e significa também, sinal ou monumento comemorativo. Assim, se coloca na dimensão do extra-ordinário, isto é, do que foge ou rompe com a ordinariedade. É nessa medida que a memória é, por excelência, um constituidor de mundo. Ela é capaz de mundanizar e mundaniza, precisamente, na medida em que é possibilidade de transcendência de uma imersão completa no âmbito da natureza. (1997, p. 154)

Os olhos de Miguilim, que viram o mundo pela vez, são os mesmos com que Miguel percebe um fiapo de riachinho, folhagens minúsculas e quase subterrâneas, floricas pequeninas, na noite que antecede a chegada ao Buriti Bom. O universo mitopoético do sertão é consagrado às Musas, que instituem novo sentido ao mundo. De acordo com Souza,

o mais antigo santuário grego das Musas era o *Leibethron*, o riachinho, e este nome foi dado à parte da montanha de Hélicon. [...] Os testemunhos convergentes das mitologias babilônica, assíria e grega fortalecem a tese de que o nome grego das Musas se reporta à raiz *mont-*, e representa uma transposição indo-europeia do nome oriental da Senhora da Montanha e do Riacho. A relação das Musas ctônicas com as fontes facilmente se explica quando se reconhece que elas são divindades das forças criativas da natureza, e que, portanto, possuem o saber acerca das origens. (2001/2002, p. 15-16)

Nota-se que a natureza realiza e concretiza a regeneração de Miguel(im). O velar e o desvelar do mundo em transformação se harmonizam, se correspondem e anunciam nascitividade permanente.

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como

um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia. (ROSA, 1984, p. 142)

Miguel acolhe o sertão e é por ele acolhido. Desde a infância, a imponência dos buritizais o acompanha. Quando foi para a casa do vaqueiro Salúz, até que a raiva do pai diminuísse, observou que “beiravam as veredas, verdinhas, o buritizal brilhante. Buritis tão altos” (ROSA, 1984, p. 126).

Voltar ao sertão dos Gerais era rever os buritis e tomar para si a vida ávida de ser vivida.

Mas o grande sertão povoava-o, nele estava, em seu amor, carnal marcado. Então, em fim de vencer e ganhar o passado no presente, o que ele se socorrera de aprender era a precisão de transformar o poder do sertão — em seu coração mesmo e entendimento. Assim na também existência real dele sertão, que obedece ao que se quer. — ‘Tomar para mim o que é meu...’ Como o que seja, dia adiante, um rio, um mato? Mil, uma coisa, movida, diversa. Tanto se afastar: e mais ver os buritis no fundo do horizonte. (ROSA, 1988a, p. 105)

A fascinação de Miguel pela natureza telúrica, indica que a vida não se detém apenas nas relações humanas, mas na “matéria ávida” da dinamicidade do cosmos. O homem deixa de ser o único regente do viver que celebra o amor, pois ‘cantá-lo’ não é somente vivenciar o desejo erótico, mas é também, perceber a soberania de Eros na totalidade do viver, enquanto potência relacional com todos os seres vivos e com o espaço real do imaginário.

Retoma-se, de certa forma, a visão da Grécia antiga, na qual Eros se mostra potência autônoma, diferente do percurso acentuado pela civilização ocidental, que provocou o rompimento e a fragmentação do sentimento amoroso em representações por vezes contraditórias, apoderadas pelas ciências do comportamento, sejam elas da ordem da taxinomia ou da psicologia. O entendimento de Eros passou, então, à esfera do desejo humano ou à esperança de amor entre seres humanos.

A Casa do Buriti Bom integra lembranças, sonhos, devaneios, pensamentos. Ela guarda um dinamismo novo, que opõe e aproxima passado, presente e futuro; é corpo e alma. Portanto impossível descrevê-la, pois pertence à poesia; é para ela que os devaneios conduzem o ser humano. A casa é a morada do homem que não dissocia caos e cosmos, luz e sombra. No percurso aéreo, o chamamento para a transcendência; no

movimento subterrâneo, o apelo imanente. O embate das forças de ascensão e queda convoca Miguel à compreensão do princípio da verticalidade que rege o viver. Ambíguo, sutil e metamórfico, perfaz o constante ritmo do ávido viver que move o ser humano.

A Casa abriga os dramas humanos. Essa imagem nova mostra novo mundo, homem renovado.

Contra tudo e contra todos, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo. O problema não é somente um problema do ser, é um problema de energia e, conseqüentemente, de contra-energia. Nessa comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico. (BACHELARD, 1993, p. 62)

Na casa das deusas Vênus/Afrodite, de Lalinha e de Glorinha, “a deusazinha louca” (p.224), filha de Iaiá Vivinha, não há comportamento erótico errado ou pecaminoso. A força irreprimível e avassaladora da deusa de sedutora beleza acende e acentua, no Buriti Bom, o amor como primazia do prazer de corpos anímicos. O movimento de Eros é potência criadora até mesmo nas saídas de iô Liodoro, que lavoura “de amor a noite inteira” (p. 151), como se cumprisse um ritual.

Mas a relação de Liodoro e Lalinha era marcada por uma fatalidade: seria possível enamorar-se pela mulher do filho? Mais importante que responder, é perceber que o real, o sujeito e a liberdade são transfigurados pela força cosmogônica de Eros. O real se torna “o espaço que eroticamente vivemos, é a *doxa*, a confluência do bem e do mal; é a caverna; reais, as sombras” (SCHÜLER, 2001, p. 88).

Segundo Souza,

no decurso histórico da civilização ocidental, predomina a concepção patriarcal de Eros como energia que se deve canalizar para a integração social e a sanidade física, de que resulta a experiência ambígua do amor-amaro. Ao contrário da tradição hegemônica do patriarcalismo ocidental, o Eros que se poematiza em “Buriti” transcende a normatividade ética da organização familiar e social, representando-se como incontrolável força cósmica. (2008, p. 222)

Em “Buriti, Eros assume a prerrogativa de potência de (re)criação da existência, nas imagens do Buriti-Grande, que exala a fragrância da vida que se regenera a si mesma, em total sintonia com a natureza telúrica.

Personagem central da narrativa, o buriti confere ao mundo vegetal a potência criadora da vida. Os demais participantes da narrativa o reverenciam e a ele se interligam, o que faz da obra final de **Corpo de baile** consagração absoluta do poder de Eros fitomórfico, na vida do Buriti Bom.

Miguel vislumbra os buritis no horizonte: “O buriti? Um grande verde pássaro, fortes vezes” (p. 105). No universo poético do sertão, a árvore vigora entre dois mundos interligados: telúrico, onde as raízes se tornam alimento, e aéreo, no qual emerge enquanto corpo vigoroso. A união céu e terra renova mitos cosmogônicos e, no Buriti Bom, tal ‘repetição’ primordial celebra o (re)nascer de novo mundo. O movimento descendente da vida, que subage nos interstícios do seio da terra, é o mesmo da verticalidade ascendente que interage com o alvor do firmamento.

O aparente antagonismo da transcendência e da imanência do buriti se une ao irromper da viagem que Miguel empreende, na qual busca a conversão existencial. Ambos se lançam no ímpeto ascensional e são compelidos pela clausura terrestre. A ambiguidade que permeia o estar-no-mundo se torna afirmação vertical do destino que o aproxima do céu e o intimiza com as raízes da árvore.

Miguel encontra-se na dissonância de quem teme o renascimento da vida, que implica na subida aos espaços celestiais e o mergulho aos irrelatáveis segredos da terra, ligados à própria interioridade, que ainda não entende os complexos movimentos da vida.

O percurso se inicia com a catábese anímica que revelará o caráter ambivalente da vida, em velar e desvelar constante. A iniciação se dá na trajetória entre os trevosos da alma, centro da terra, e a claridade do dia, voo aéreo. Quando atinge a escuridão maior, alcança a luz. Chegaria ao Buriti Bom “diante do dia” (p. 258). A noite se converte em dia e Miguel precisa situar-se na dimensão ambivalente da potência noturna e da força diurna, que convergem e divergem nas veredas do viver.

A travessia de Miguel é caminho irreversível que potencializa a força do existir. Nela, “a imaginação da memória e a memória da imaginação realizam uma arquivagem onírica, em que a imaginação recorda o imemorial e a memória imagina o transreal.”⁸

Os pássaros, mitologicamente, segundo Motte (1971), os primeiros seres viventes que nasceram, ratificam o ressurgir do mundo, no sertão. Mas nas asas do grande pássaro Eros, o voo do amor tanto sugere dor quanto alegria, expectativa e esmorecimento. O movimento alado, que mescla impulso, altura e queda, velocidade, contração e repouso, como uma sístole e uma diástole, traduz as emoções do viver que traz o coração nas mãos e não se protege na razão como única voz a ser ouvida.

A palmeira mantinha posição de suma importância na religião de Delos. Comentou-se, neste estudo, que em termos de literatura grega, a mais antiga citação ocorreu na Odisseia. Há extensa documentação na Ásia Ocidental que comprova, sobretudo, a simbologia de fertilidade e fecundidade que a caracterizavam. Desempenhava papel importante nos cultos e nas representações das grandes deusas. Já no mundo arcaico era conhecida como árvore fecunda e genesíaca, cuja epifania semelhava-se a de outras deusas asiáticas (Motte, 1971).

Na fazenda de Iô Liodoro, Lalinha e Maria da Glória, quem reina absoluto são os buritis. Terra do sagrado mistério do amor e da vida. “E os buritis — mar, mar” (p. 132).

Olhar para Glorinha foi um acontecer inaugural que proporcionou a experiencição do ver e não-ver, do temor e da coragem e a descoberta da alegria arrebatadora que advém do sabor e do saber que “viver sempre vale a pena...” (p. 98).

Observa-se que a primeira menção a ela, vinda da percepção de Miguel, refere-se ao riso que a acompanha (Cf. p. 93) e à constatação de que era única, pois já estava tomada pela força avassaladora de Eros.

E, de repente, vi Maria da Glória. Vi-a, a vulto, mas sentindo densamente sua presença, como um cão fareja. Logo não olhei; como não se olha o alagável do sol, digo, porque me travou um medo. O medo de não ser o momento certo para a encontrar. Maria da Glória era a mulher que menos me lembrava minha mãe. Ela não me lembrava pessoa alguma. (ROSA, 1988a, p. 136)

⁸ FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. “Aporia e alegria em Guimarães Rosa” (s/d), p. 7

Glorinha transita pelo percurso da alegria, pela decisão de entusiasmar-se pela vida, pela “fraqueza da força” (p. 94), pois viver é o assombro ambíguo da sombra que surge porque a luminosidade persiste.

Formosa, bela, “o olhar dado brilhante, sempre o sem-disfarce do sorriso como se abre; as descidas do rosto se assinalando — como uma onçazinha” (p. 94). Sem afetação ou convencimento, tem a “faceirice de mulher” (p. 94).

Ela experiencia o êxtase da vida pautada pela fusão do corpo e da alma, e oferece a Miguel, extasiado diante do dia, a sensação da inebriante sintonia da alma que vige no corpo e do corpo que acolhe, eroticamente, o acontecer poético. “Perto dela, a gente vai sentindo a precisão de viver apenas o momento” (p. 94).

O próprio nome de Glória, no pensamento de Miguel, Glorinha, traz o esplendor e a magnificência da alegria. E, também, a homenagem a Eros. Daí, a vitalidade que dela emana se tornar exaltação e glorificação à vida.

Miguel imagina Glória ligada ao dinamismo e à eroticidade das flores quando percorre o trecho entre a Grumixã e o Buriti Bom. É a mesma natureza dos Gerais que o fascina.

Sim, Miguel podia imaginar o trecho, como no tempo de dezembro fora, quando em grupo tinham vindo por ali as moças do Buriti Bom, conforme nhô Gaspar contava. Agora, maio, era mês do mais de florezinhas no chão, e nos arbustos. E o pau-doce, que dá ouro, repintado. Mas tinham passado por lá, com as lobeiras se oferecendo roxos. E a faveira cacheada festiva. E o pau-terra. [...] Maria da Glória e Dona Lalinha. O pau-santo começando a florir: flores alvas carnudas, cheirosas, mel-do-leite, com coroa amarela de estames. (ROSA, 1988a, p. 127)

Audaz (sobre)vivente, transforma o movimento vital em desmesurado viver. Enfrenta e supera a tristeza de Behu e a seriedade de Liodoro e faz a alegria vigorar mesmo que ameaçada pela dúvida acerca dos sentimentos e do retorno de Miguel e pelo corpo sem alma de Gulaberto Gaspar. “Em momentos, se esperançava e reentristecia, alagava os olhos duma luz de beira de lágrimas, que não vinham” (p. 199).

Ela é como o “riachinho bichinho” que Miguel escuta e vê, na viagem de volta: “Bem um fiapo, só, só, que fugia no arrepiado susto de por algum boi de um gole ser todo bebido; um riinho, se recobrando com miúdas folhagens, quase subterrâneas, sem cessar trementes e lambidas, plantinhas de floricas verdes” (p. 91).

Maria da Glória origina a própria alegria, pois entende as ambivalências da vida com o coração. Como uma bem-aventurança, não sente a felicidade celestial eterna e, sim, a eterna felicidade que se descobre possível perante a tristeza e a dor, e que só se concretiza com a imanência das raízes do buriti que fortalece a transcendência das palmas da árvore voltadas para o céu. Na identificação Glória/Buriti-Grande ambos ocultam a origem noturna de Eros que se desoculta no esplendor da luz do dia. “Maria da Glória. Mas você devia ter nascido era no cacho de flores do buriti mais altaneiro, trazida por uma garça-rosada...” (p. 98)

Em profunda sintonia com a natureza, “sou roceira, sou sertaneja!” (p. 118), o arrebatamento vital dela se confunde com o da natureza. “Apontava para um barbatimão, e aí dizia: ‘— Apre, ele é rico: vigia — cada folhinha redondinha, como moedas de tostão...’ Assim queria que a gente prezasse o pau-bate-caixa, porque tem as folhas verde-claro, o verde mais fino do cerrado, em árvores já crescidas” (p. 118).

Enquanto Grande-Mãe, matriz ctônica de todas as formas de vida, solidariza-se com o sentimento profundo de comunhão com a natureza e se mostra fiel às forças vivas da sexualidade sagrada, pois é vivida, cosmicamente, e nela, vida e morte são potência do divino. Ela “é como o buriti...” Ela “é o Buriti Bom...” (p. 168) — pensava Lalinha.

No caminho, o pensamento de Miguel promove a integração cósmica entre Glorinha e a natureza epifânica e erotizada. Por amá-la, passa a ver o que no comum não perceberia.

Ali, por entre folhagens, com casas de cupim nos galhos, as galerias dos cupins subindo pelos troncos das árvores, como tantos secos cordões de barro. A cambaúba, aquele bambuzinho abundante bonito, fino, se alçava e fechava, compondo arcos, de lado e de outro do caminho vinham, atingindo-se as pontas dos colmos. Aviava ninho numa maria-pobre, e ao pé dele se pousava, sempre, direito, o passarinho azul que sozinho cantou. E era bom, em tanto ponto, e ainda contristado da despedida, era dável de se deslindar a lembrança de Maria da Glória, sua garradice, seu ar. (ROSA, 1988a, p. 130)

Os olhos de Glória “gorjeavam”, em clara referência ao poder ascensional dos pássaros: socó, mutum, picapau-da-cabeça-vermelha... No voo, ambos buscam e vivenciam a luz e o vigor celestial. O riso e a alegria de Glorinha sinalizam a grandiosa sabedoria de aceitar, não passivamente, os antagonismos e a tragicidade que governam e regulam o estar-no-mundo. E, mesmo diante deles, ela se eleva e sorri.

Ligada ao poder mítico de deusas ancestrais, Maria da Glória consagra, na brotação incessante da natureza, a vitalidade do corpo. “À vezes, Maria da Glória, era como uma felicidade já possuída. Maria da Glória atravessava a campina. Do Brejão-do-Umbigo, garças convoavam” (p. 145).

“Maria da Glória era risos de moça enflorcida, carecendo de amor” (p. 118). Mas amor-tessitura de novo real, inaugural. “O amor, aquilo era o amor. Viera um moço, de novo se fora, e Maria da Glória se transformava” (p. 160).

Glorinha rege e ultrapassa a vida “demasiadamente humana”, invencionando o próprio destino do ser, reinventa a alegria e renasce, continuamente. “Alegria, era a dela” (p. 118). O entusiasmo vital se apresenta enquanto vitória da transcendência no imane e permanente viver que não cabe nas limitações de uma realidade enraizada nos ditames da razão bifurcada em binômios opostos. “Em tudo o que dizia, decerto em tudo quanto pensava, ela era rica. De nascença recebera aquela alma, alegria e beleza: tudo dum todo só” (p. 122).

O encantamento primeiro e crescente que sente faz Miguel questionar se o amor era maior que o temor. E encontra nas lembranças uma possível resposta, que veio como pensar poético e não, simples reminiscência. A memória ultrapassa o que os olhos podem reter e diz o invencionar, deixar o coração solto, instituir mundos. O lembrar torna possível habitar a imensidão do ser.

Miguel gostava dela. Assim que o coração lembra forte uma pessoa, é mais difícil trazer sua imagem à memória dos olhos. Miguel deixava seu coração solto — e pensava em Maria da Glória: mas somente como um calor carinhoso. Daí, carecia de pensar o nome dela: Glória. Daí, tinha receio. Temesse? Maria da Glória ainda não aprendera a sabedoria de rezear; ela precisava de viver teimosamente. (ROSA, 1988a, p. 122)

E começa a escutar o monjolo. Percebe “que desejaria parar, demorado, perto dela. Da alegria” (p. 95). Miguel é contagiado pelo sentimento festivo de Glorinha diante da vida, que transforma a euforia vital em alforria de um mundo pautado pelo rigor de antagonismos excludentes.

Ela convida Miguel: “Vai voltar aqui algum dia, para rever a gente?” (p. 95) A resposta é reticente. Ele teme a Glorinha afirmativa, que confirma e declara a transparência dos sentimentos pelo viés do olhar.

Eu teria receio de gostar de Glorinha. Ela é franca demais, vive demais, abertamente; é uma mulher que deve desnortear, porque ainda não tem segredos. E eu já gosto dela? Mas tenho de ir-me embora, amanhã. Ela pôs os olhos em mim, tão declarados, com um querer que me enfrenta. (ROSA, 1988a, p. 96)

A segurança e o manejo de Glorinha, que governa com o olhar, levam Miguel a responder com convicção: “— Volto, sim. Hei-de voltar aqui” (p. 96). E se descobre apaixonado, mas defensivo diante de tanto amor. “A alegria de Maria da Glória me atraía e me assustava” (p. 137). Ele, que aos olhos dela, tem a feição de noivo, que corteja e aguarda o futuro, sem perceber que este já vigora no tempo imemorial. “Sei, Glorina pode já estar no meu destino. Que é que a gente sabe?” (p. 97) A enigmática questão, que trata do destino metamórfico do homem, propõe que Miguel escute o dizer do destino, que pode trazer contentamento ou tristeza, mas está pautado na coragem de assumir a paixão que o move e comove, e que pode auxiliá-lo na busca da saída do labirinto anímico em que se encontra.

Agora, sei, estou-me defendendo dela, o que procuro nesta conversa é um campo branco, alguma surdina. Eu gosto de Glorinha. Seja, eu não queria magoá-la. Glorinha, Glória, Maria da Glória. Mas ela é ainda sadia, simples, ainda não pecou, não começou. Sempre se vê: se não, seus olhos trariam também alguma sombra, sua voz. Seu rosto guardaria uma expressão própria, remarcada. Seus gestos revelariam uma graça não gratuita, mas conseguida. Maria da Glória é inocente, de uma inocência forte, herdada, que a vida ainda irá desmanchar e depois refazer. A gente pode amar, de verdade, uma inocência? (ROSA 1988a, p. 97)

O medo e a coragem convivem sem que Miguel perceba que a travessia se dá no caminho de realização do destino. “Era preciso um impulso de coragem, para Miguel levar os olhos a Maria da Glória, podia ser que ela descobrisse imediatamente tudo o que ele sentia, e dele zombasse, desamparando-o” (p. 141). Mas ela o fitava, sem temor. Soberana e consciente do poder que emana, o desafia, imperturbável. O olhar o convida. “Era um chamado. Miguel compreendeu e obedeceu” (p. 141).

Mas a dúvida o consome. Ele hesita entre a paixão e a razão. Personagem angustiado, faz da descoberta amorosa um susto dramático. “Pudesse, amar Maria da

Glória, desatadamente, tão a bom esmo, dia vale dia. Amar, não pensando com palavras, livre de vagueação, sem tomar memória” (p. 146).

O amor que Miguel sente o arrebatava e assombra. Ele se vê cativo da “deusazinha louca”. Diante do turbilhão de emoções que o aflige e do poder erótico, sucumbe. Aceita a convocação de Eros, deus maior que excede, surpreende e seduz.

E acontece o encontro de Glória e Gulaberto. Ela “abriria vasto os olhos” (p. 233). Diante do assombro de Lalinha, ela “mesmo sorria, realizado um brio, bem que se notara. Estava mais bela, afirmada, esplêndida. Mas estonteava. [...] Era como se, por causa dela, o mundo tivesse de ser aprendido de novo, de momento para outro alargado na claridade de uma extensão, que alterava o passado” (p. 249).

Em Guimarães Rosa, a sexualidade é universo sagrado, no qual se vive sem culpas e com naturalidade; é irradiação do divino. E Glorinha se sente “sã”, “viva” (p. 248). A iniciação de Glória nos mistérios do corpo se dá com Gual, por quem nutria indiferença e certo asco. E assume com voz “tão clara” (p. 248) e “pureza no rosto” (p. 248) o regozijo do corpo e contraria a censura de Lalinha. Maria da Glória/Afrodite ignora o espírito que se furta ao prazer sensual e compreende que viveu *um* momento na multiplicidade do viver. Ela rege o próprio corpo e a vida no Buriti Bom. “Não era a vida? Sobre informes, cegas massas, uma película de beleza se realizara, e fremia por gozá-la a matéria ávida, a vida. Uma vontade de viver” (p. 232).

Glorinha, como Afrodite, carrega a flor do desejo, barbatimão, pau-bate-caixa, capitão-do-campo, greipe. “Moça enflorificada”. Ambas pertencem ao mundo celeste, aquático e ctônico, associadas aos espaços férteis e às essências vegetais, ligadas a todas as manifestações vitais. Fascinadas pela natureza, nas imagens de vida e morte que a caracterizam, se mostram fiéis ao seio cósmico da Terra, apreendida em sua divina maternidade. Comandam a religião da imanência e religam todos os viventes ao divino. Soberanas da fecundidade, exprimem a sexualidade instintiva e sagrada presente em todas as coisas.

É de Gulaberto a observação: “Maria da Glória ganhava essa alegria aprazível por causa de tanta beleza? [...] Ou tinha crescido com todos os encantos, por já possuir a alma da alegria dentro de si” (p. 102).

A sensação de conquista logo passa e vem a constatação do vazio deixado pelo desencontro de corpo e alma, mas sem pesar. Daí toda iniciação ser morte, mas também

eternização de vida. “Ela se enfraquecia em sua segurança. Silenciava. Seu olhar se arrendia?” (p. 249) Decide esperar por Miguel, pois o escolheu. Tal esperança se perpetua e se concretiza na incessante disponibilidade para o viver, que se reinventa de forma virginal e na mais profunda alegria. Após optar pela espera, acontece o inesperado: ela sente o destino do amor.

Maria da Glória permanecerá sempre virgem, pois assume a mobilidade do real e não se deixa aprisionar em si mesma. Conquista a luminosidade do sorriso e do alegrar-se nos percalços do existir e se renova em constante devir. Ela não é mais a ingênua que jamais experimentara as ambiguidades da vida. E se deleita frente aos mistérios ambivalentes do existir. Até mesmo o desprezo pelo parvo Gualberto se torna admiração: “Às vezes ele não é feio... Só é rústico...” (p. 249) Glorinha descobre a ambígua tessitura da vida, que se solidifica pela complementariedade de opostos. E o real deixa de ser sólida construção sobre antagonismos excludentes.

Glorinha invencionava e origina a própria alegria e o caminho se faz à medida que cavalga em galopes selvagens e ferozes, pois quer desabitá-la para se tornar morada de si mesma e vivenciar a liberdade, não mais fútil ou idílica, mas que, simbolicamente, trará de volta a virgindade primeva. “A alegria dela se estende, linda” (p. 97).

Miguel, se pudesse, sairia com ela, a cavalo, rumo ao Brejão e ao Buriti-Grande. Nos devaneios, concretiza o mítico encontro com a Mulher-Terra-Mãe que perfaz a brotação incessante da vida que nasce e morre. “A não ser perto de Maria da Glória, não podia haver existência seguida, nem desejo de destino, nem a pequena tranquilidade” (p. 125).

Ele queria que Glorinha se tornasse guia nos mistérios do corpo/amor que tanto temia. “Eu queria que Glória me chamasse, me ensinasse lugares que fossem dela só — nós dois, sob sombra de uma antiga árvore, no centro de um bosque, rodeados de uma outra luz” (p. 97). O lugar se mostraria espaço corpóreo que tece a trama anímica e poética da vida. Lugar do velar e desvelar, da luz e da sombra. E eles passariam a habitar o corpo/linguagem/*logos*, enraizados no mundo enquanto experiência humana. Junto ao buriti, a luminosidade se transformaria em energia irradiante de Eros. Imbuídos de outra luz, eles vivenciariam a pulsação vital.

“Posso querer viver longe da alegria? Quando encontrei Maria da Glória, aqui, foi como se terminasse, de repente, uma grande saudade, que eu não sabia que sentia”

(p. 148). Sem ela, a vida seguiria, tristemente. Os sentimentos caóticos de Miguel propiciaram o re-nascer do veterinário. Ele se inaugura para a vida ao compreender vida e morte como verso e anverso da mesma pulsão vital: Eros e Thanatos.

Glorinha orchestra a vida no Buriti Bom, se une à dinamicidade da *physis* e faz da alegria a erótica percepção da vida que não cessa de morrer e da morte que não cessa de viver, em perpetual devir cíclico. Corporificação da alegria, entoa o mais belo cântico de júbilo à vida. Maria da Glória saúda com Aleluias o novo tempo no Buriti Bom. “Maria da Glória, da alegria” (p. 148).

Durante a noite, “o mato propõe uma porção de silêncios; mas o campo responde e se povoa de sinais” (p. 99). A voz da noite é a voz de Eros.

Os segredos da noite eram guardados pelo Chefe Zequiel, que escutava até as minhocas dentro da terra. “O silêncio da noite se mexe, se faz” (p. 123). Para ele, essa tarefa de “dentreouvir” as pulsações mais profundas de Eros/corpo/Terra-Mãe, que desmorona e constrói, era aterrorizante e angustiante. “A noite é um estudo terrível” (p. 99), de sons e imagens assustadores, uma vertigem.

Tido como bobo, vindo não se sabia de onde, acolhido no Buriti Bom por caridade, vivia azucrinado pela ideia de que um homem viria matá-lo ou que o duende de uma mulher rondava o moinho. “Dava pena. Como se o poder da noite de propósito pesasse sobre aquele enjeito de criatura, que queria sair de seu errado desenho, chegar a gente, e o miolo da noite não consentia, para trás o empurrava” (p. 215) e o aprisionava. Mas ele sabia que o silêncio se movia e se fazia no meio dos rumores.

Zequiel desconhecia Eros; ele era daquelas pessoas “voltadas para fora da roda” (p. 114). Escutava o silencioso ruído noturno que erotizava o Buriti Bom, mas o temia por nele ouvir apenas ruídos apavorantes. E sofria por essa percepção angustiante. O lado sombrio da noite assombrava: “O pior, é que todo dia tem sua noite, todo dia. [...] “Mas o que demora para vir, o que não vem, é mesmo esse fim da noite, a aurora rosiclará.” [...] “A noite é cheia de imundície.” [...] “O monjolo bate todos os pecados.” [...] “O senhor tema tudo” (p. 149-150). Nem por um segundo se descuidava, sempre ficava de sentinela. Dizia que estava “esperando”; segundo Dona-Dona, “só se espera o demo, uai!” (p. 114)

Durante o dia, cumpria as obrigações; porém, mal conseguia trabalhar, devido ao cansaço gerado pelas noites atormentadas. “De dia, não ouvia aqueles selvagens

rumores? Ah, não. — Nhônão... De dia, tudo no normal diversificava. De noite, sim: — Nhossim, escutei o barulho sozinho dos parados...” (p. 137)

Diante das deusas do amor, ele se desdobra em sorrisos e veneração, mas não se sabe se era uma manifestação legítima e afetuosa, pois quando elas se afastavam, murmurava algo inaudível e incompreensível. Como se o corpo feminino/Terra-Mãe/noite o assustasse e, de alguma forma, seduzisse. “E, ante Glória e Lalinha, o Chefe se desmanchava desdentado todo num riso, era igual lhe tivessem surgido de repente duas fadas. Principalmente pronto a um ajoelhar-se-de-adorar aos pés de Lalinha, ela mesma percebera” (p. 187).

Ao ser interpelado por Maria da Glória sobre o que escuta na “transnoite”, “o rosto dele, vinda dos olhos, deu sombra duma tristeza” (p. 188). O olhar irradia medo dos barulhos da noite, durante a qual os ruídos se transformam em agouro: o aviso da coruja, o paradeiro dos macacos, o rodeio do vento, o gugugo triste da juriti, o alvoroço de pássaros que seriam atacados, o bufar da lontra, o gongo dos sapos. Do entendimento que possui desses sons não consegue se libertar; e se torna prisioneiro de si mesmo, enclausurado na própria agonia e em alucinações constantes.

Os olhos de Zequiel se destacavam por transparecerem a incredulidade na força vivificante de Eros. Olhos miúdos que dificultavam o entender o não-entender.

Bastava notar-se-lhe a descrença nos olhos, o tom, o afadigado insistir com que ele, contando de tudo, como que procurava exprimir alguma outra coisa, muito acima de seu poder de discernir e abarcar. Como se ele tivesse descoberto alguma matéria enorme de conteúdo e significação, e que não coubesse toda em sua fraca cabeça, e todas as inteiras noites não lhe bastavam para perseguir o entendimento daquilo. (ROSA, 1988a, p. 188)

Todos os rumores da noite eram ouvidos como interferências negativas no Buriti Bom. Era preciso rezar para espantar o temor e o pecado; daí, o Chefe se preocupar tanto com as indulgências que receberia após cada oração feita com fervor.

O desabar de mundos no ruidoso silêncio da noite assustava pelos enigmas que suscitava. Zequiel se via diante de um abismo, pois todos os sons, no tresloucado viver do Chefe, deixavam de ser criação de elementos originários para se tornarem um paradoxal silêncio que nada dizia. Era como se a vida noturna estivesse sepultada na

morte que excluía o dia enquanto possibilidade de abertura para a ausculta da musicalidade da noite.

Observa-se, porém, que cada vez mais ligado aos mistérios noturnos, quebra a dicotomia dia/noite, “por conta de abrir em claro as noites” (p. 202) e se transforma ao aceitar o poder de Eros. Na festa de São João, ele se alegra porque é ato de iniciação à regeneração da vida, que transita entre caos e cosmos. Feliz, descobre que a alegria é capaz de “destruir a noite” (p. 202) naquilo que ela tem de sombrio e abismal. Cabe a ele a junção do que estava separado — do dia que se arrastava em aparente rotina tranquilizadora com a noite, espaço de transgressão e libertação; portanto de ausculta do *logos* poético e de Eros. Ele passa a não realizar a exclusão diurno/noturno. Quando lhe perguntavam o que era a noite, ele respondia: “— A noite é o que não coube no dia, até” (p. 205). E percebe o que ninguém vê: algo novo acontece no Buriti Bom.

Behu era quem mais dele cuidava. Observa-se que ele a respeitava; porém, diante dos conselhos que ela lhe dava, “esquivava o olhar, escutava-a submisso e muito inquieto” (p. 204), talvez por se assustar com o jeito triste e severo de quem se apartava do chamamento de Eros. Mas quando ela adoece, o pavor que ele sente aumenta, como se pressentisse algo que aconteceria ou que já estava acontecendo, mas que não sabia identificar.

A piora do Chefe trouxe-lhe maior isolamento das pessoas. “Só nos olhos e nos ouvidos consumia conhecimento” (p. 245). O inimigo, a coisa se aproximava. Ele nem mais queria falar sobre “o descomposto das visões que seus ouvidos enxergavam” (p. 215) tampouco ver Behu. Nota-se que esse momento coincide com os encontros de Glória e Gual, Glória e Lala, Liodoro e Lala e com a morte de Behu.

O clima no Buriti Bom era de total erotização. O chefe melhora. Vem com Maria da Glória outro olhar para Zequiél: “E quem-sabe o Chefe não tinha razão: todos devessem parar, e fazer finca-pé no instante, no minuto. A qualquer hora, não se respirava a ânsia de que um desabar de mistérios podia de repente acontecer, e a gente despertar, no meio, terrível, de uma verdade?” (p. 195)

Ao escutar todos os sons da noite, Zequiél consegue discernir e auscultar o noturno silêncio que diz a transformação de Maria da Glória, seu envolvimento com nhô Gual Gaspar, a morte de Maria Behu, a ligação de Lalinha e Liodoro, Lalinha e Glória, o poder avassalador do Buriti Grande, o retorno de Miguel. E ocorre a transformação do

Chefe. A noite alcança a luminosidade do dia e deixa de ser treva e morte para se metamorfosear em vida latente. A noite não exclui mais o dia; a noite passa a ser do dia. Ao permanecer no dia, este muda. Sem tal exclusão, percebe o que ninguém se dá conta: pré-vê a chegada e a permanência de Eros no universo do Buriti Bom. O passado e o presente dos personagens se cruzam junto ao futuro que não se sabe, mas será já sendo. “De repente, de repente, de repente — uma onda de viver, o viço reaberto de uma ideia” (p. 251). Concretiza-se a percepção, até então tida como tresloucada, de que o poder de Eros pode, também, ter efeito destruidor, principalmente, se se afastar da vida que se invencionava a si mesma, erotizada, como ele o fazia.

Zequiel não é mais o mesmo após atravessar os umbrais das trevas. A clarividência se impôs aos tenebrosos barulhos da noite. Foi preciso a travessia noturna para transpor-se. Ele não desiste de ouvir os terríveis sons da escuridão, mas acolhe-os e os transforma. O Chefe vive o negrume da Terra/Noite e renasce para alimentar-se do dia que raiava (Cf. p. 246). A vivência assustadora da noite o fortalece diante das temeridades e ele passa a ver. “Ah, o Chefe agora estava são, de repente, aparecera à porta da cozinha, com seu caneco para o café e o leite, e sorridente, explicava: ‘— Deus é bom! Dores... Daí, sem saber, eu adormeci conseguido, não aconteceu nada... Acho até que estou sarado...’” (p. 246)

A travessia de Zequiel, que se faz na noite, concretiza o nascimento do homem que pode assumir a própria vida. Ao viver a experiência noturna que o aproxima dos escuros da alma e dos obscuros da natureza humana, descobre a luz que se oculta nas trevas. Por nutrir-se da claridade que pertence à noite, percebe a ambígua composição vital, que não mais se apresenta como tenebroso antagonismo, mas misteriosa tensão de contrários. “Acho até que estou sarado” reforça a incessante necessidade de recriar a trajetória, pois dia e noite, vida e morte se alternam no ritmo enigmático do viver.

Maria Behu, como o Chefe, se mostrava, a princípio, arredia aos acontecimentos inaugurais, no Buriti Bom. Infeliz, mais parecia “bicho do brejo” (p. 94). Quem mais dela desdenhava era Gualberto Gaspar. Ele a receava e a via “encorujada, com a feiice de uma antiguidade” (p. 102) e se perguntava se ela era triste devido à feiura ou a tristeza vinha guardada desde a infância e ela “veio murchando e sendo por fora escura e seca, feito uma fruta ressolada?” (p. 102) Em outro momento, comenta que ela “é uma

demitidazinha, por quem Deus não olhou; e agora ela tudo despreza (p. 112) e se contrapõe à alegria e à sensualidade de Glorinha, censurando-a, por vezes.

Mas o olhar de Miguel se contrapõe à visão de Gual. Assinala Souza que “na experiência quotidiana de sua vida, percebe que tudo pode ser totalmente diverso do que é. As coisas oscilam entre o ser, parecer e o não-ser (2000, p. 48).

A primeira pessoa que viu no Buriti Bom foi Behu. Apesar de melancólica, o acolheu com gentileza. Parecia estar de luto e não demonstrava ser tão intratável e sem beleza. Apenas murchara “antes de florir, não conseguira formar a beleza que lhe era destinada” (p. 135). Confiara em Miguel e começou a falar, animada.

O que Miguel ouviu do dono da Grumixã se mostrara diferente. “Tudo o que nhô Gualberto Gaspar dissera, se desmentia ante o real. Dava uma certa decepção. Onde esperara encontrar sombra de segredos, o culto, o errado, Miguel só deparava com afirmação e clareza” (p. 137).

Observa-se que a voz agradável de Behu conduziria os olhos de Miguel para belezas do lugar, como se fosse quase uma missão mostrar-lhe o que parecia sem valor, aquilo que não se via com o olhar trivial. Caberia a Miguel a junção da visão e da audição rumo à ultrapassagem da separação do visível e do invisível, do audível e do inaudível. Pode-se acreditar que Behu iniciou Miguel nos sagrados segredos do mundo erotizado do Buriti Bom. “Falava como se precisasse, urgente, de convencê-lo de coisas em que ele não via importância; isto é, aos poucos, começava a querer ver” (p. 135).

O dizer de Behu lembrava o modo de falar da mãe de Miguel. Ambas, na rapidez do excesso de palavras ditas, demonstravam mais do que podiam, sentiam ou conseguiam ter ou ser. Era como fugir do destino. Por outro lado, o dizer urgente, sem parar, dimensionava a interioridade intrinsecamente unida à exterioridade da natureza do Buriti Bom, que se refazia, ininterruptamente. E Miguel, “que sabia ouvir” (p. 135), fez do silêncio a mais profunda escuta do espaço da fazenda. A natureza se apresentava na linguagem da nascitividade constante, da brotação que não cessa: quem falava era o mundo do sertão, e não, Behu.

Por que, justamente a ele, recém-chegado e estranho, ela carecia de falar assim? Ela parecia uma prisioneira, que tivesse conseguido, do lado de fora, alguém que lhe desse uma atenção diferente e fosse levar bem longe um recado seu, precioso e absurdo. A maneira de olhar, vez a vez, vigiando se as outras já voltavam, media sua pressa de dizer. Não que mostrasse ânsia; nem

no que confiava havia estranheza. Maria Behu era uma criatura singela. Apenas,urgia que Miguel pudesse ter vindo até ali só para ouvi-la, e de lá, antes do regresso das outras, se fosse embora, conhecendo-a a ela somente. Falava. Dizia da roça, da vida no sertão, que seria pura, imaginada simples. (ROSA, 1988a, p. 135)

Que recado seria esse? O dizer do sertão que emancipa a palavra dos significados estabelecidos anteriormente e a promove ao estatuto de (re)veladora do encoberto. O recado de Behu é a origem da poesia no mundo do Buriti Bom. Entende-se origem como a matriz dinâmica da vida.

Por que eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significações remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. (BARROS, 2010, p. 13)

A palavra de Behu, que urge ser dita, se contrapõe, sem oposição, ao silêncio de Miguel que guarda os mistérios do viver “viajável”. O que ele busca é mais do que Behu diz, sofregamente, em sofrimento dramático. Mas quando ela quebra o próprio silêncio, Miguel acolhe o devaneio poético da irmã de Glorinha, que “perseguia alguma poesia” (p. 135), pois “com fervor, queria que tudo fosse assim” (p. 135). E as palavras ganhavam amplitude cósmica.

Behu também não gostava de Gualberto Gaspar. Diante de tal reciprocidade, dirige-lhe um olhar de maldição. Mas amaldiçoar tinha lá certas sutilezas, conforme conclui Miguel, já que Gual não pertencia ao Buriti Bom; era um intruso que não media esforços para bajular o proprietário da casa.

Para além das diferenças entre Glorinha e Behu, interessa dialogar com a presença sutil de Eros, na vida de Behu, que não conseguiu florescer e experienciar a magnitude do poder do deus do amor. Ela gostava de rezar e de ser triste. “Sempre cuidadosa, era quem guardava as agulhas e os discos. Sem deixar de lá o trabalho que estivesse fazendo, Maria Behu pedia, acanhada, que pusessem uma valsa sentimental. Dizia que se lembrava de Vovó Maurícia” (p. 184), cujo significado do nome será estudado adiante.

Behu sofria por não saber quando ela iria visitá-los e ficar com eles, assim como o Chefe não sabia quando a “coisa” chegaria. Ambos ligados ao saber o não-saber, mas aguçados com a perspectiva de que ‘algo’ transformaria a vida no Buriti Bom.

Vovó Maurícia celebra a vida pela força de Eros e pelo viés da alegria. São dela algumas frases que Behu jamais esquecera: “Quem vem dos Gerais, é alegria adiante, tristeza atrás...”; “O que a gente deve de deixar para trás é a poeira e as tristezas...” “A gente é o coração caladinho...”; “A gente não presta atenção nisso, que é saudação-de-carta; mas, às vezes, depois, dói, dói molhado...” (p. 184)

A doença de Behu trouxe a dimensão do sofrimento calado, surdo, mas que a fez ressurgir aos olhos de todos. Era outro desabrochar, comparado ao da tirolesa junto ao orvalho. Perto dela, recebia-se o “bom-olhado” (p. 215). Sem queixas, transparecia bem-querer e recebia, de volta, um diferente amor. Mas a dor e a tristeza envelheciam o olhar. “Seu olhar envelhecia as coisas?” (p. 215) Ou as coisas produziam outro olhar?

Behu vivia “fora da roda da alegria” (p. 217), mas sonhava com o momento da chegada de Vovó Maurícia. E solicitava ao pai que fossem buscá-la, assim que ficasse boa. Observa-se que Behu ansiava pelo poder do buriti, sem dizê-lo. “Era ao tempo em que os buritis regaçavam sob verdes palmas a velha barriga de cachos de cocos, tanta castanha, sobre sua trouxa gorda de palha-suja e uns rosários dependurados” (p. 217).

Maria Behu pertencia ao mundo que aguardava a chegada não se sabia de quem. Isso a distanciava do viver a eternidade que se dá em um frêmito. “Era uma estranha, sua doçura vinha de imensa distância. Maria Behu conheceria outros cansaços e consolos, e repouso, que a gente podia amenamente invejar, oh, às vezes” (p. 229).

Nota-se que diante da perda de saúde e beleza de Behu, ainda existiam “os claros encantamentos do sofrer” (p. 217) e ela sorria, talvez como nunca o tivesse feito. “Seu sorriso, agora, parecia o de uma menina” (p. 228). O que os olhos viam naquele instante? Certamente, o que até então se fizera invisível para ela. “Que é que ela via? Que espuminha de segredo?” (p. 217) Meio às avessas, Behu também habitava a casa das Deusas. Portanto vinha de seu olhar espuma mítica que fertilizaria as terras de Liodoro, pelo viés do nascimento de Afrodite, que surge da espuma do mar, sêmen de Urano ali derramado.

A morte não será o rompimento com a dinâmica vital, até porque ela se mostrava morta em vida, mas gozo cósmico que inaugura no Buriti Bom o tempo da colheita que

reafirma a fecundidade da terra. “Maria Behu tinha uma recortada parencença com o pai” (p. 230).

A morte de Behu era como escutar o murchar das flores (Cf. p. 245). Mas ela entendia os buritis: “O buriti relembra é o Céu...” (p. 246). Com eles teve rixa durante toda a vida porque deles sabia o que não lhe fora possível ver. De acordo com a compreensão de Lalinha, que no momento de perda e dor, captou a ligação de Behu com a árvore da vida, mesmo que de maneira tortuosa: “Como os buritis bulhavam com a brisa — baixinho, mil vezes. O buriti — a duro verde: uma forma” (p. 246). A poesia que tentou mostrar a Miguel agora se concretizava na morte que participa do ciclo vital, circularidade compreendida como tensão permanente dos contrários. Mistério que a razão não explica. “Morrer talvez seja voltar para a poesia...” (p. 246) que ela tanto perseguira.

De acordo com Souza,

Essencialmente tanatofórico, portador da vida que amadurece a morte, dentro de si mesma, o homem, já de si, é uma ironia suprema, porque o fundo de se ser se revela sem fundo nem fundamento, sem essência nem substância. À finitude radical ou carência congênita do homem, que o faz participar do duplo domínio do ser e do não-ser ou da vida e da morte, corresponde a linguagem poética da ironia, que não fala nem cala, mas assinala sempre o que não se pode dizer. Diálogo perpétuo da palavra e do silêncio ou do dizível e do indizível, a linguagem da poesia é uma ironia permanente. (2000, p. 46)

A partir do instante em que se vivencia a morte, no Buriti Bom, observa-se a afirmação da vida. A iniciação de Miguel pelas palavras, aparentemente, desconexas de Behu implica em morte e transformação: dele, de Glorinha, de Lalinha, de Liodoro, da natureza. Behu introduz Eros no Buriti Bom e a liberdade reina.

“A tristeza por Behu produzia espécie de liberdade. As pessoas estavam mais unidas, e contudo mais separadas. Glorinha se fazia selvagem: em galopar, passava boa parte dos dias fora de casa; iô Liodoro se sumia na lida” (p. 248). A liberdade que se doava no Buriti Bom nada tinha a ver com vontade tampouco querer. Ela se manifestava como mistério que surge e se esconde, vela e se desvela. Personagens se desnudam diante do destino, não entendido como fatalidade, e passam a ouvi-lo enquanto construção do próprio caminhar. Glorinha e Liodoro, que somem e aparecem em

processo efervescente de ocultamento e desocultamento, experimentam a audição profunda do destinar do ser.

A experiencição da morte que não exclui, mas inclui a vida é confirmada por um pensamento de Lalinha: “Deus nos dá pessoas e coisas para aprendermos a alegria... Depois, retoma coisas e pessoas para ver se já somos capazes da alegria sozinha... Essa — a alegria que Ele quer...— descobria, sonho salta sonho. A lembrança de Behu a fortificava” (p. 248). A partir do nada, do vazio, do silêncio, da noite, da morte, do que não se vê, existe a força inaugural de Eros que transforma o real, aproxima o que parece distante, dilui objetividade e subjetividade, integra a alegria que advém da aceitação da diversidade e se torna célula básica de composição da vida. A morte é agente metamórfico e genesíaco no Buriti Bom, que se torna “o umbral do sertão” (p. 189).

Assim como o Chefe, Miguel também temia a noite. “Devagar, recuava. Tragava o medo do mato” (p. 133). Mas silêncio não havia. “No silêncio nunca há silêncio” (p. 142). “Cada um escuta separado o que quer” (p. 143), pois a noite é transitória — trânsito para descobertas, transição contínua de ser e não-ser.

Para Lalinha, “a noite do sertão, de si não era triste, mas oferecia em fuga de tudo uma pobreza, sem centro, uma ameaça inerme. Tudo ali podia repetir-se, mais ralo, mais lento, milhões de vezes, a gente sufocava por horizonte físico” (p. 171). Todavia, ela mesma se lembra da tirolira amarela que se abre exatamente às quatro horas da manhã. Tudo está por acontecer. Ela, que gostava mais da casa, à noite, se perguntava: “A qualquer hora, não se respirava a ânsia de que um desabar de mistérios podia de repente acontecer, e a gente despertar, no meio, terrível, de uma verdade?” (p. 195)

A imagem sonora do monjolo sinaliza a voluptuosidade feminina no Buriti Bom. O ranger distante, mas perceptível, acende em Miguel a percepção de que Eros se faz presente nos corpos de Lalinha e Glorinha. Monjolo/corpo/Eros caminham juntos nas descobertas eróticas do veterinário e perpassa todos os instantes que irradiam sensualidade. O tempo todo o monjolo soa, mas é preciso sintonia com o universo sertanejo para ouvi-lo e senti-lo. Na última noite passada no Buriti Bom, Miguel estava na sala com Glória. Observava o corpo dela. “De átimo, veio o ruído do monjolo. Um rangido. — ‘É o **monjolo**...’ — Maria da Glória foi quem explicou, desfazendo a minha atenção. Ele estava batendo, todo o tempo, eu é que não tinha ainda escutado” (p. 146).

A musicalidade que perpassa toda a narrativa se consolida como ligação entre Miguel e o mundo erotizado do Buriti Bom.

Na primeira conexão com o monjolo, está Lalinha. Miguel a vê como uma noiva, uma princesa inacessível que reina, misteriosamente, no Buriti Bom. Feliz, à espera de um noivo que não virá. Mas tal expectativa a faz desejosa e desejada. A beleza registrada pelo olfato, já que é possível sentir-lhe o perfume, é também percebida pela aura silenciosa que existe entre eles. A audição mais plena se volta ou remete ao barulho do monjolo. “Mulher de iô Irvino, cunhada de Glória, de Maria Behu. O ranger do monjolo é como o de uma rede. O rego está com pouca água; daí a lentidão com que ele vai socando” (p. 93).

Para ouvir o monjolo Miguel se desfez de conceitos prontos e se dispôs a ver e a ouvir o que nunca havia visto ou escutado, a ver o que se velava e ouvir o que nunca havia sido dito. Para isso, auscultava o silêncio do monjolo, que se doava entre uma batida e outra para que nós da rede fossem desatados. Miguel aceitou o diálogo, não simples processo comunicativo, mas aquele que escuta o silêncio que existe entre os fios e o vazio de uma rede.

O monjolo passa a ser confundido com o canto de pássaros e com o desejo que cresce entre Miguel e Glorinha. “O monjolo é humano, reproduz a vontade de quem o fez e de quem o botou para trabalhar as arrobas de arroz” (p. 99).

O som do monjolo, sintonizado com o alvorecer erótico, no Buriti Bom, permanece nos devaneios voluptuosos de Miguel. “Pudesse sonhar com Maria da Glória, sonsa, risonha, sob o Buriti grande, encostada no Buriti grande. O monjolo trabalha a noite inteira” (p. 99).

Na despedida de Miguel, diante da promessa de retorno ao Buriti Bom, a repetição do som do monjolo. “O ranjo do monjolo, é como uma velinha acesa no deito do vento que se compara. [...] O monjolo trabalha a noite inteira” (p. 147-148).

Arrebatados por Eros, jamais confundiriam ou esqueceriam o som do monjolo. “O monjolo socava arroz, com o rumorzinho galante, agora Maria da Glória não o poderia ter esquecido, e o amor era o milagre de uma coisa” (p. 257). E ao som inebriante das batidas do pilão, Miguel devaneava: “Glória, Glorinha, podia dizer, pegar-lhe nas mãos, cheirar o cheiro de seus cabelos. A boca. Os olhos. A espera, lua

luar de mim, o assopro — as narinas quentes que respiravam. Os seios. As águas. Abraçados, haviam de ouvir o arriar do monjolo, enchoo, noites demoradas” (p. 257).

O monjolo se faz corpo sonoro do mundo e diz o que estava no mais recôndito da noite; velado, se desvela para instaurar novo real, mas permanece na esfera do ocultar-se, para, novamente, eclodir. Antes de dormir, Lalinha diz para Glória não sonhar com Miguel. Ao que ela responde: “— Ah, Lala, não caçoa. O monjolo pincha, eu acordo e fico pensando nele...” (p. 160)

Mas ele não se fazia ouvir quando ela estava próxima de Iô Liodoro porque o desejo entre eles já havia sido despertado e em breve seria consumado. “Nem ouviam o bater do monjolo, isolados da noite, se ajudavam a armar um êxtase” (p. 226).

O “monotom” (p. 219) do monjolo confirma ser ele a voz soberana de Eros: “O monjolo, a noite inteira, cumpria, confirmava” (p. 258).

Lalinha/Eros se mostra enquanto beleza destoante do sertão. Ela é inacessível aos olhos dos roceiros e pode fazê-los acreditar que estão diante de uma visão não palpável, de um milagre ou de uma princesa. Admirada por todos, não pertence àquele lugar; assume a postura da noiva que espera o noivo. O aguardar a caracteriza. Mas frutifica esse tempo ao se entregar a Liodoro e à Glorinha, sem culpas ou temores; apenas aceita o deleite.

Ela era da cidade; tal fato imprimia-lhe distanciamento das coisas do sertão. Observava a beleza das flores imaginando-as em um recipiente, dentro de casa. Afastada, aparentemente, do espaço da fazenda, mantinha, normalmente, o quarto com a porta fechada. Havia separação de mundos, de expectativas. Como a flor da lobeira que admira, Lala se deixa aprisionar em vaso, sem exigências de um viver liberto das amarras sociais.

Mas Eros entra pela fresta. A imagem de Lalinha, novamente, se liga ao monjolo. Personagem erotizada, não se esquiva ao olhar desejoso por Glorinha, que, ao beijá-la no rosto, desperta na cunhada prazer e vigília. Os olhos não se furtam: “Glória beijava com gula, beijara Lalinha no rosto, mas a outra olhava para sua ávida boca, como se esperasse tê-la remolhada de leite e recebendo a seio” (p. 153). Encanta-se, também, pelas pernas de Glorinha, como o faz Gulaberto.

Da janela do quarto pode visualizar um pequeno horto e, nele, colher flores — pré-ato amoroso, com Liodoro. Mais adiante, a visão de pássaros desconhecidos, no

laranjal. A mobilidade erótica presente em “Buriti” acontece sem julgamentos e se traduz nos movimentos pulsantes da vida, enquanto “matéria ávida”, seja ela humana ou não.

Sentia-se alegre ao lado de Glorinha. Alegria suave, aliviada, que se propõe a cessar uma tristeza que sempre a acompanhava, fosse por saber-se “esquisita” ou de “estranhos segredos”, apesar de não aceitar a descoberta do perceber-se triste. São dela importantes reflexões: seria o amor uma carência que ansiava pela completude que somente o(a) amado(a) poderia suprir? Ou haveria outra espécie de amor, que “seria uma arte, uma bela-arte?” (p. 162). Arte que jamais se ultrapassa, pois se liga ao devir permanente, ao acontecer originário de Eros. Amor, arte que (des)oculta caminhos e transfigura a realidade. Para Lalinha, “o amor exigia mulheres e homens ávidos tãoamente da essência do presente, donos de uma perfeição espessa, o espírito que compreendesse o corpo” (p. 199).

Trazida por Liodoro, que “punha-lhe fortes olhos bons” (p. 156), iniciaria, no Buriti Bom, outro viver. Seguiria o sogro como o fez quando acompanhou o olhar direcionado à foto do filho, ainda antes se viajar. O casamento com Irvino fora marcado pela frustração do desencontro amoroso. Restou-lhes uma amizade agonizante e pena recíproca de “corpos e espíritos que se descobriram enganados” (p. 155).

Ao deixar a cidade, não compreendia a dedicação do fazendeiro, mas aceitara a grande viagem, rumo ao sertão. Sem medos, jogou-se na misteriosa aventura do viver, em processo de rapto de si mesma, para a transformação que viria. “Cerrara os olhos com prazer, gostaria de ter uma porção de pálpebras, que pudesse ir baixando, uma sobre a outra, para mais vivamente se esconder” (p. 159).

Lalinha, no ser-tão dos devaneios amorosos, “descobriu que, para a verdade do amor, era necessária a carne: que sua carne doesse, leve, devagar, enquanto ela murmurava sua intransmissível paixão” (p. 161). Envolta pela erotização do corpo e da alma, vive a sensualidade que faz o espírito compreender a carne.

Miguel se vê embriagado diante de tanta beleza. “Dona Lalinha, tem mulheres de lindeza assim, a gente sente a precisão de tomar um gole de bebida, antes de olhar outra vez. Iô Irvino se casou, depois precisou de a deixar, foi com outra. O barulhinho do monjolo cumpre um prazo regulado” (p. 147). *Entre* um prazo e outro se dá a

descoberta da infinitude presente nesse ‘vazio’, mas que esvazia quando o corpo se distancia do espírito. Daí o fato de Irvino optar pela separação.

A Irvino, amou, ao menos pensou que amasse, pensou desordenada. Mas nele viu foi o homem, respirando e de carne-e-osso — seus olhos devassantes, seus largos ombros, a boca, que lhe pareceu a de um bicho, suas mãos. Teve logo a vontade de que ele a beijasse, muito; por amor ao amor, não lhe veio a ideia de penar por ele. (ROSA, 1988a, p. 161)

Lalinha se dá conta que sempre desejou o amor e toma para si a pergunta: serei normal? Jamais sentira o pulsar erotizante da vida, como acontecia com Glorinha.

Quando solteira, nunca sentira assim — o desejo difuso, sem endereço, que Glorinha lhe confessara. Com ela, o que a animara, de modo semelhante, sem alvo certo, fora uma extensão de amor, a ideia de um amor, audaz, insubordinável; o desejo, somente viera a tormentá-la mais tarde, detido na pessoa de Irvino — e que, entretanto, não era para Irvino... (ROSA, 1988a, p. 166)

Acolhida pelo Buriti Bom, cedera à força de Eros e se entregou a Liodoro. “Agora descobrira que tinha poros que ela mesma ignorava” (p. 168).

A noite, no Buriti Bom, era começo de aurora, de frêmitos de prazer. Aos poucos, os dias eram as noites, pois o desabrochar erótico invadia a escuridão. A noite é o que não se sabe, como o amor.

No meio do Buriti Bom havia o Brejão-do-Umbigo. Na beira do Brejão, o Buriti-Grande, que “dominava o prado, o pasto, o Brejão, a mata negra à beira do rio, e sobrelevava, cerca, todo o buritizal. [...] Plantava em poste o corpulento roliço. [...] E, em noite clara, era espectral — um só osso, um nervo, um músculo. [...] Sua beleza montava, magnificava” (p. 144). Era a palmeira de iô Liodoro e nhô Gualberto Gaspar. Observa Souza que “na saga final de **Corpo de baile**, Guimarães Rosa representa mitopoeticamente o Brejão-do-Umbigo e o Buriti-Grande como símbolos fitomórficos do erotismo telúrico e da sacralidade sexual” (2008, p. 227).

Ao redor do Brejão e do Buriti estavam Lalinha, Glória, dona Dioneia, esposa do Inspetor, a mulata Alcina. “As duas são mulheres que têm fome de homem. Iô Liodoro, por sangue e sustância, carece é dessas assim, conforme escolhe. Ah, essa Alcina mandou vir. Os olhos, quando ela remira, dão para derreter de longe ceras de abelheira e

resinas de árvore...” (p. 129) Todas giravam em torno dele e “desejariam coroá-lo de flores” (p. 134). Imagem viril, comprovada pela “pura luz de maio fã-lo maior” (p. 134), “teso, toroso” (p. 120), reinava absoluto no borbulhante brejal. Os buritis se mostravam embebidos pela vegetação úmida, “com o pé quase na água — o que os buritis desejam sempre” (p. 115).

Para o Chefe Zequiel, queriam derrubá-lo; mas “roliço”, tão alto, rumava para o céu e enfrentava o “bicho da noite”.

A força do Buriti-Grande, avassalador, descomunal, desmesurado era a mesma de Eros. E Miguel se perguntava: “O Buriti-Grande: que poder de quieta máquina era esse, que mudo e alto maniqueja?” (p. 123) Para ele era preciso olhar, olhar muito até alcançar, com os olhos, o domínio que exercia.

Olhar para o Buriti-Grande trazia alegria e propunha se jogar no terreno da liberdade. Miguel o descreve como uma “palma real, com uma simplicidade de todo dia, imagem que se via, e que realegrava” (p. 151). Solene e simples — deus do amor. Para ele não se precisava olhar demorado, bastava aguçar a visão e os outros sentidos para sentir a realeza que perto dele pairava. Cabia-lhe a junção do corpo e da alma. Percebe-se o quanto o poder de Eros perpassa todos os seres e transforma a vida em corpo erotizado, seja na dimensão vegetal ou humana. O buriti se mostra imagem retumbante do caráter sagrado da sexualidade e do erotismo presente na natureza enquanto criação incessante, *physis*.

Ele deixava, no corpo e no espírito, um rijo doce-verde sombreável, que era o bater do coração, uma onda d’água, um vigor na relva. Aquele coqueiro crescido consolava mais do que as palavras procuradas num livro, do que um bom conselho de amigo. Assim em deixação, só ser — como um rio que se viaja. Valesse ali. O Buriti-Grande era o buriti grande, e o buriti era o buriti — como iô Liodoro e nhô Gaspar falavam. Nem precisavam de dizer. O amor não precisava de ser dito. (ROSA, 1988a, p. 152)

O Buriti-Grande, árvore mítica, presença de Eros no Buriti Bom, “corpulento roliço”, “carne”, verde ou cinza, conforme “lambessem-no as chuvas” (p. 144), dominava a mata, o Brejão, o Prado. Guardava um poder secular, herdado de outros buritis, em referência ao movimento circular da vida e à maternidade da Terra. Presença marcante, impossível passar por ele sem percebê-lo ou não contagiar-se, eroticamente,

pelo “duro movimento coagulado, de que parecia pronta uma ameaça ou uma música” (p. 144).

A linguagem, no exercício da função, puramente, comunicativa não poderia descrevê-lo. Só a poesia conseguiria fazê-lo — palavra inaugural que vê o mundo pela primeira vez e o nomeia de forma originária. Disse Maria Behu: “— O senhor, sim, podia resumir a descrição dele, com sentimento, com poesia certa... E Miguel logo olhara o buriti grande, com outros olhos” (p. 145). Para vê-lo seria necessário se desfazer de antigas visões, embaçadas, realistas, racionais, palavras envelhecidas e acolher a alegria presente no (re)nascimento do mundo. E ele se lembrou de Maria da Glória, que “atravessava a campina” (p. 145) e inundava o sertão. Os outros olhos silenciaram a voz e permitiram o vigorar do silêncio para que ele pudesse habitar a si mesmo e se deixar envolver por Eros-buriti, diante da possibilidade de construção de novo real.

O buriti se apresenta como entidade mítica e humana e como a força de Eros que rege a vida. Antropomorfizado na figura de iô Liodoro, conjuga o querer, o entender e o temer os impulsos eróticos que invadem a noite. “A gente queria e temia entendê-lo, e contra aquele ser apunha uma trincheira de imagens e lembranças” (p. 144).

Iô Liodoro, filho de Vovó Maurícia, que remete ao nome científico do buriti (*Mauritia vinifera*) e de Seo Faleiros, se integra à árvore: “Ele, como o Buriti-Grande — perfeito feito” (p. 250). À força erótica do Buriti-Grande corresponde a virilidade de iô Liodoro. “E, em noite clara, era spectral — um só osso, um nervo, músculo” (p. 144). Rompe-se, assim, a separação homem/natureza e o mundo se constrói junto ao pulsar de Eros. O Buriti-Grande e o Brejão-do-Umbigo se antropomorfizam e iô Liodoro encarna o erotismo fitomórfico. “Aquele homem assentava bem com as árvores robustas” (p. 183).

A verticalidade do buriti também é a do ser humano. Ambos experienciam a luz e a sombra, o céu e a terra, o dia e a noite, perfazendo o percurso ambíguo do ‘entre’ e do elevar-se que pressupõe a força das raízes. A integração marca o contínuo renascer e o recomeço da vida.

Considerado por todos como o poderoso senhor das terras do Buriti Bom, fortalecido pelos laços de filiação, pelas raízes genealógicas, “potência herdada” (p. 128), iô Liodoro Maurício “não retombava” (p. 103). Para o Chefe, era “duro, duro? —

Dém dém!” (p. 138) Sisudo, regia soberano; firme e calmo, impunha respeito, mas era afável. Hospitaleiro, tinha, sempre, uma opinião a dar, mas com certo distanciamento; dava atenção a todos, sem se alongar nas conversas. Pouco mostrava dos sentimentos. Discreto, despertava a vontade de tentar-lhe o rosto para conhecê-lo melhor, segundo Lalinha.

É dela, também, a constatação da dualidade ambígua de Iô Liodoro. Se de um lado era sôfrego, de outro, reprimido. Sem ponto de convergência, antagonizava prazer e dever, mesmo que os olhos fossem tão desejosos. E Lalinha acreditava ser “para os olhos dele” (p. 224), que denunciavam, ansiosos, a avidez do desejo. Olhos que se ocupavam com cada detalhe do corpo dela e que se mostravam receosos com a possível descoberta de algo entre eles.

Iô Liodoro, ele, tão verdadeiro, e gratamente enleado no real. E ela. Suspirou, por querer. Admirava-o. Numa criatura humana, quase sempre há tão pouca **coisa**. Tanto se desperdiçam, incompletos, bulhentos, na vaidade de viver. E Iô Liodoro, enfreado, insofrido, só o homem de denso volume, carne dura, taciturno e maciço, todo concupiscência nos olhos. (ROSA, 1988a, p. 223)

Na visão do amigo Nhô Gual,

modo estranho, em iô Liodoro, grande era que ele não mostrava de si senão a forma. Força cabida, como a de uma árvore, em ser e viver, ou como as que esperdiçam o mundo. Aquele homem não era para sentir paixões, ceder-se. Nele escasseava, por certo, a impura substância que arde porque necessita de gastar-se, e chameja arroxeadada, na paixão — que é o mal, a loucura da terra. A terra do Buriti Bom tinha muita água. Iô Liodoro balançava a paciência pujante de um boi. Assim ele circunvagava o olhar. [...] Capaz ele fosse maninho e seco de coração? Decidido que não era. (ROSA, 1988a, p. 141)

O olhar que se movia em roda e buscava todas as direções girava em torno da força magnetizadora de Eros. Olhar impetuoso, suave, ambíguo e viril de um boi. “Iô Liodoro — um pescoço grosso, só se um touro” (p. 244). “O boi, animal ritual que bebe de diversas fontes, remete ao universo religioso oriental e ao substrato mítico mais antigo de que se tem notícia (súmero-acadiano, egípcio, mediterrâneo)” (FARIA, 2004, p. 273).

Nas terras do Buriti Bom, Iô Liodoro/Buriti-Grande reinam absolutos. “Iô Liodoro surgido do campo, onde reinavam remoinhos de bois e o vendaval das chuvas” (p. 183).

“Homem roliço — o cabeça” (p. 103), “fecundador majestoso” (p. 225). Nhô Gual assegura a Miguel que o compadre é rigoroso em casa, circunspecto, virtuoso, justo, mas que toda a seriedade se dissolve nos galopes, à noitinha, rumo aos encontros amorosos. “E ele tem mesmo mais força no corpo, açoitado de viver, muito mais do que o regular da gente. [...] Esse homem é um poder, ele é de ferro!” (p. 112). A insaciável atividade noturna do fazendeiro corresponde à força erótica do Buriti-Grande. Cada périplo que realiza se torna experiência que o aproxima mais de si mesmo e o nutre com o poder de Eros. É um viajar que vem e volta do amor (Cf. p. 166). “Iô Liodoro, infatigável no viver, voltando do amor de cada dia, como de um trabalho rude e bom” (p. 172).

Souza afirma que

mais do que senhor patriarcal, Liodoro se caracteriza como amante incondicional do eterno feminino. O erotismo que o singulariza nada tem a ver com a função integrativa que o Eros desempenha na sociedade patriarcal. Subjugado por normas reguladoras e axiomas de autocontrole, o Eros comparece no patriarcalismo como força que deve ser direcionada para a reprodução, e não para o prazer. (2008, p. 221)

Na elaboração mitopoética do Buriti-Grande, observa-se, em algumas passagens, o ritual da transformação da árvore em pão e vinho — comunhão de vida, celebração de Eros.

O Chefe falava do buriti-grande, que se esse fosse antiquíssimo homem de botas, um velho, capataz de, de repente, dobrar as pernas — estirava os braços, se sentava, no meio da vargem. Morto, deitado, porém, cavavam-lhe no lenho um cocho que ia dessorando até se encher de róseo sangue doce, que em vinho se fazia, e a carne de seu miolo dava-se transformada no pão de uma grumosa farinha, em glóbulos remolhada. (ROSA, 1988a, p. 134)

Ou no momento em que os encontros noturnos de Iô Liodoro e Lalinha e Nhô Gual e Glorinha ganham forte carga erótica, o fazendeiro pede “o vinho-doce, espesso,

no cálice, o licor-de-buriti, que fala os segredos dos Gerais, a rolar altos ventos, secos ares, a vereda viva. [...] Era a vida” (p. 232).

O Butiti-Grande “é que nem uma igreja” (p. 134), dizia Behu. Templo do deus fecundante. Em torno dele, todos se uniriam para que fosse manifestado o poder de Eros: natureza e seres humanos celebrariam a alegria do renascimento do ser-tão e comungariam da sacralização do mundo erotizado. Ele se mostra enquanto o irromper da vida, renovação cósmica e intervém na desconstrução de uma realidade baseada em rígidas dicotomias.

Dona-Dona, esposa de Gualberto Gaspar, quase não olhava para o marido, não parecia ser mulher dele e não entendia os motivos de darem tanta importância a um coqueiro maior que os outros. Infeliz, afastada da eroticidade que envolve a região, vivia para resmungos e reclamações. “Dona-Dona precisava da maior bondade do próximo, não era imaginável entre as belas grandes árvores, num jardim da banda do oriente, num lugar de agrado. Era preciso olhar e vê-la não assim, mas como devia ter sido, ou como num mais que futuro pudesse vir a ser” (p. 113).

Nota-se que o buriti grande, igual a todos, era propriedade de Gualberto Gaspar, mas requisitado por Liodoro, passa a pertencer-lhe e se transforma em Buriti-Grande, único, extra-ordinário, “descomum”. Ele deixa de ser representação de uma árvore gigantesca, mas qualquer, para se metamorfosear em “fenômeno” (p. 110), em personagem central da narrativa que se mostra pulsação da matéria vertente, a vida. “— Compadre Gual, dele você me cede, me vende uma parte...’ Iô Liodoro é uma firmeza. Eu respondi com bizzarria: ‘— Pois compadre iô Liodoro, por isso não seja, que o buriti-grande lhe dou e ofereço, presenteio, caso sendo até escritura passo... E ele d’hoje-em-diante, fica seu, nominal!’” (p. 110)

Gual vivia entre dois mundos: o da tristeza, na própria fazenda, ao lado da esposa Dona-Dona e o da alegria e sensualidade emanadas de Glorinha, no Buriti Bom. Responsável por conduzir Miguel às terras de Liodoro, compartilha o olhar ora para Glorinha, ora para Lalinha, perpetuando o nome de Gulaberto. Assim, assume o papel de paternidade, junto a Liodoro, mesmo que de forma menos intensa, do impulso erótico presente na fazenda, que transpõe o desejo pessoal e se afirma como princípio vital. Tal situação ultrapassa as características desajeitadas do personagem para dimensioná-lo enquanto agente de Eros no Buriti Bom.

Desconfiado, dava respostas que ficavam a meio caminho: nem diziam que sim, tampouco negavam. “A vida remexe muito. A felicidade mesma está demudando de eito, e a gente não sabe, cuida que é infelicidade que chegou. Mas quase noção nenhuma não tem boa explicação, quando se quer achar” (p. 102). Sustentava, meio que de mansinho, a heterogeneidade de todas as formas de vida, que se representam ora de uma maneira, ora de outra. As relações absolutas de causa e efeito são ineficazes diante dos infinitos olhares para o mesmo evento. “Nhô Gualberto Gaspar achava e não achava. Calado é melhor” (p. 104).

Aferrava o sonho de viver “solto” e “admirar as outras coisas” (p. 106). Temia “os recantos do espírito” (p. 106), lá onde está o quente do corpo. Não sabia como “desperdiçar-se” (p. 106). Não parava para refletir, “para tomar uma ideia da vida que levava. Andava para um adiante” (p. 106). Ele se curvou para entender o lado prático da vida, que era apenas labuta, e por essa escolha fora absorvido. Mas que outras coisas seriam essas que, em algum momento, não economizaria no viver?

“As outras coisas” não cabem no limite da atividade prática, tampouco aceitam receber sentido único. Elas não têm forma nem limite; distanciam-se de conceitos e do pragmatismo ligado aos afazeres da fazenda. Afastam-se do cotidiano que delimita o olhar inaugural. Aproximam-se do processo de vitalidade do cosmos, portanto surgem no horizonte do ‘entre’, do ser e não-ser. Sabe-se que é preciso morrer para vê-las, experienciá-las e perceber o vigor que oferecem. O olhar que as toma não tem fundamento prévio, mas encantamento de quem enxerga pela primeira vez. O viver “solto”, sem as amarras da subjetividade é um empenho do ser sendo. “Desperdiçar-se” é se lançar diante das “maiores perguntas” e não dimensionar respostas, mas permanecer no jogo contínuo da reflexão, do especular que leva a ver o que até então jamais fora visto e que permite libertar-se para novos sentidos do viver. “As outras coisas” vêm de Eros.

O Brejão, imagem do erotismo do corpo feminino, desagradava Gualberto, que desejava acabar com aquela “porqueira”. Confirma-se, assim, o caráter multifacetado do ser humano que enfrenta, permanentemente, as forças antagônicas de negação e afirmação, sendo que nenhuma delas prepondera. Ele

era um sorriso com senvergonhice e vergonha. Moderava um desdém, pelas mulheres, por seus dengos e atrevimentos de criaturinha protegidas, em

respeito mesmo de sua qualidade frágil. Assim, de mistura, uma admiração com gulodice, que ele não podia esconder. — ‘Mulher tira ideia é do corpo...’ (ROSA, 1988a, p. 128)

Afirma Faria que

se só houvesse negação, não haveria criação, mas, se houvesse apenas afirmação, a revelação ter-se-ia esgotado numa única aparição, acontecida de uma vez para sempre e mantida entronada no poder de sua vigência despótica. Tanto a negação quanto a afirmação absolutas eliminariam a possibilidade de liberdade e de criação. (2007, p. 235)

Gualberto reafirma a fascinação, que percorre toda a obra rosiana, pelo deleite de se vivenciar a vida personificada no corpo.

— Será o senhor, por solteiro que seja, mesmo assim pode ser que não goste de cabaré? Uns apreciam... Sei, em cidade grande, lá a gente dispõe de moças lindas, corretas, a gente não crê, e elas estão para um qualquer que pague... De mim, mal o senhor não ache, sou homem de poucos pastos. Sou sério, sem licença. Nem sei o que, logo hoje, salaz dessas coisas me mexeu em ideia, em mente de me alterar. (ROSA, 1988a, p. 131)

Miguel achava que ele misturava “o sórdido e o agradável” (p. 131) e se aborrecia com a maneira meio “apalermada” do fazendeiro de tratar desse assunto.

Gualberto, pela visão de Miguel, se revestia de certa formalidade, petulância, quase uma maneira ensaiada para se referir às aventuras que tivera. Vivía o deleite de experimentar o que lhe era proibido.

‘A gente tem mais fogo do que juízo’ e ele ia às vezes andava vadiando, na redondez: — ‘Esperando sinal de lamparina, que podia ser até traição de tocaia... Tantas ocasiões em que um marido descobre...’ O perigo como andar em campo sujo, onde a cascavel a frio ressona... O bote pode vir a qualquer momento... (ROSA, 1988a, p. 140)

Nota-se que ele tinha uma vida mediana, pautada pela retórica; no vazio dela ainda não descobrira o que estava encoberto — o amor transformador que une corpo e alma.

Assim, lutava todo o tempo por agarrar uma ideia de si, do que ainda não podia ser, um frouxo desenho pelo qual aumentar-se. Nhô Gualberto Gaspar, naquela vida meã, se debatia de mansinho. O que ele não sabia não fosse uma ilusão — carecia de um pouco de romancice. Triste é a água e alegre é. (ROSA, 1988a, p. 140)

A própria maneira que era chamado no Buriti Bom enfatizava o limite no qual vivia e que o impedia de apreender a nova cosmogonia. “Era o **Gual**, o ‘nhô Gual decerto por motejo assim o abreviavam, num cordial menosprezo” (p. 164). Ir à fazenda do amigo Liodoro soava como “buscar algo para os vazios de sua alma” (p. 184).

Ele não se permitia dançar quando Glorinha o convidava. Mas fingia tolerar aqueles ‘rompantes’ da juventude e se gabava de, no passado, ter sido festeiro. Escondia de si e dos outros “o desejo de ter uma porçãozinha maior das coisas da vida” (p. 185). Ao não participar da festa, da alegria e da dança, Gualberto recusa a se transformar em corpo poético, aquele que acolhe a manifestação incessante da *physis*, se dimensiona em linguagem e se escuta em busca do extra-ordinário do gesto.

A música o deixava feliz e, de certa forma, produzia uma catarse nas frustrações e tristezas que sentia. A ‘festa’ promovida por Glorinha, que doava alegria, era possibilidade de regeneração da vida mediana que levava e que agonizava ao lado de Dona-Dona. “A festa se concebe como trânsito iniciático da inautenticidade para a plenitude da vida” (SOUZA, 2008, p. 144) e antecipa o retorno de Miguel. Observa-se que na tessitura rosiana, nada escapa aos motivos mitopoéticos: ouvir as músicas animava Gualberto a contar casos “porque se refere à fonte prodigalizadora do canto e da saga das musas” (*Ibidem*, p. 145).

A vida mutilada de Gual poderia ter sido renovada pelo arrebatamento musical de Glorinha, mas ele não tirava os olhos das pernas dela. Gulaberto tinha fome das “formas convidativas daquele corpo que dançava. [...] Mais graves aqueles olhos, a ingênuo serviço de uma gana profunda, imperturbada, igual à fome com que as grandes cobras se desnrolam, como máquinas, como vísceras” (p. 185).

Calfá comenta que

na aventura da linguagem, somos lançados ao livre pensamento do corpo na dança, é o valor da experiência como processo de vida, é a manifestação da fala dando voz aos sentidos do corpo; desta forma torna-se relevante pensar a tensão na dança, como o lugar da experiência humana através da corporeidade e não apenas na execução virtuosa das formas corporais, ou na

seqüência de passos marcados; ao contrário, é deixar a corporeidade eclodir em seu universo anatômico a vigência do poético. (2009, p. 93)

Gual se torna guia de Miguel até a chegada ao Buriti Bom. Percorrem caminhos “iluminados”, ligados ao reino das águas: a Vargem Grande, a Praia Alegre, a Lagoa do Pacamão, a Lagoa do Chiqueiro, microcosmos consagrados ao corpo feminino e que se tornam prenúncio de nova ordem cósmica instituída por Eros, que difunde o poder a todos os seres do sertão e celebra o corpo feminino enquanto Terra-Matriz.

A lentidão de Gualberto para falar permitia que Miguel tivesse mais tempo para ver e admirar a cópula cósmica entre a água e o sol, o feminino e o masculino e que se torna ato genesíaco. Eros sacraliza e inaugura outro sertão, imbuído e embebido pela força erótica. “O que nhô Gualberto dizia, comprazido e lento, deixava tempo a que outro tudo visse e pasmasse, era como se ele nhô Gualberto tivesse a guarda dos mistérios e das proezas. — ‘Há árvores que têm fêmea e macho...’” (p. 133)

E Miguel vislumbra o Brejão,

miasmal, escorregoso, seu tijuco, seus lameiros, lagoas. Entre tudo, flores. A flor sai mais colorida e em mimo, de entre escuros paus, lóbregos, lesmas passeiam na pétala da orquídea. Pia a galinhola gutural. Estala o vlim e crisso: entre a água e o sol, pairam as libélulas. E os caracóis encadeando espíntrias, junto de outras flores. (ROSA, 1988a, p. 133)

O Brejão-do-Umbigo, amedrontava e dava nojo, porém, fervilhava vida, fermentava transformações na efervescência do Buriti Bom. Estático e dinâmico, enganava com a letargia aparente. O pensamento mitopoético o apreende enquanto imagem do movimento hierofânico de nascimento e morte — permanente devir que envolve a existência humana e a natureza. Potência genesíaca que reina entre a luz a sombra. Situado nos confins do sertão, conecta, com raízes comuns, Céu e Terra, Oceano e Sol e se torna suporte cósmico de toda realidade. Reflexo de espaços primordiais, configura-se microcosmo divino.

Nele está o Buriti-Grande, ascendente e luminoso e que rompe com olhares que não querem mais ver. Vida que se faz impetuosa, destemida, que surge feito surpresa, que se afasta da aparente mesmice e calma; mistério da vida que brota, espontaneamente. “Era um ar de doce enjôo, um magoado, de desando, gás de vício,

tudo gargalo. Flores que deixam o grude dum pó, como borboletas pegadas; cheiram a úmido de amor feito” (p. 145).

A natureza primitiva e exuberante do Brejão, ligada aos tempos primordiais do surgimento do mundo, mostra-se imagem erotizada do corpo feminino, principalmente, o de Maria da Glória, e abrigo das ninfas fitomórficas. No fundo abissal, se “fazia vida” (p. 116) e “formas penudas e rosadas se desvendavam, dentre os caniços. Impossível drenar e secar aquela posse, não aproveitada. Serenavam-se os nelumbos, nenúfares, ninfeias e sagitárias” (p. 116), divindades relacionadas, também, ao nascimento. Assigura Souza que

anteriores às Musas Olímpicas, as Ninfas são Musas Telúricas. Na solidão de montes e bosques, os gregos cultuavam o iluminio do divino silêncio que suscita o canto de louvor. No jorrar das fontes, no aflar do vento nas folhas, na brotação das coisas, sentiam a irradiante presença das Ninfas. E o vínculo do poeta com as deusas de tudo que nasce e cresce já vem cifrado no divino nome. Ninfa significa mulher jovem ou noiva. Mas jovem não se refere ao estágio vital anterior à maturidade e à velhice. Pelo contrário, mulher jovem quer dizer sempre jovem, a fonte da eterna juventude, do vigor criativo incessante. E noiva significa sempre noiva, promessa contínua de núpcias, encontro orquestral com o divino zoogônico. As ninfas são Moças Noivas, que instituem o regime de fascinação da criatividade festiva da vida. O poeta que pretende criar o sentido inaudito tem de ser raptado pelo vigor criativo das Ninfas. *Nymphóleptos* designa o poeta arrebatado pelas Ninfas. (2001/2002, p. 12-13)

Segundo Motte (1971), a forma triangular que assume a foz pantanosa produziu, no pensamento da Antiguidade grega, analogia ao corpo feminino.

Assinala Souza que

Guimarães Rosa partilha da concepção de que a Terra-Mãe é a fonte perene de todas as religiões que sacralizam a vida encarnada na contextura concreta do corpo. [...] Na plenitude proliferante da campina ou do prado e no jardim, os gregos apreendiam os modelos divinos do ventre feminino como matrizes sacrossantas da vida vegetal, animal e humana. (2008, p. 225)

Na topografia mítica e cósmica do Brejão há o encontro do impulso erótico masculino e feminino. “Ninguém separa essas terras dessas águas” (p. 145). Matriz terrestre da vida, manifesta a união aquática e ctônica e se consolida como leito nupcial, reino da fecundidade vegetal e animal. “Todo um país de umidade, diverso, grato e enganoso, ali principiava. Dava-se do ar um visco, o asmo de uma moemoência, de tudo

o que a mata e o brejão exalasse. Esta é a terra de iô Liodoro, de Maria da Glória, de Dona Lalinha...” (p. 132)

Segundo Prado Júnior,

o brejo é a prova de que no mundo tudo é possível, de que as metamorfoses mais inesperadas podem converter o bom em mau e de que cada face pode, subitamente, ser corroída e desfigurada por uma lepra incontrolável. A estrutura se desfaz e todas as formas passam umas pelas outras numa promiscuidade insuportável. [...] O brejo é o signo daquilo que, em nossas ações, escapa à consciência e à sua teleologia, signo de seu subsolo selvagem e anônimo, raiz da inquietação diante da permanente possibilidade. (1968, p.12)

O Brejão-do-Umbigo é estrutura caótica que fomenta vida e abre espaço para transformações; nesse lugar de águas opacas, há manifestações vitais borbulhando, mesmo que sem forma aparente. As formas disformes do Brejão contribuem para Miguel resgatar a eroticidade da paisagem e alcançar o que está escondido de si mesmo — o corpo-linguagem.

A vida erotizada é con-sagrada e alcança esplendor no Brejão.

Nele havia “só largas folhas se empapando, combebendo, como trapos, e longos caules que se permutam flores para o amor. Aqueles ramos afundados se unguindo dum mucosidade, para não se maltratarem quando o movimento da água uns contra os outros se esfregava” (p. 180).

Motte (1971) atesta que as terras úmidas evocam as grandes deusas Ártemis, Hera, Afrodite, Deméter e Perséfone, todas ligadas às epifanias fitomórficas e femininas. O autor observa que, em uma sociedade na qual o papel da mulher era considerado medíocre, a religião manteve a feminilidade em alto prestígio.

Souza declara que “a visão grega de pântanos e brejões como epifanias de feminilidade do divino se explica como sobrevivência do legado antiquíssimo das *Pótniai* pré-helênicas, que se fitomorfizaram como Soberanas do vigor germinativo e recreativo das plantas” (2008, p. 225).

Nota-se que a integração entre natureza humana e paisagem do sertão rompe com a instituição do sujeito que representa um objeto e domina-o, delimitando-o para ser por ele controlado. Quando isso ocorre, percebe-se alienação desse sujeito na própria subjetividade. Exilado de si mesmo, torna-se refém de uma situação de absoluta

sujeição que o impede de acontecer, poeticamente. Ao se separar sujeito/objeto, a subjetividade tenta mostrar ‘tudo’ o que de ‘real’ existe em cada objeto, desintegrando a realidade.

O Brejão se torna abrigo genesiaco, fonte onde a vida vegetal, animal e humana se confunde no mistério das origens; remete ao tempo e ao espaço primordiais. Mundo inteiro sobre a terra, é a imagem embrionária do cosmos, em toda a efervescência latente, e sugere a ideia do caos inicial suposto pelas antigas teogonias.

Na viagem de volta de Miguel, lá estão os buritis, “esperantes, os braços fortes” (p. 258), o Brejão, belo, e o Buriti-Grande “— uma liberdade” (p. 258). Retornar é experienciar a liberdade que refaz caminhos e faz apreender a vida.

A exuberante natureza de “Buriti” corresponde à exteriorização anímica dos personagens, ávidos pelo eclodir erótico da vida.

Miguel queria ele ter mais olhos, como Riobaldo, para ver e admirar o invisível. Todos os sentidos se misturaram diante da visão do Buriti-Grande e do Brejão-do-Umbigo. E reacendeu, nele, a alegria que teve ao ver, pela primeira vez, as belezas do Mutum. Descobriu que o Buriti-Grande era a “palmeira de coragem” e o Brejão, “fazia vida”, na mais genuína sacralização fitomórfica e sexual. Perante a luminosidade do dia que contém a noite, acolheu a força da ousadia, aceitou o amor e deixou o coração se tornar o sentido do novo existir.

O olhar de Glorinha se fez convite. O futuro? “Entretempo” que transcende o tempo ternário e que não se esgota. Vivê-lo? Não se sabe, pois “fala os segredos dos Gerais” (p. 232). Envolto na dinâmica do velar e do desvelar, guarda profunda vontade de viver, desmesurada, arrebatadora. Sabe-se, apenas, que todo devir regido por Eros se torna original. “E vinha a vida”. “Travessia”. O novo mundo começa a fazer-se e será necessário recriá-lo, permanentemente.

Maria da Glória e Miguel efetivaram o sobrevir de si mesmos como concretização da coragem e da alegria. Para tal, empreenderam viagem às profundezas das raízes do buriti, lá onde estão a seiva da vida, a fonte do ser e as coisas que ninguém vê, e ultrapassaram os limites da experiência puramente humana para a realização da transcendência que atinge o corpo anímico.

“Buriti” consagra a fusão da natureza fitomórfica e telúrica com a natureza humana. Regidas pelo dramático ritmo metamórfico de caos e cosmos, reatualizam

casamentos sagrados e mitológicos e compartilham do poder de Eros cosmogônico, que promove a união de todos os viventes.

9 CONCLUSÃO

O poder emancipatório de Eros liberta os personagens do jugo da subjetividade e os torna “personagens”, envolvidos com o corajoso coração de quem descobre a transitoriedade no próprio viver e o transforma em vi-ver. A questão amorosa, na obra de Guimarães Rosa, se circunscreve no campo ontológico, vincula a força criativa da palavra com a formatividade da natureza e com o surgimento de outro sertão, no mesmo, e propõe a celebração da vida em si. Eros transforma-se em deus cosmogônico. Força regenerativa do universo, perpetua a sacralidade cósmica ao incluir e ultrapassar o amor puramente humano, pois se fundamenta no princípio da nascitividade em geral. A vida mostra-se potência erótica, cuja transcendência se dá no imanente, porque jamais se perde a paixão pelo ininterrupto irromper vital.

Ao sugerir a natureza como personagem fundamental, a obra rosiana registra que não se trata de expor características da paisagem do sertão mineiro, insuficientes que são para explorar as ligações que existem entre a dinâmica vital e as ambiguidades do real, mas de compreender que a morte engendra a vida e que só vive quem morre. A natureza, entendida como *physis*, se torna potência primordial de tudo que se cria. Unida à interioridade do espírito humano, é nascitividade e força formativa da vida.

No universo mitopoético de Rosa, o sertão se torna possibilidade de pensares que privilegiam novos sentidos do ser humano e do mundo e rompe com o (pre)conceito de inferioridade diante das produções urbanas. O sertanejo deixa de ser o habitante de terras distantes, se opõe ao homem dominado pelo aspecto racional de entendimento e conhecimento, se apresenta como inventivo, se configura em dimensão ontológica da vida, que se recria, constantemente e se mostra fonte de renovação da literatura.

A correspondência natureza/seres humanos se estabelece porque ambos estão ligados pela brotação incessante da vida. A primeira não cessa de proliferar em infinitas e novas formas. O homem, potência criativa, pode, permanentemente, ultrapassar o humano de si ou “transumanizar”. A força da criatividade humana não se detém diante de regras opressoras, ao contrário, busca a superação marcada pelo desmedido entusiasmo pela vida. Essa ligação incontestável se fundamenta na capacidade de regeneração vital, presente tanto no espaço natural, que se reinventa a si mesmo, quanto nas criações do espírito humano. Tal integração suplanta a episteme platônica, na qual o

olhar do mundo sensível se dirige *para* o mundo inteligível. O rompimento exaltado pelo pensador grego implica no dualismo espírito inteligível e natureza sensível, que separa o mundo das matrizes, dos parâmetros, do mundo no qual se realizam as experiências humanas, o que gerou a cisão sujeito e objeto, na sociedade ocidental, colocados em patamares opostos e antagônicos.

Os textos, com os quais se dialogou, se opõem a narrativas histórico-geográficas sobre mazelas sociais, políticas ou econômicas de determinada região de Minas Gerais, em dado período ou a descrições da paisagem. Eles se apresentam como hinos de festejo à vida, na amplitude inquietante que a caracteriza e que se consagra na epifania do sensível. Vida que transpõe a forma humana, sem dela se afastar, para deleitar-se no poder cósmico que arrebatava, igualmente, todos os seres vivos. Vida que se compraz na junção dos reinos animal e vegetal, no ambiente aquático, aéreo e ctônico e que não se centraliza no poder absoluto do ser humano diante dos outros elementos que compõem a existência. Vida que se pauta pela excessividade criadora e, não, pela estabilidade que o homem imagina ter ao julgar-se detentor do real e da verdade.

Diante da civilização ocidental, que fragmentou o sentimento amoroso, ao separar corpo e alma, sensível e inteligível contrapondo-os como entidades rigorosamente díspares e intransponíveis, Guimarães Rosa invocou Eros, não mais como mito divinizado, mas como potência capaz de criar novo cosmos — deus cosmogônico. O autor reelaborou a tradição mítica em função do projeto poético e transformou o sertão em mitopoético.

Eros surgiu, desde o início do processo cosmogônico, como princípio nascido sem ter sido gerado; não se formou de duas entidades separadas e sexuadas. Em termos míticos, ele carrega, em si, a impossibilidade das divisões duais e dicotômicas tão arraigadas desde Platão e comuns na sociedade moderna.

A possibilidade de coexistência e de complementariedade de opostos, no caos cosmogônico do existir, reconduz e recria o mito do amor sob a égide poética e em concordância com o real composto de contrários antagônicos. Guimarães Rosa encontrou no sertão mineiro imagens de divergências como integrantes da dinâmica da convergência. O autor, no inovador projeto literário desenvolvido, se afasta da visão do poder divino do deus do amor. Para ele, a transcendência se dá na força do imanente.

O conjunto da obra rosiana manifesta a capacidade e a disponibilidade humanas de mobilidade. Transformações ocorrem, de modo particular, pelo viés amoroso. Personagens não se rendem à manipulação ingloria da subjetividade absoluta que crê nutrir-se, unicamente, da lógica da razão e se inebriam de amor à vida. Eles se negam a seguir um destino imposto ou conveniente. Da experiência catabática de cada um, vem a superação de limites, sacração do ilimitado. Do sertão, a vontade de nunca sair; nele se realiza a “experienciação” do impossível no possível, do invisível no visível, da luz nas trevas.

Grande sertão: veredas, “A estória de Lélío e Lina”, “Substância”, “Dão-Lalalão” e “Buriti” tratam menos da narrativa de sentimentos interpessoais entre Riobaldo e Diadorim, Lélío e Rosalina, Sionésio e Maria Exita, Soropita e Doralda, Miguel e Maria da Glória que da formatividade e criação de um novo sertão.

A ausculta de imagens amorosas ligadas ao olhar desvia da visão como mecanismo fisiológico, sendo os olhos fotoreceptores do organismo, estimulados por ondas luminosas preexistentes, cujas características são estudadas pela ciência. Tais descrições estão comprometidas com a previsibilidade dos fenômenos e com fronteiras delimitadas do campo de observação. O diálogo se dá com o olhar ligado ao corpo enquanto morada da linguagem e do acontecer poético. Olhar que se apresenta como o irromper do inaugural. Olhar que descarta valores absolutos e que realiza a fusão da luz e da treva, da ausência e da presença, do visível e do não-visível, do saber e do não-saber e, acima de tudo, do sabor do saber o não-saber. Olhar transfigurado, regido pelo sagrado mistério da vida, cuja vitalidade não se deixa subjugar. Olhar que descobre o extraordinário no ordinário e, nesse sentido, vê apenas o essencial, o que está além da aparência e da razão. Olhar poético.

O olhar de Riobaldo, Lélío, Sionésio, Soropita e Miguel era regido pelo império da subjetividade. Eles submetiam tudo o que viam ao referencial do sujeito ou do observador perante o objeto observado. Dessa forma, não havia percepção das ambiguidades do real tampouco da invisibilidade presente no visível; o mundo se mostrava estático e desvelado. Para eles bastava ver para saber; e o ver não se conectava ao não-ver. Portanto esse saber não tinha sabor porque nele evidenciavam-se conceitos aprendidos, somente, pelo pensamento inteligível.

No convívio com Diadorim, Rosalina, Maria Exita, Doralda e Glorinha eles perceberam que a visão centrada unicamente em si mesma desmancha-se, cede lugar ao olhar múltiplo e ambíguo, que une sensível e inteligível, visível e invisível e que o real transcende dualidades e vigora na tensão harmônica de contrários.

O poder de Eros é revelado na pessoa que deseja amor e desejar já é, em si, abandonar-se e responder aos apelos do deus criador de nova ordem cósmica. Instaurada a reciprocidade, observa-se que o olhar se faz condutor de um sentimento amoroso libertário e libertador. Riobaldo, Lélío, Sionésio, Soropita e Miguel ao aceitarem o olhar de Diadorim, Rosalina, Maria Exita, Doralda e Maria da Glória, respectivamente, não se deixam abater pela passividade; ao contrário, o estado amoroso, no qual se veem envolvidos, torna-se enfrentamento de medos, convenções sociais, (pre)conceitos e busca de um viver pautado pela condução do próprio destino, mesmo com todos os percalços da existência.

A poética do olhar em **Grande sertão: veredas** confirma a tese de que no viver tudo cabe. Ela não foi estudada a partir da clareza da iluminação, do esclarecimento ou da evidência, mas da “neblina” que assola o “perigoso” viver e que transforma o ver e o não-ver em instâncias correlacionadas. Trata-se de um ver privilegiado, não aquele que enxerga o imediato, o comum, o que somente a razão consegue ver ou o que *a* verdade manifesta no iluminado. Ver o inaugural na realidade, ver o não-visível como possibilidade de toda visibilidade.

O sagrado encontro de Riobaldo e Diadorim revela-se associação tensa e, paradoxalmente, harmoniosa das dicotomias ser e não-ser, verdade e não-verdade, medo e coragem, Eros e Thanatos, visível e invisível, envolvidas com o encobrir e descobrir que caracterizam a dinâmica vital.

A ausência de paradigmas que interpretam o real comprova que ele se mostra instância de mistério e, não, construção da subjetividade. Nele vigora a ambiguidade. Portanto não se evidencia como fato, objeto analisável, o que é visível aos olhos ou adequado ao ver, ou mesmo algo do qual se possa dispor, pois se dá como caminho do ‘entre’.

A metafísica concebeu o homem como sujeito do mundo e a subjetividade como exercício de manipulação do real. Fundado pela lógica, foi definido como núcleo ou princípio de todas as coisas. Para Platão, o sujeito eram as Ideias. Na Idade Média, Deus

se tornou o sujeito de todas as coisas. Na Idade Moderna, a razão fundou a subjetividade e o homem se tornou sujeito racional, detentor da liberdade e das ações. Soberano, o sujeito é o ‘eu’ humano que rege a vida e a morte. Tudo é objetivável por esse sujeito. Na Pós-Modernidade, criou-se o sujeito virtual.

Esse longo processo culmina na apropriação do destino como se fosse possível dominá-lo. Ora entendido como realização da ideia platônica (O homem cria a ideia, portanto seu destino), livre-arbítrio, predestinação, mecanismo determinado pela ciência, definição prévia de um percurso a ser seguido ora como ponto de partida ou de chegada definidos previamente, surge de forma inovada nas narrativas rosianas, que o compreendem como autoconquista, caminho que se apresenta enquanto possibilidades. Não há mais sujeito do desejo ou objeto do desejo, tampouco disputa sujeito/objeto. Vale a interação homem/mundo e a percepção de “sujeito” como disposição do real e construção a partir do ser e não-ser.

A natureza, percebida enquanto *physis*, deixa de ter uma interpretação puramente biológica para efetuar a dinâmica da erupção vital: nascitividade, na qual a interação ser humano/elementos naturais/linguagem prodigaliza a efervescência de um novo sertão. Potência germinativa, consagra infinitas formas do viver.

A tentativa de compreensão da complexidade do real, nas narrativas com as quais se dialogou, excede o pensamento desenvolvido na Grécia Antiga, no qual a ‘religião’ da natureza tinha a sua raiz biológica, no sentido de que projetava no mundo seu próprio ritmo de gênese, ruína e retorno. A esse ciclo incessante, ela se unia à imagem de uma matriz universal e primordial, suporte de toda realidade e sede, por excelência, do divino, que se apresentava como a própria natureza.

Na obra rosiana, o real ambíguo, regido por Eros, se mostra conjunção disjuntiva de transcendência e imanência. Eros transpõe a figura divina que se manifesta aos mortais como desejo insaciável, deus todo-poderoso, força insatisfeita, sujeito em busca do objeto para tornar-se agente cosmogônico.

As divergências entre o Eros platônico e o rosiano não impedem que se registre a riqueza do pensamento de Platão. **O banquete** transforma o debate em vigor das diferenças ao tentar decifrar o mito do amor e provoca importante mudança nas considerações filosóficas ao delegar à escrita a destreza da indagação oral. Porém os discursos se apresentam como *logos* racional, na tentativa de elucidação pela

racionalidade verbal. Eros se distancia da origem mítica ao ser acolhido pela ordem dos discursos, perde a autonomia indizível e se torna objeto da subjetividade humana. Tenta-se o percurso da abstração do sensível para se alcançar a transcendência no patamar inteligível. Busca-se a verdade *sobre* Eros.

A argumentação de Platão, preconizada por Diotima, retrata o caminho gradativo e ascensional de Eros, sendo o corpo um degrau da dialética platônica para se atingir o Belo em si, no qual reside a ideia do Bem. No mundo das ideias ou dos conceitos genéricos que engloba todas as formas possíveis de compreensão do real, este passa a ter aparência de permanência. Em Aristófanes, encontra-se o princípio da androginia ou da unidade primordial que teria gerado o ser humano. Cindido, viveria em constante falta.

Eros, consagrado por Rosa, difere dos diálogos platônicos. Regente do sertão, não se concretiza na abstração da alma separada do corpo ou na indiferenciação do espírito, tampouco se compromete com a doutrina que nadifica o mundo no qual se exerce a experiência humana.

Riobaldo institui o cosmos pela palavra que celebra o mundo. E também usa as palavras para compor seu silêncio. Oculto para si mesmo, move-se no questionar. Nele não cabem certezas nem incertezas. Ele se interroga, mas não há refutações absolutas; é o próprio indagar que o constrói. Sem explicações para as perguntas, transforma o viver em proposta de compreensão da ambiguidade do que somos e não somos e de aproximação com o mistério que fundamenta a existência, origem inexaurível de sentido. A resposta possível vem com Diadorim: ver o invisível e empreender, com coragem, a travessia para o infinito.

O jagunço segue os olhos de Diadorim e é guiado para um novo sertão, inferido como poética de um espaço original que propõe um ver inaugural. Sertão e Riobaldo não podem ser separados. O próprio Rosa comentou em entrevista a Günter Lorenz que Riobaldo é o sertão feito homem. O sertanejo escapa do desmando da subjetividade; o sertão, do olhar objetivo de determinada concepção de real. O jagunço, seduzido pela natureza fulgurante, toma para si, as decisões do próprio viver e descobre que não são os olhos que veem o real, mas este é que se mostra e se oculta.

Diadorim inicia Riobaldo na dor e na coragem. Ela o convoca a se afastar de qualquer condicionamento indutor de causa e efeito e limitador de possibilidades. Evoca

o rompimento de parâmetros que controlam o real e o paralisam. Perpetuada na natureza, continua viva em Riobaldo e nas belezas sem dono do sertão. Como Janus, permanece enquanto círculo do eterno devir da vida.

Amor concretizado cosmicamente, sem que um tomasse posse do outro, é vivenciado no possível de cada um. O casamento hierogâmico entre eles institui uma nova ordenação cósmica, imbuída do poder erótico. Eros, energia renovadora e revivificante, une corpo e alma à nascitividade da natureza. Sacralização absoluta da vida.

Diadorim, Otacília e Nhorinhá trazem a singularidade da unidade na diversidade e traduzem a harmonia dos contrários. Otacília e Nhorinhá não personificam polaridades excludentes ou etapas amorosas, na vida de Riobaldo, que culminariam em Diadorim. Jagunço que mistura amores, comprova que tudo cabe no viver. Nenhuma delas é apenas corpo ou alma, pois a ligação que se estabelece entre eles distancia-se da gradação ou separação platônicas. O ritual erótico que os une se traduz na celebração da vida ávida por pulsar; expressa a manifestação mais profunda de Eros e anuncia o que não se mostra: o sagrado mistério do amor, que abarca o viver e o envolve no mais exultante abraço cósmico.

A conjunção de mirar e ver percorre todo o **Grande sertão: veredas**. Imperativa ao vi-ver, propõe que se veja o inédito, o inaudito, o extra-ordinário, na travessia que acontece de dentro para fora. Não basta contemplar, mas adentrar-se na escuta do que se oculta e se mostra. Tal recorrência consolida a experiência ótica como caminho de reflexão e dissolução do eixo da subjetividade que impõe o ver em tudo que se mira.

Mirar e ver não é ter uma visão de mundo, porque não se trata do ver de determinada religião, corrente filosófica ou científica, que precisam de um campo de visão ou de conceitos. Tampouco ver por ver. Mas o mirar e o ver originário e poético, que faz do mirar o ver que transforma o viver, que se torna aprendizagem e descoberta daquilo que faz do viver um ver. Portanto ver é nascer com a manifestação do real e da verdade. O real, que está no homem, e se vê no homem, solicita-lhe desvelamento de sentido.

Mirar e ver é viver o 'entre' de ver e perceber, e desaprender, sempre, para apreender o que inaugura a realidade. Perceber é des-cobrir, se dar conta de; é abertura para que algo se mostre. Mirar e ver, ver e sentir, ver e perceber são um e o mesmo ato. O sentir, ao sentir, vê, pode perceber.

Em “A estória de Lélío e Lina”, Lélío se torna arte-mágico ao perceber que a natureza, nas terras de Rosalina, não é objetivada como sistema mecânico nem vista sob a custódia do imperialismo da subjetividade, mas vigora como potência de vida e morte. Na viagem catabática que empreende, harmoniza o espírito com as forças naturais, derruba a dicotomia platônica de natureza sensível e espírito inteligível e desiste de olhá-la como sujeito que acredita tudo ver acerca do objeto. Reconciliado com a vida em abundância, deixa, na partida, o pau-d’arco entre o capim e as moitas, imagem que confirma a potência de Eros, fertilizador do sertão.

O vaqueiro descobre que o sol ilumina mesmo por entre nuvens e aceita o real como ambiguidade, que se constrói ao conjugar luz e sombra, alegria e tristeza, corpo e alma, ver e não-ver. Ele percebe que visibilidade e invisibilidade se complementam nas diferenças que as une.

A aprendizagem de Lélío transita pelas experiências amorosas, pelas errâncias de buscas equivocadas devido ao olhar direcionado ora à divinização infundada ora ao deleite vazio do corpo, pelas relações de amizade que desenvolve no Pinhém, pela maneira de se relacionar com a natureza e pelo misterioso e mítico encontro perpetual com a velhinha tão menina. Depois de tentear serras e veredas, depara-se com Rosa-Lina. E vem outro principiar de tudo. Com ela acontece o amor que governa horizontes: fogos no corpo, florescimento de alma nos olhos.

Lina rompe com a visão dualística de real e mostra a Lélío que o olhar da lógica não abrange a grandeza da vida, cujas razões são por demais desconhecidas para serem confinadas em padrões de certo ou errado, corpo ou alma, lógico ou ilógico, matéria ou espírito, ser ou não-ser, saber ou não-saber, tristeza ou alegria, vida ou morte e tantos outros pares antagônicos. A vida não é para ser entendida, mas vivida nos interstícios dos parâmetros do imobilismo metafísico. Ela é doação a ser construída na dinâmica de olhares inexatos.

A menina-anciã, ao assumir a finitude da existência, que não significa término, permanece entre o ser e o não-ser e celebra a vida que existe porque a morte se faz presente. Flor que se torna desflor e torna a florescer, consagra a nascitividade permanente da vida como um todo e configura a eternidade enquanto *physis*, que não se funda na temporalidade ternária, mas na efervescência da brotação vital que implica em continuidade.

Rosalina é a consumação da vida, entendida como vigor incessante. Ela sinaliza a epifania fitomórfica no universo do Pinhém e a perene gestação das formas. É a imagem da terra fecunda, da efemeridade da vida que se refaz a cada floração — renascimento e metamorfose existencial.

O ensinamento máximo de Rosalina se traduz na vitalidade do olhar que acolhe o dinamismo e as ambiguidades do real, se joga na aventura do viver para além da trivialidade, na busca de ultrapassar o homem, excessivamente, humano e na aceitação de Eros, potência cosmogônica. É dela o olhar que liberta. As palavras encantatórias de Lina iniciam Lélío na misteriosa força formativa da poesia e da natureza.

Em “Substância”, o olhar de Maria Exita se apropria da luminosidade do polvilho e da escuridão na qual se desenvolve a mandioca e se torna princípio de inclusão. Nele tudo cabe: luz e treva, visibilidade e invisibilidade, velamento e desvelamento. O real se doa na pluralidade da unidade e no embate harmonioso de contrários que não se excluem, mas que permanecem na tensão complementar e ambígua de pares, aparentemente, contrários.

Sionésio e Maria Exita transformam o olhar em gesto essencial que os acolhe ao darem o que tinham em si mesmos: a escuridão luminosa que os envolvia.

O ver de Seo Nésio era o enxergar imediato, ligado ao pragmatismo do plantio, ao controle dos afazeres na fazenda, ao lucro que o polvilho de qualidade lhe proporcionaria e à falta de tempo para si mesmo e para o amor.

O olhar de Maria Exita mostra-se o ver fundador que inaugura a nova Samburá enquanto espaço de regência de Eros. Nas diferenças de cada um, encontra-se o velar e o desvelar das raízes que alimentam corpo e alma, e que, por pertencerem ao chão, ouvem as fontes da Terra, o que reforça a ligação da poética rosiana com a Terra-Mãe, origem da vitalidade cósmica, entendida como matriz da totalidade do real, em incessante proliferação da vida em si mesma, e fonte da sagração da vida enraizada no corpo.

Em ambos, a morte ontológica ao se fundirem ao polvilho, tão necessária a quem deseja renascer metamorfoseado. Se em Seo Nésio a visão da razão cede lugar à razão da visão, em Maria Exita a dor, o desamparo, a solidão e a miséria são vencidos pela decisão de apropriação do destino e de aproximação com a natureza. Elas se fraternizam diante do poder de Eros. Quebrar o polvilho na laje é esculpir a substância do novo

cosmos. Unidos por essa substância primordial, compartilham o mistério da gênese do mundo. A raiz da mandioca é o originar-se da vida.

Maria Exita acolhe o polvilho no ‘samburá’ e transfigura o cesto utilitário em Samburá, fazenda que é espaço da transformação do ordinário em extra-ordinário. O que parece simples, trivial e de pouca importância, ganha imagem de mundo novo. Seo Nésio plantava para o próprio samburá, visava ao interesse pessoal; Maria Exita cuida do refazer permanente do viver, na Samburá.

O olhar primordial com que ela abastece a si mesma, a Seo Nésio e à fazenda se torna originante e originário de outro viver, não mais ligado à tirania da subjetividade, mas à conexão de todos os seres com a natureza. Diante da originalidade do olhar e do real, Seo Nésio se transforma em Sionésio. A claridade do polvilho realiza um movimento de expansão que agrega luz e sombra, medo e enfrentamento, alegria e dor. Tudo se metamorfoseia em um, mantidas as diferenças.

Maria Exita torna o amor substância da vida, sentimento vivenciado em conexão com todos os viventes.

Em “Dão-Lalalão”, Soropita manifesta-se de si mesmo. Mas sempre o será, pois ilustra a proposta poética rosiana que transvê a existência enquanto vida e morte, ser e não-ser em jogo de complementariedade de opostos. A diminuição do nome para Sorô confere ao personagem a invisibilidade presente em toda visibilidade. Ele perpetua a busca por uma vida alforriada dos parâmetros do sujeito que detém a verdade e vivencia o duplo domínio do ser enquanto devém, devente, eterno devir. O viver se dimensiona no estar sendo, permanência e transformação.

Soropita devente não se revela o ser da nadificação absoluta. Aceita a manifestação da vida enquanto percurso e se liga à dinâmica do real. Personagem em constante devir, realiza a pro-cura pelo estatuto do permanente e da mudança, do ocultar e desocultar. Distante de perspectivas duais ou de duelos, vivencia a plenitude incompleta no encontro com Doralda. Nela, descobre o ritmo criativo e formativo do viver.

Ele faz das viagens o próprio caminhar e se metamorfoseia na trilha geográfica e existencial que percorre. Não há mais separação homem/natureza. Torna-se “viajor”, aquele que vive em liminaridade constante e em mudança incessante. Não há término na travessia, posto ser infinita em sua finitude.

Doralda ultrapassa valores da sociedade ocidental que insistem na separação corpo/alma, matéria/espírito, vida/morte, sensível/inteligível. Ela se manifesta enquanto (re)conciliação avassaladora com o viver que confronta sujeito/objeto, homem/mundo e não faz dessa oposição espaço de disputa insana, pois está em perfeita sintonia com o mundo do *Ão* e com a natureza sertaneja, que difere de paisagem ou produto natural. Sucena é a natureza, pois nela vigora a *physis*, vigor de surgimento incessante e de velamento constante.

A alegria de Adoralda dissolve o direcionamento único do olhar “vigiador” de Soropita e desfaz a rigidez de regras, ódio, vingança, violência, desconfiança. Valida, com coragem, o viver que dissipa o absolutismo de olhares excludentes. A dissolução de formas significa um des-fazer contínuo que gera entrega incondicional ao vi-ver.

Soropita e Doralda celebram a junção dos corpos na e além união carnal e anímica e da subjetividade de cada um. A plenitude amorosa se concretiza na sagração das flores, no vento perfumoso, na boiada que fogia no chapadão, no encantável cheiro de sassafrás. Ela se realiza no *Ão*, que se faz mundo. Sorô e Sucena comungam o festejar a vida em toda a magnitude que a caracteriza, em consonância com a potência cosmogônica de Eros.

Em “Buriti”, todos os seres, humanos ou não, se envolvem com o processo denominado “matéria vertente”, marcado pela incessante vitalidade do cosmos, pela pulsação da vida. Cores, sons e formas proliferam na ambiguidade do real. O encantamento dos personagens, fascinados por essa dinâmica, torna-se “matéria ávida”: a vida regida por Eros. A noite, o monjolo, o Buriti-Grande e o Brejão-do-Umbigo manifestam a imagem do mito do amor e propagam o vigor do ‘entre’. Todos concorrem para a escuta do *logos* poético e para a travessia do caminho erótico que funda o ser.

A aprendizagem acontece porque personagens são envolvidos por Eros e Thanatos, que integram corpo e alma, luz e treva, razão e desrazão, silêncio e som, ser e não-ser, ver e não-ver, proximidade e distância — diferenças que se retraem e surgem na unidade da diversidade.

O homem nega o olhar centralizado em si mesmo e focado na possibilidade de tudo saber para integrar-se à natureza sertaneja, que consagra a força de (re)criação da vida. Por isso ela é personagem fundamental da poética de Guimarães Rosa.

A antromorfização da natureza e a fitomorfização do homem, ocorre, de modo especial, na correspondência Buriti Grande/Liodoro. Configura-se, assim, a potência de Eros na tessitura rosiana do sertão, pois a força do mito se estende a todos os vínculos vitais.

A viagem de Miguel tangencia a conquista de distâncias geográficas e se aproxima do enfrentamento do hiato que o impedia de assumir-se em trânsito de si mesmo. Tal percurso existencial opõe-se à temporalidade e à espacialidade para vigorar na dinâmica vida/morte, ser e nada, luz e escuridão; ele passa a habitar em si e no sertão. Como veterinário, entendia de técnicas científicas; porém, aprendera mais no ver, no ouvir, no pegar, no cheirar, no provar. Para sempre Miguilim, olha o já visto e descobre a possibilidade de apreender a vida, refazer a trajetória. Voltar o redime de homem expatriado de si mesmo. Olha, novamente, com olhos inaugurais, capazes de invencionar o próprio destino e construir outras certezas, pautadas na alegria e na coragem. Em perpétua infância, renasce, continuamente, de si mesmo, na gestação de momentos novos. Cada instante é um ato genesiaco.

A alegria de Maria da Glória, sentimento que não se adequa à ingenuidade ou candura, manifesta o encontro visceral das raízes do buriti com o pulsar aéreo: célula da vida. Não há mais embate entre corpo e alma, e, sim, encontro magistral entre alma corpórea e corpo anímico, em poético movimento ambíguo e primevo.

A exultação de Glorinha corresponde à exaltação da natureza junto à vida que não cessa de eclodir. E se torna mola propulsora de transformação de uma realidade, aparentemente, imutável, no Buriti Bom. Mostra-se olhar festivo pelo enfrentamento das metamorfoses inerentes ao viver e pela aceitação da ambivalência que engendra a complementariedade dos opostos.

É com Miguel que concordamos, quando ele disse: “Viver sempre vale a pena...” (ROSA, 1988a, p. 98) É com Glorinha, deusa ctônica, que poetiza a nascitividade da natureza, o divino que há no ser humano e pereniza a disponibilidade para o viver, que afirmamos: é preciso desaprender o mundo para apreendê-lo como alegria, coragem e “matéria ávida”.

Em “Buriti”, Eros é imensurável força cósmica.

Se para Platão, o ver é sempre a partir da ideia, do inteligível ou ver o realizado, o que é, e conhecer é saber ver, acima de tudo, com os olhos da alma, pois eles é que

veem o ideal, já que os olhos do corpo veem apenas o mundo sensível, e tudo se configura subordinado à exatidão do olhar, para os “personagens” rosianos o que existe é a impossibilidade de tudo ver no universo sertanejo. Destituídos do poder assegurado por olhos que creem tudo enxergar, patrocinados pela metafísica da subjetividade, entregam-se à fascinante aventura do viver enquanto percepção do real consagrado no terreno fértil da visibilidade e da invisibilidade. Torna-se vital o ver com visões e fechar os olhos para abri-los junto ao imaginário, que trata a imaginação como uma experiência que singulariza o homem e que possibilita a ultrapassagem da condição demasiadamente humana e a instauração do porvir.

O permanente devir se manifesta no brotar incessante de todas as formas viventes. Natureza e palavra poética se unem na anunciação de outro mundo, renovado e revelador do encoberto. O dizer inaugural pertence à mandioca, ao buriti, ao manuelzinho-da-crôa, à roda das flores de todas as cores, ao perfume da palha de milho viçoso, às palavras do papagaio Bom-Pensamento, que “xingava de amor” (p. 244), à rosa em desflor.

Todos os seres, sob a égide de Eros, princípio cosmogônico, participam do nascimento de outro mundo. Potência genesíaca, que engendra a pluralidade na unidade, o mito do amor gerencia as relações entre as coisas, os homens e os deuses em um cosmos composto de contrários que não mais se polarizam.

Em toda a obra de Guimarães Rosa, que se afasta da tradição patriarcal da sociedade ocidental, Eros contraria a figura divina que, comumente, o caracteriza como interventor na dinâmica familiar e na ética da vida social, sentimento que gera deleite e sofrimento, contraposição de prazer e dever, força coercitiva e ameaçadora, dinamizador de atitudes insanas, deus que vive a eternidade olímpica, indiferente ao conclave mortal, desejo insaciável, sujeito em busca do objeto. Ele assume a regência da vida que consagra a alegria, a coragem e o olhar que mira a invisibilidade de todo ver. Por manifestar o real, o mito de Eros abre os olhos e os ouvidos dos personagens para a escuta do originário. Manuel de Barros escreve: “Quem se aproxima das origens se renova” (2010, p. 129).

No vi-ver em que tudo cabe, misturado e desmisturado, personagens se lançam na contradansa libertária que acolhe o som dos sinos e seu badaladal e a desmesurada

força cósmica do mito do amor. Ocorre a eclosão do ser e não-ser sendo, na invisibilidade de toda visibilidade, em profundo diálogo.

Personagens rosianos se dispõem a pensar o que jamais fora pensado, a dizer o não-dito, a escutar o inaudito e a ver o invisível. Partícipes de um mundo em formação e transformação permanentes, poetizam a brotação incessante do cosmos, cujo sentido não é dado, mas (re)criado pela visagem de um novo acontecer no sertão: a celebração da vida que morre e da morte que nasce. Impactados pela morte como catábase poética, inauguram uma ordem vital que principia outra vida, na mesma, pautada pelo encontro com a originalidade originária das palavras.

O caminho por eles percorrido tem o eixo vertical como referência vital: quanto mais se eleva, mais se aprofunda. Porém não são peregrinos rumo à idealidade espiritual. Eles vivem sob a égide da ambivalência do elevar-se aprofundando-se. Reafirmam a divindade do homem renovado.

Na estrutura mitopoética rosiana, o ver é abissal, misterioso, abismal. O ver abismos é o ver sem fundo, de verticalidade insondável, que não se esgota; é o ver sem fundamento prévio. Ver que se verticaliza na ascensão da vida e na descensão da morte. Ver que engendra o eterno devir vital, que poetiza seu próprio sentido.

A obra de Guimarães Rosa conduz e perpetua a poética do olhar como gestação da vida que se reinventa a si mesma, pactuada com a função sagrada de Eros cosmogônico.

10 REFERÊNCIAS

10.1 GENÉRICA

AGUIAR, Werner. Música e hermenêutica no horizonte do mito. *In: ____*. **A construção poética do real**. Org. CASTRO, Manuel Antônio de. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 113-172.

_____. Mito, *phýsis* e o corpo sonoro do mundo. *In: ____*. CASTRO, Manuel Antônio de, org. **Arte: corpo, mundo e terra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 74-91.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **O roteiro de Deus**. São Paulo: Mandarim, 1996. p. 441-460.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A poética do devaneio**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A água e os sonhos**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **A psicanálise do fogo**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O ar e os sonhos**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. **A Terra e os devaneios do repouso**. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**. Trad. de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**. As Infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta, 2010.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1991. Vol. II. p. 209-251.

BRAGA, Diego. “Corpo, 10”. In: CASTRO, Manuel Antônio de *et al.* **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.ufrj.br/index.php/Corpo>.

CALAME, Claude. **L’Eros dans la Grèce antique**. Éditions Belin, 1996.

CALFA, Maria Ignez de Souza. Tessituras poéticas do corpo. In: _____. CASTRO, Manuel Antônio de, org. **Arte: corpo, mundo e terra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 92-103.

CASTRO, Antonio José Jardim e. Quando a paixão é filosofia. In: _____. CASTRO, Manuel Antônio, org. **A construção poética do real**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 91-112.

_____. **Música: vigência do pensar poético**. Tese de doutoramento em Poética. Fac. de Letras. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. Cap. III.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Poiesis*, sujeito e metafísica. In: _____. CASTRO, Manuel Antônio de, org. **A construção poética do real**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

_____. A poética de Wolfgang Borchert e a experiência da guerra. In: _____. **Cadernos de Letras**, nº 13. Departamento de Anglo-germânicas, UFRJ. s.d.

_____. O ver e a *Paideia* poética. Mimeog., 2010.

_____. Poético-ecologia. In: _____. CASTRO, Manuel Antônio de, org. **Arte: corpo, mundo e terra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 16-34.

_____. O mito Cura: o apelo e escuta da procura. Mimeog., [20--].

_____. “Corpo, 2, 4, 7”. In: _____. CASTRO, Manuel Antônio de *et al.* **Dicionário de Poética e Pensamento**. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.ufrj.br/index.php/Corpo>.

_____. “Questão”. Mimeog., [20--].

FOGEL, Gilvan. Notas sobre o corpo. In: _____. CASTRO, Manuel Antônio de, org. **Arte: corpo, mundo e terra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p. 35-57.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à metafísica**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

_____. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 125-141.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. A hermenêutica do mito. In: _____. **Aprendendo a pensar**. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 193-208.

_____. Pensamento grego: *Physis, phos, techne*. Mimeog., [19--].

_____. Hermenêutica e mito. *In:* _____. Cadernos de Letras, nº 11, 1995, p. 17-20.

MICHELAZZO, José Carlos. **Do um como princípio ao dois como unidade**. São Paulo: Annalume, 1999. p. 189-207.

MOTTE, André. **Prairies et jardins de la Grèce Antique**. Bruxelles: Palais des Académies, 1971.

PLATÃO. **O banquete**. Trad. J. Cavalcante de Souza. 9. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

PUCHEU, Alberto. Literatura, para que serve? *In:* _____. CASTRO, Manuel Antônio, org. **A construção poética do real**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 224-242.

ROSA, João Guimarães. “O verbo & o logos”, discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. *In:* _____. ROSA, Vilma Guimarães. **Relembramentos**: João Guimarães Rosa, meu pai. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 479-513.

SOARES, Angélica. Memória poética feminina: hierarquias em questão. *In:* _____. RAMALHO, Christina, org. **Literatura e feminismo**; propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999a.

_____. **A paixão emancipatória**, vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: Difel, 1999b.

_____. O apelo poético–memorialístico do ilimitado em *Mulher no palco*, de Lya Luft. *In:* _____. CASTRO, Manuel Antônio, org. **A construção poética do real**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 298-310.

SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Trad. Trajano Vieira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SOUSA, Eudoro de. **Mitologia I**: mistério e surgimento do mundo. 2. ed. Brasília: Editora UNB, 1988.

_____. **Horizonte e complementariedade**. São Paulo-Brasília: Duas Cidades/Universidade de Brasília, 1975.

_____. “O mito de Psiqué e a simbólica da luz”. *In:* _____. **Dioniso em Creta e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. O saber em memória do ser. *In:* _____. Revista **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, nº 95, p. 13-30, out/dez, 1988.

_____. Epistemologia e hermenêutica em Bachelard. *In:* _____. Revista **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, nº 90, p.47-94, jul/set, 1987a.

_____. A desconstrução da metafísica e a reconciliação de poetas e filósofos. *In:* _____. **Globalização e literatura**. Org. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. vol. 1, p. 79-101.

_____. O teorema kantiano da objetividade. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 91, p. 29-53, 1987b.

_____. A unidade poética do caos e do cosmos. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº114-115, p. 123-135, 1993.

_____. A dialética da intersubjetividade. **Cerrados**, Brasília, nº 4, p. 5-22, 1995.

_____. A identidade platônica e a diferença nietzscheana. **Cerrados**, Brasília, nº 3, p. 8-34, 1994.

_____. Atualidade da tragédia grega. *In:* _____. **Filosofia e literatura: o trágico**. Org. Kathrin Holzermayr Rosenfield. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 115-140.

_____. A poética rilkiana da existência. *In:* _____. CASTRO, Manuel Antônio, org. **A construção poética do real**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 191-223.

_____. A criatividade da memória. *In:* _____. SANTOS, Francisco Venceslau dos (org.). **Historicidade da memória**. Rio de Janeiro: Caetés, 2001/2002. p. 9-31.

_____. Introdução à poética da ironia. *In:* _____. **Linha de pesquisa**. Revista de Letras da UVA. Rio de Janeiro, ano I, p. 27-48, 2000.

10.2 ESPECÍFICA

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. “Buriti: o ritual da vida”. **Metamorfoses 2**. Lisboa: Cosmos; Rio de Janeiro, UFRJ, 2001. p. 169-200.

_____. Quem tem medo de Guimarães Rosa? *In:* _____. SECCHIN, Antonio Carlos. org. **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 104-127.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **O roteiro de Deus**. São Paulo: Mandarim, 1996. p. 508-522.

_____. Urubu. *In:* _____. **Palavra e tempo**. São Paulo: Mandarim, 2001. p. 195-245.

ALVES, Maria Theresa Abelha. Amar o amor, amaro amor: sob o jugo de Doralda. *In: _____. Outras margens: estudos da obra Guimarães Rosa.* Org. DUARTE, Lélia Parreira *et al.* Belo Horizonte: Autêntica/PUC/MG, 2001. p. 213-230.

BASTOS, Aداuri Silva. Guimarães Rosa: sombra ou sol da posteridade? *In: _____. SECCHIN, Antonio Carlos. org. Veredas no sertão rosiano.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 73-85.

BIZZARRI, Edoardo. **João Guimarães Rosa. Correspondência com seu tradutor italiano.** 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz / Instituto Cultural Ítalo- Brasileiro, 1981.

BOLLE, Willi. Diadorim — a paixão como *medium-de-reflexão*. *In: _____. Outras margens: estudos da obra Guimarães Rosa.* Org. DUARTE, Lélia Parreira *et al.* Belo Horizonte: Autêntica/PUC/MG, 2001. p. 331-358.

CASTRO, Manuel Antônio de. Grande Ser-Tao: diálogos amorosos. *In: _____. SECCHIN, Antonio Carlos. org. Veredas no sertão rosiano.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 142-177.

COUTINHO, Eduardo F. org. **Guimarães Rosa.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (Fortuna Crítica, 6).

_____. Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em **Grande sertão: veredas**. *In: _____. Outras margens: estudos da obra Guimarães Rosa.* Org. DUARTE, Lélia Parreira *et al.* Belo Horizonte: Autêntica/PUC/MG, 2001. p. 37-48.

DUARTE, Lélia Parreira *et al.* **Veredas de Rosa.** Belo Horizonte: PUC/MG, 2000.

_____. **Outras margens:** estudos da obra Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica/PUC/MG, 2001.

FANTINATI, Carlos Erivany. Um Riobaldo: três amores. **Revista de Letras**, Assis, nº 7, p. 9-30, 1975.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. **A estética concreta de Guimarães Rosa.** Dissertação de Mestrado. UnB, 1988.

_____. **O amor e o erotismo em três histórias de Guimarães Rosa.** Monografia. UFRJ, Departamento de Ciência da Literatura, 2001.

_____. “Cara-de-bronze: a visagem do homem e a miragem do mundo”. *In: CASTRO, Manuel Antônio de (Org.). A construção poética do real.* Rio de Janeiro, 7letras, 2004, 243-280.

_____. A eurritmia dos contrários em **Tutameia**. *In: _____. SECCHIN, Antonio Carlos. org. Veredas no sertão rosiano.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 225-245.

FORNAZARO, Antônio F. O tempo em “Dão-Lalalão”, de Guimarães Rosa. Suplemento Literário de Minas Gerais, 07.02.1976.

JAVIER, Domingo. João Guimarães Rosa y la alegría. **Revista do Livro**. 17: 59-63, 1960.

LAGES, Susana Kampff. **João Guimarães Rosa e a saudade**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LEITE, Sebastião Uchôa. Substância de Guimarães Rosa. **Estudos Universitários**. Recife, II, p. 130-131, 1962.

LOPES, Paulo César Carneiro. **Dialética da iluminação**. São Paulo, USP, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2000, mimeo. Tese de Doutorado.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. *In*: _____. COUTINHO, E. org. **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (Fortuna Crítica, 6). p. 62-97.

LUCCHESI, Lenise Maria de Souza. **Vertentes do amor em Guimarães Rosa** — uma leitura de “Substância”, “Dão-Lalalão” e “Luas-de-mel”. Rio de Janeiro, UFRJ, Fac. de Letras, 2003, 90 fl. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome**; leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MACHADO, Gláucia Vieira & PEREIRA, Ondina Pena. O real e o sertão: experimentalismo poético e pensamento trágico em Guimarães Rosa. *In*: _____. **Outras margens**: estudos da obra Guimarães Rosa. Org. DUARTE, Lélia Parreira *et al.* Belo Horizonte: Autêntica/PUC/MG, 2001. p. 77-86.

MELO, Regina Maria da Cunha. O sagrado segredo do arco-íris — amor e dor em **Grande sertão: veredas**. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2005.

MONTEIRO, William da Rosa. **A poeticidade do Buriti**. Rio de Janeiro, UFRJ, Fac. De Letras, 1982, 68 fl, mimeo. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária.

NUNES, Benedito. Guimarães Rosa. *In*: _____. **O dorso do tigre**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 141-210.

_____. Bichos, plantas e malucos no sertão rosiano. *In*: _____. SECCHIN, Antonio Carlos. org. **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 19-28.

PRADO JÚNIOR, Bento. O destino decifrado. **Cavalo azul**. 3: 4-30, 1968.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa**: o amor e o poder. São Paulo: UNESP, 2004.

Revista **SCRIPTA**; número especial Guimarães Rosa. Belo Horizonte, 2 (3): 2º semestre 98.

Revista **USP**; Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa. São Paulo, (36): dez., jan., fev./1997-98. p.7-115.

SANTANA, Évila de Oliveira Reis. Grande sertão: veredas do desejo. *In: ____*. **Outras margens**: estudos da obra Guimarães Rosa. Org. DUARTE, Lélia Parreira *et al.* Belo Horizonte: Autêntica/PUC/MG, 2001. p. 49-60.

SANTOS, Iolanda Cristina dos. **O aprendizado do olhar na obra de João Guimarães Rosa**. Tese de doutoramento em Teoria Literária. Fac. de Letras. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

SOUZA, Ronald de Melo e. **Ficção e verdade: diálogo e catarse em Grande Sertão: Veredas**. Brasília: Clube de Poesia de Brasília, 1978.

_____. Aulas ministradas nos cursos de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ, nos primeiros semestres de 2000 e 2001; no primeiro semestre de 2004 e no ano de 2005.

_____. **A saga rosiana do sertão**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

_____. A origem musal da saga rosiana em “O recado do morro”. *In: ____*. SECCHIN, Antonio Carlos. org. **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 188-207.

10.3 OBRAS DE GUIMARÃES ROSA

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

_____. **Manuelzão e Miguilim**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. **Noites do sertão**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988a.

_____. **Grande Sertão: Veredas**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988b.

_____. **Tutaméia**: terceiras estórias. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

10.4 DICIONÁRIOS

BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1991. Vol. I, p. 356-358; 2. ed., Vol. II.

BRUNEL, Pierre. org. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CASTRO, Manuel Antônio de *et al.* **Dicionário digital de Poética e Pensamento**. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letas.ufrj.br>

CHEVALIER, Jean; GHERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva *et al.* 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FERRATER MORA, J. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Loyola, 2000.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia grega e romana**. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

PEREIRA, S.J. Isidro. **Dicionário grego-português e português-grego**. 8. ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1998.

SANCHES, Tomás Parra. **Dicionário da Bíblia**. 4. ed. Aparecida: Santuário, 1997.