PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS

MARIA LUÍSA MAGNANI

MÍSTICA ROSIANA: AS BODAS DA ALMA PELA MEDIAÇÃO DO FEMININO

CAMPINAS

2025

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS

ESCOLA DE CIÊNCIAS HUMANAS, JURÍDICAS E SOCIAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

MARIA LUÍSA MAGNANI

MÍSTICA ROSIANA: AS BODAS DA ALMA PELA MEDIAÇÃO DO FEMININO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências da Religião da Escola de Ciências Humanas, Jurídicas e Sociais, da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, como exigência para obtenção do título de Mestre em Ciências da Religião.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Cappelli Alo Lopes

CAMPINAS

2025

Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI
Gerador de fichas catalográficas da Universidade PUC-Campinas
Dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Magnani, Maria Luísa

M196m Mística rosiana : as bodas da alma pela mediação do feminino / Maria Luísa Magnani. - Campinas: PUC-Campinas, 2025.

123 f.il.

Orientador: Marcio Cappelli Alo Lopes.

Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Ciências da Religião, Escola de Ciências Humanas, Jurídicas e Sociais, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2025.
Inclui bibliografia.

1. Mística rosiana. 2. feminino. 3. amor. I. Cappelli Alo Lopes, Marcio . II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Escola de Ciências Humanas, Jurídicas e Sociais. Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Ciências da Religião. III. Título.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
ESCOLA DE CIÊNCIAS HUMANAS, JURÍDICAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

MARIA LUÍSA MAGNANI

Mística rosiana: as bodas da alma pela mediação do feminino

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião da PUC-Campinas, e aprovada pela Banca Examinadora.

APROVADA: **27 de janeiro de 2025**.



PROF. DR. EDUARDO GUERREIRO BRITO LOSSO (UFRJ)



PROF. DR. RENATO KIRCHNER (PUC-CAMPINAS)



PROF. DR. MARCIO CAPPELLI ALO LOPES – PRESIDENTE (PUC-CAMPINAS)

Dedico este trabalho à minha querida e amada avó Maria Aparecida Bianquini Magnani *(in memorian*) por ser fonte de inspiração e pelo incentivo concedido na graça do tempo que passamos juntas. Saudades eternas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, Trindade Santa, fonte de infinita bondade e misericórdia, pelo amor e ternura com que tem se demonstrado todos os dias a sua pobre serva. À Maria Santíssima e a São José seu digníssimo esposo, pelos quais estendo minha gratidão aos meus caros Santos de devoção, por serem inspiração no seguimento do Evangelho de Jesus Cristo, e pela caridade com que acolhem minhas humildes preces na intercessão ao lado de Deus, Senhor de todas as coisas.

Com muito apreço, agradeço aos meus pais: Irotides Magnani e Mario Luís Magnani, a eles prometo honrar os valores com que se dispuseram nobremente a formar nossa família. Ao meu irmão Gabriel, parceiro e amigo desde o dia em que nasceu, que me ensina sobre cuidado e zelo por todas as criaturas. À minha família como um todo, pelo incentivo e suporte durante minha jornada.

Às amizades que aquecem o coração. À Jemima e à Ingrid, obrigada pela companhia sempre simpática e pela benquerença mútua ao longo da travessia. Ao Adriano, pelo laço fraterno e acolhedor com que nos dispomos por intermédio Cristo, anfitrião de todos os encontros, eu agradeço o apoio e alegria oferecidos.

À Pontifícia Universidade Católica de Campinas, minha estimada casa de estudos desde a graduação, a qual nutro profunda nostalgia pelos memoráveis momentos e aprendizados. Em sua totalidade, minha gratidão aos professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, como também àqueles que inspiraram minha jornada desde a graduação em filosofia.

Ao professor-orientador, Marcio Cappelli Alo Lopes, obrigada pelo direcionamento da pesquisa e pela cordialidade com que se dispôs a atender. Assim, estendo um agradecimento ao grupo de pesquisa “Religião: epistemologia e fenomenologia” pela partilha e apontamentos valiosos para a pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Ao se tratar de uma pesquisa de base bibliográfica, os contos de Guimarães Rosa são nossa fonte primária a partir dos quais propomos a temática desta pesquisa. Para este trabalho, nossa abordagem se dá a partir das estórias *Substância*, *Partida do audaz navegante* e *Luas-de-mel* coligidos em *Primeiras Estórias*. A hermenêutica com que trabalhamos busca intuir possíveis indícios para uma mística rosiana despertados através de uma leitura atenta e cuidadosa aos contos. Assim, ao invés de imprimirmos uma chave de leitura mística reivindicando aos contos aquilo que previamente se deseja concluir, adotamos uma leitura fiel ao pensamento do autor que permita escutar o ressoar do que estamos indicando como mística rosiana. Para isso, as sinalizações dos três contos incidem para o amor enquanto via de ascensão, com destaque para as personagens femininas como guia desta travessia. Nesse sentido, com o itinerário percorrido, os objetivos seguiram-se em notar como o desenvolvimento da mística repousa no amor nutrido pelo amado em correspondência ao feminino. Com isso, visamos também evidenciar o papel das personagens femininas na reorientação do masculino rumo à realidade última. O caminho do amor deleita-se também no belo manifestado nas virtudes e na contemplação estética. Neste aspecto notamos influência da teoria platônica e plotiniana que auxiliam na compreensão da mística de Rosa sem que essa filosofia eclipsa a obra. Nesta exegese, também consideramos a obra literária como uma alteridade, presente numa rede de heranças culturais-literárias cujas vozes sussurram através das palavras de Rosa. Assim, também buscamos aproximar as personagens rosianas de outras referências da literatura para demonstrarmos possíveis composições do pensamento do autor. Numa espécie de mística heterodoxa, o estudo dessa temática sob o prisma da Ciências da Religião convida a um horizonte interpretativo amplo em diálogo com a teologia. Com os objetivos traçados, esperamos fornecer certos indícios para uma mística rosiana inspirada no feminino.

Palavras-chave: mística rosiana; amor; feminino.

ABSTRACT

As this is a bibliographical research, Guimarães Rosa's short stories are our primary source from which we propose the theme of this research. For this work, our approach is based on the stories “Substância”, “Partida do audaz navegante” and “Luas-de-mel” collected in “Primeiras Estórias”. The hermeneutics with which we work seeks to intuit possible clues to a Rosian mystique awakened through an attentive and careful reading of the stories. Thus, instead of printing a mystical reading key claiming for the stories what we previously want to conclude, we adopt a reading faithful to the author's thoughts that allows us to hear the resonance of what we are indicating as Rosian mysticism. To this end, the signs in the three stories focus on love as a path of ascension, with emphasis on the female characters as guides on this journey. In this sense, with the itinerary covered, the objectives continued to note how the development of mysticism rests on the love nourished by the beloved in correspondence with the feminine. With this, we also aim to highlight the role of female characters in reorienting the masculine towards ultimate reality. The path of love also delights in the beauty manifested in virtues and aesthetic contemplation. In this aspect we notice the influence of Platonic and Plotinian theories that help in understanding Rosa's mystique without this philosophy overshadowing the work. In this exegesis, we also consider the literary work as an alterity, present in a network of cultural-literary heritages whose voices whisper through Rosa's words. Thus, we also seek to bring Rosiana's characters closer to other references in literature to demonstrate possible compositions of the author's thoughts. In a kind of heterodox mysticism, the study of this theme from the perspective of the Sciences of Religion invites a broad interpretative horizon in dialogue with theology. With the objectives outlined, we hope to provide certain clues for a Rosian mystique inspired by the feminine.

Keywords: Rosian mystique; love; feminine.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....72

Figura 2.....74

Figura 3.....76

Figura 4.....76

Sumário

INTRODUÇÃO 8

1. APRESENTAÇÃO DO ESTADO DA ARTE EM GUIMARÃES ROSA 13

1.1. Realismo e transcendência 16

1.2. A metafísica e a religião no pensamento de Rosa 26

1.3. A crítica rosiana no âmbito da Ciências da Religião 37

2. O LUGAR DE *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA 48

2.1 Por que *Primeiras Estórias*? 49

2.2. Valor metafísico-religioso em *Primeiras Estórias* 58

2.3. As múltiplas edições de *Primeiras Estórias*: caminhos e descaminhos 69

3. MÍSTICA ROSIANA: A VIA DO AMOR E O PAPEL DAS PERSONAGENS FEMINAS 80

3.1. A mística do amor 81

3.2. As personagens femininas como ponte para a ascensão 94

3.3. A constelação literária sob os contos de Rosa 106

CONCLUSÃO 116

REFERÊNCIAS 121

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa situada na área de Ciências da Religião e Teologia, especificamente no campo da teopoética, busca evidenciar como a religião é desenvolvida na escrita de Guimarães Rosa a partir da temática pesquisada. Isto é, visamos abordar a partir da intersecção entre filosofia e literatura, a mística que Guimarães Rosa dá a ver em três contos de *Primeiras Estórias*, a saber: *Substância*, *Partida do audaz navegante* e *Luas-de-mel*. Nessas narrativas buscaremos notar como o desenvolvimento da mística repousa no amor nutrido pelos casais de cada conto, em consonância com a centralidade do feminino para este movimento de ascensão.

Abordar a mística sob o viés da literatura suscita provocações itinerantes que contribuem com os estudos no campo das ciências da religião. Através da literatura, temos um novo horizonte de vida quando acolhemos poesia e filosofia (Zambrano, 2019). Como a filósofa coloca, durante um tempo, essas duas vias permaneceram opostas e instransponíveis, cada qual tomando o ser para si. No entanto, em seus textos, o escritor mineiro trabalha conjugando essas duas áreas. Dessa forma, a ornamentação textual de Rosa apresenta um ponto de partida interessante para pensarmos como a religião aparece plasmada na literatura.

O ponto de partida de nossa pesquisa são justamente os três contos coligidos da obra de Rosa, os quais apresentam uma similaridade narrativa que constitui o núcleo das estórias e, consequentemente, desta pesquisa. Como se trata de uma pesquisa de cunho bibliográfico, a leitura atenta e cuidadosa dos contos constitui um trabalho fundamental a fim de captar a singularidade da mística que se revela. Sendo assim, embora nossa pesquisa trabalhe com a mística enquanto objeto de pesquisa, não imprimiremos uma chave de leitura mística sobre os contos, pois isso equivaleria a silenciar a obra rosiana (Losso, 2019). Pelo contrário, nosso intuito é preservar a autenticidade da mística, de modo que a leitura sensível nos permita escutar o ressoar da mística guardada nas palavras de Rosa.

Para a efetuação desse exercício hermenêutico, os contos são nossa fonte primária a partir dos quais um estudo aprofundado permitirá alcançar as

respostas à problemática levantada, bem como cumprir com os objetivos propostos. Para isso, no que se refere ao próprio pensamento de Rosa, nos esforçaremos para respeitar a singularidade da obra como expressão do pensamento do autor. Isto exigirá suspender, no limite do possível, juízos prévios que insistem em projetar chaves de leitura místicas sobre a obra de Rosa, pois este tipo de leitura tendenciosa eclipsa a obra ao já intuir as respostas desejadas. Sendo o objetivo de Rosa escapar da mera racionalização técnica, também nossa postura acadêmica deve atentar-se a isso. Desse modo, propomos uma leitura sensível capaz de perceber como o texto nos fornece indícios para levantarmos uma mística do amor fomentada pelo feminino nas estórias de Rosa.

Assim, as sinalizações emergidas da narrativa, conduzem-nos também a considerar a alteridade da obra literária. Isto é, uma vez que a literatura está em num corpo-a-corpo com o leitor e o mundo, ela carrega essa herança cultural. O sentido do texto é, então, revelado neste encontro com o outro. Como a matéria-prima da literatura é a vida (Todorov, 2019) então ela é capaz de apresentar novas possibilidades de sondagem do humano. Pois bem, a literatura rosiana, segundo o próprio autor, busca rodear e devassar esse mistério cósmico, a realidade, que é o próprio ser humano: a vida (Rosa, 2019, p.17). Assim, se Rosa desvela o humano é para (re)velar novamente. Portanto, esgotar as possibilidades de sentido da obra seria uma infidelidade ao autor além de uma prepotência arbitrária. Sendo assim, nossa postura visa acompanhar a complexidade da obra, apresentando uma tentativa de leitura que permita perceber indícios de uma mística rosiana nos contos coligidos de *Primeiras Estórias*.

Também a mística, nosso objeto de estudo, nunca se descortina totalmente. Ou seja, o testemunho místico nunca é uma afirmação exclamada do mistério, a narrativa sugere, indica sem nomear. Nesse sentido, há uma tensão entre a exclamação e o desenvolvimento: o primeiro como a experiência vital encarnada na prosa, e este último o campo da pesquisa que permanece em reticências. Ora, esta é a famigerada treva superluminosa como designa Dionísio Aeropagita, a qual escapa das compreensões cadentes da racionalidade moderna, para manifestar-se como prenúncio do indizível (Lucchesi, 2021).

Neste jogo, proclamar a mística é cobri-la no silêncio, é tocar seu nome e não conseguir alcançá-lo pois sempre algo escapa mantendo a sacralidade do mistério.

A linguagem de Rosa abriga este mistério. É nas palavras que se esconde o “suprassenso” das coisas, sugerido, mas nunca dito. No vocabulário rosiano, esta seria a terceira margem do mundo: está ali, a um passo de alcance, mas tão logo pensamos em capturá-la, brinca conosco e foge novamente. Neste ínterim, buscamos levantar indícios de uma mística rosiana como um sussurro em meio às palavras. Algo como o “quem das coisas”, “o mel do maravilhoso” (Rosa, 2001, p.118) o qual verte nas palavras de Rosa. A transcendência não se dá dissipada do regionalismo característico do escritor, isto é, não há uma contraposição entre regional e universal como negação um do outro. Afinal, a religião como um dado da existência está na própria vida, na realidade; e não além. Dessa forma, ao abordarmos a mística rosiana estamos também considerando o conjunto de outros recortes, camadas da narrativa, no domínio do espaço-tempo.

Diante disso, caminharemos num passo-a-passo em três principais momentos como se seguem os capítulos. Primeiramente, buscamos apresentar a fortuna crítica de Guimarães Rosa direcionada à compreensão e especulação sobre as obras do autor. Assim, o trabalho de críticos e comentadores das obras do escritor valem-nos como acompanhamento de leitura da via principal, que são os próprios contos de Rosa. Devemos nos atentar também pela cruzada travada entre as linhas de força ao servirem-se da obra rosiana. Cada qual com seus pressupostos particulares tendem a um deslize na hermenêutica eclipsando o trabalho do escritor na pretensão de uma leitura segura que ora reivindique para si conceituações estabilizadas, ora limitam seus horizontes numa leitura aversa à mística. Desse modo, trabalhando esses pontos de propomos uma reflexão no primeiro capítulo desta dissertação acerca desse impasse, enveredando-nos pelas sendas abertas na qualidade do pensamento de Rosa.

Percorrendo essas sendas das críticas, nosso próximo intuito é demonstrar o lugar de *Primeiras Estórias* dentre as obras de Rosa. Sem se afastar da complexidade da vida humana, as estórias carregam na brevidade do conto os paradoxos intraduzíveis pelos quais o segredo da vida irrompe como

um rio (Rosa, 1983, p.85). Desse modo, paira sobre os contos uma atmosfera meditativa florescida nas palavras do escritor. Cada palavra aponta para diversas direções. Palavras nascem, outras são rebatizadas de modo a buscar nomes para as coisas, fatos, sentimentos, que brotam da existência (Rónai, 2011). A ornamentação de *Primeiras Estórias*, a começar pelo próprio título da obra, permite uma compreensão harmônica da travessia empregada pelos personagens em sintonia com o desenvolvimento de uma mística rosiana. Assim, este capítulo prepara o terreno para a discussão especial desta pesquisa.

Por fim, nosso último objetivo está no próprio título desta dissertação. Trilhar esses passos anteriores nos leva a compreender nosso objeto de estudo bem como as fontes referenciais para uma aproximação favorável ao objeto. Desse modo, nesta terceira parte visamos abordar a mística rosiana desenvolvida pela via do amor. Para isso, nutrimo-nos de indícios levantados dos próprios contos, os quais se assemelham à via proposta por Platão e Plotino, nomes testemunhados por Rosa como influentes em seu pensamento (ROSA, 2003, p. 90). Nesse sentido, os textos filosóficos nos auxiliam no esboço da mística rosiana sem apagar a obra. Em seguida, dispomo-nos a apresentar o papel das figuras femininas em cada um dos três respectivos contos, aprofundando nas suas caracterizações, nas semelhanças e nas diferenças que especificam cada uma. Para não infringir numa transgressão de valores, é importante compreender as personagens dentro de seus respectivos contextos, vozes e camadas que aperfeiçoam, e até mesmo agregam, em sua identidade. Posteriormente, buscamos aproximá-las de outras fontes da tradição literária cujo caminho percorrido pelos figurantes se assemelha.

Com a exposição deste itinerário de pesquisa, centrando a mística do amor através do feminino nos contos de Rosa, estamos inseridos dentro do campo de Linguagens da Religião numa região fronteiriça também com a teologia. Assim, estudar a mística a partir dos contos rosianos adquire uma especificidade própria após ser trabalhada na linguagem do escritor. Neste caso, ele atualiza a religião a partir das palavras. Rosa trança uma rede complexa formada por diversas correntes religiosas e filosóficas que formam seu pensamento. Sendo um desses fios a mística platônica, neoplatônica e cristã como o substrato de *Primeiras Estórias*, então temos uma espécie de mística

heterodoxa em Rosa marcada por uma especificidade singular, a qual deve sua contribuição para o campo religioso, literário e cultural.

Portanto, esperamos com esta pesquisa fornecer indícios de uma mística rosiana fomentada pelo amor, cujo papel das personagens femininas se faz essencial para este movimento de ascensão. Veremos como essa mística se dá no encontro com o outro, com o amado, de modo que o casal alcance a plenitude da perfeita comunhão com o todo inspirados pelo feminino. Em *Substância*, *Partida do audaz navegante* e *Luas-de-mel* prevalece as bodas da alma após o movimento de conversão e ascensão em comunhão ao transcendente.

1. APRESENTAÇÃO DO ESTADO DA ARTE EM GUIMARÃES ROSA

Ao determo-nos num autor como João Guimarães Rosa, cuja ampla fortuna crítica já evidencia a própria relevância do escritor no âmbito literário brasileiro, nos ressalvaremos neste primeiro capítulo de apresentar a bibliografia do escritor brasileiro e, ao invés disso, nos propomos abordar o estado da arte elaborado pelos principais nomes da crítica literária rosiana.

São muitas as pesquisas dedicadas à compreensão das obras do escritor brasileiro. Estes estudos foram inicialmente desenvolvidos pelos próprios conterrâneos de Rosa a partir de figuras renomadas no âmbito da crítica literária brasileira. No entanto, a recepção crítica de Rosa não se restringiu somente ao território nacional, como também cruzou as fronteiras conquistando fama internacional. Logo após a publicação dos livros de Rosa surgiram críticos admirados com a identidade que Rosa imprimia em suas obras, e estes estudos se intensificaram com a publicação do romance *Grande sertão: veredas* (1956). Fica claro, dessa forma, o impacto de Guimarães Rosa na literatura mundial, posição que o escritor conquistou um lugar de prestígio, acumulando uma vasta fortuna crítica que contribui sustentando as novas gerações de acadêmicos. Comentando a obra de Guimarães Rosa, Paulo Rónai no prefácio ao livro *Primeiras estórias*, comenta sobre a recepção do escritor brasileiro:

> transpondo as barreiras linguísticas não só do próprio idioma, mas também as que o escritor parecia erguer adrede em torno da sua obra, esta inesperadamente se transformou em artigo de exportação: farejada pelos noticiaristas literários, descoberta por editores da Europa e da América, transposta a duras penas para as grandes línguas de cultura, ela está sendo saudada pela crítica internacional como a revelação de um universo novo e lida pelos públicos mais exigentes. (Rónai, 2015, p.14)

Sendo reconhecido mundialmente pela originalidade empregada em suas obras em sintonia com o sabor de sua escrita, a recepção crítica de Guimarães Rosa é inspirada a mergulhar no pensamento do escritor, ao mesmo tempo que se sentem intimados diante da complexidade da obra, de modo que seus ensaios críticos sempre guardam ressalvas contra uma pretensão arbitrária de capturar a totalidade do universo rosiano. Portanto, a fortuna crítica de Rosa visa acompanhar a profundidade de suas obras com base num trabalho exegético, cujos frutos formam uma coleção de sugestões e interpretações na tentativa de desvelar o sertão rosiano. Sempre cientes da complexidade temática retratada

por Rosa, os entusiasmados estudiosos nos sugerem possíveis interpretações nunca acabadas em si mesmas. Assim como assinala Rónai (2001), as críticas compreendem um conjunto de sugestões entrelaçadas umas às outras, as quais discorrem sobre dimensões do universo rosiano, sendo impossível delimitá-las totalmente. Diante desta rede construída por Rosa, os pesquisadores buscam tecer suas contribuições acerca do universo de Rosa, basta estarem cientes que essas linhas de interpretações pertencem e formam uma totalidade maior.

Ao estarmos diante da vasta fortuna crítica acumulada por Rosa nos deparamos com um cenário travesso. Vasto são os meios de abordagem da obra, cada lado às vezes trazendo a resposta arbitrariamente para si sem diálogo com outras ideias ou sem a devida fidelidade à obra. Este terreno periculoso parece intensificar a já complexidade do pensamento de Rosa, em alguns casos, ao invés de clarificar ou apontar caminhos para percorrermos o sertão rosiano, os estudos borram o horizonte rosiano. Assim, diante dessa mata fechada, densa e pesada pelo cunho de renomados críticos, caminharemos apresentando o horizonte desses estudos, suas contribuições e limites, de modo a propor um diálogo entre as críticas a partir de seus pontos e comuns e desenvolvimento.

O crítico literário Willi Bolle cataloga os estudos rosianos em duas linhas de abordagem assim nomeadas por ele: histórico-sociológica e esotérico-metafísica (Bolle, 1997). A primeira linha possui o sociólogo e crítico literário Antônio Candido como um dos principais representantes. Nela, as obras de Rosa são vistas como um retrato do Brasil, transpondo o contexto sertanejo das estórias como ponto de partida interessante para se pensar questões e conflitos atuais. Essa interpretação foca também no ser humano como homem do sertão, enfatizando aqui os estudos antropológicos. Já a segunda linha carrega a tradição de Benedito Nunes sob uma perspectiva filosófica, e com Consuelo Albergaria com contribuições dentro do esoterismo num primeiro momento da crítica. Nos anos 1990 houve uma intensificação dos estudos literários rosianos dentro da abordagem esotérico-metafísica também com nomes como Suze Sperber e Kathrin Rosenfield.

Na visão de Bolle, a primeira linha emprega uma abordagem fiel à obra de Rosa, que não deixa dúvidas ao crítico quanto a sua validade. No entanto, ele manifesta seu pesar ao constatar o predomínio da segunda abordagem nos

estudos de Rosa. Assim, Bolle reafirma em sua análise a polarização presente no campo dos estudos em Rosa. Ora, essas duas linhas de abordagem às avessas dialogam, no mais prevalece a indisposição de uma com a outra.

Aqueles que propõe uma hermenêutica histórico-sociológica, como é o caso do próprio Bolle, defendem a obra de Rosa como uma espécie de retrato do Brasil moderno. O crítico é incisivo quanto a este aspecto, afirmando que *Grande sertão: veredas* é nada menos que uma reescrita de *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Antônio Candido aponta essa possível sugestão, sem que uma obra esgote as possibilidades de leitura da outra. No entanto, para Bolle a análise da obra de Rosa pela ótica de Euclides da Cunha, é carta branca, a única inclusive, para compreender o sertão de Rosa.

Ora, lembremos que *Os sertões* de fato é um registro da Guerra de Canudos em linguagem jornalística. Documentado pelo autor, a obra pode ser tida como um livro-reportagem. No entanto, sem comparar os autores, a linguagem de Rosa não se enquadra na descrição objetiva e factual do ambiente. Ainda que o escritor tenha estudado as paisagens do sertão, os elementos naturais são referências e símbolos a outros sentimentos, coisas, encarnações. O mesmo Antônio Candido (1983) reconhece por exemplo que o pássaro Manoelzinho-da-crôa é uma espécie de encarnação da ternura, disto discorre-se que as palavras de Rosa acenam para outras direções além da concretude.

Esse é o ponto de partida que o outro lado da crítica infere, uma vez que essa postura objetiva e lógica pautada no aspecto sociológico e histórico de Rosa deixa de lado aspectos míticos, religiosos e simbólicos propostos por Rosa. Por outro lado, estes são acusados por Bolle de eclipsar a obra com seus conceitos filosóficos-esotéricos-metafísicos que tenderiam a se sobrepor à estória. Veremos a seguir como as linhas de abordagem trabalham de modo a demonstrar esse embate.

É importante ressaltar que diante de uma extensa coletânea de ensaios críticos, não seria possível abrangê-los todos por completo dentro dos limites desta pesquisa, por isso nos propomos a evidenciar os principais temas retratados nestas críticas. Sendo assim, aos olharmos para a fortuna crítica rosiana, escolhemos temas cuja discussão é relevante para a temática desta

pesquisa, ou seja, são temas centrais, quando não tangentes, à temática trabalhada.

1.1. Realismo e transcendência

Nomeamos este tópico de acordo com o projeto de escrita de Rosa, isto é, ao elencar os elementos que o autor julga importante conter em seus livros em consonância com uma maior ou menor proeminência Rosa estabelece uma apreciação crítica de suas próprias obras seguindo o critério que vemos: “Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considera-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto ; b)*enredo : 2 pontos* ; c) poesia : 3 pontos ; d) valor metafísico-religioso : 4 pontos.” (Rosa, [1963] 2003, p.90-91). Tal colocação se encontra citada numa das correspondências do escritor com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, compiladas na obra *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Eduardo Bizzari*.

Neste comentário Rosa enfatiza o aspecto metafísico-religioso já idealizado em seu projeto de escrita. Desse modo, as críticas direcionadas a esse aspecto gravitam em torno do aspirado por Rosa. Todos esses pontos ensejados por Rosa compõem sua literatura. Nenhuma obra ou conto se restringe a apenas um deles, de modo que a totalidade da obra só poderá ser compreendida pelo leitor, (se é que é possível compreender a totalidade do universo rosiano), numa perspectiva integral entre esses elementos. Ou seja, o aspecto metafísico-religioso não está aquém da linguagem sertaneja ou além do horizonte do sertão. A realidade sertaneja, enredo, a poesia e o elemento metafísico-religioso são forças que regem e movimentam o universo rosiano. Assim, a transcendência não apaga a realidade sertaneja tão cara ao escritor, mas ambos colaboram sustentando as palavras de Rosa.

O cenário e a realidade sertaneja entusiasmados por Guimarães Rosa qualificam o escritor como regionalista, título este que não deve ser confundido inserindo Rosa no movimento literário realista. Assim como assinalado por Walnice Nogueira Galvão (2002), embora Rosa surja no âmbito literário num período dominado pelo movimento realista, o escritor mineiro supera o realismo ao navegar à margem do sobrenatural. Mesmo que a escrita rosiana transcenda o material, a tônica regional permanece presente em suas obras. Mineiro como

era, Rosa enfatiza o sertão de sua terra natal, os “campos gerais” como costuma se referir. Na verdade, o sertão é o ponto de partida e de chegada das suas estórias. Uma paisagem que não é árida, áspera e sem vida, como tipicamente se espera de um sertão.

A sensibilidade estética de Rosa não configura a paisagem numa forma documentária, ao invés disso, o autor confere mais valor ao simbólico que ao real. O sertão aparece como um organismo vivo capaz de orientar e desnortear os indivíduos (Cândido, 1983). Críticos como Benedito Nunes, Antônio Candido e Walnice Nogueira Galvão concordam que a literatura rosiana é perpassada diferentes perspectivas, o que justifica as duas principais linhas de abordagem seguirem um rumo sociológico e outro metafísico. Além disso, essas diferentes perspectivas de leitura encontradas são fruto dos critérios com que Rosa esboça suas obras como vimos anteriormente. Essas perspectivas a que estamos nos referindo são as dimensões que compõem a estórias de Rosa. Nelas prevalece tanto o valor real, isto é, o regionalismo, quanto o valor simbólico abstrato. No ensaio *A Rosa o que é de Rosa*, Benedito Nunes (2013) comenta cada uma dessas dimensões demonstrando o desenvolvimento de uma à outra. Nunes intitula cada essas dimensões como sertões; três sertões distintos numa relação simbiótica:

> O sentido da narrativa do texto de Guimarães Rosa, que compreende os três sertões, como forma completa – a da estrutura do romance -, está no movimento de um plano a outro plano, de um sertão a outro sertão – movimento ascendente do primeiro a completar-se nos dois últimos e descendente dos dois últimos a enriquecer e a modificar o primeiro. Assim produz-se uma interação de temas e situações correspondentes a cada plano, de modo que nem o ético, da aventura humana, que se apoia nos dados concretos da realidade regional é uma idealização pura, nem essa realidade, onde se vem problematizar o jogo das grandes forças metafísicas postas, é puramente regional ou rústica. (Nunes, 2013, p.132-133)

Mesmos que três sertões sejam distintos entre si, não são partes independentes cada qual destacando-se num determinado momento da obra. O sertão regional, ético e metafísico, coexistem simultaneamente na literatura de Rosa. Sendo assim, Nunes enfatiza a importância de cada sertão e seus elementos na construção do todo da obra rosiana. O primeiro deles é o sertão físico, concreto, cujo substrato regionalista ganha força com o viés sertanejo enfatizado por diferentes elementos. O cenário, espelho do sertão mineiro, os

“campos gerais” como designa Rosa, serve de base para o envolvimento dos personagens:

> Rios, ribeiros, morros, caminhos, palmeiras e flores; barro, areia na chuva ou no vento, de noite ou de dia, ao calor e ao frio, silenciosos e ruidosos – pois é a toda a sua vida que assistimos. Perto do Rio das Velhas decorrem cenas idílicas onde ponteia o canto dos pássaros, sobretudo o “manuelzinho-da-crôa”, espécie de encarnação da ternura. No liso do Sussuarão há um abafamento de deserto, cuja secura e aridez penetram nos personagens e no leitor, cerceando a vontade. A planície do Tamanduá-tão se estende ao pé dos morros, delimitada e pronta para o grande combate. (...) O mundo de Guimarães Rosa parece esgotar-se na observação. (Candido, 1983, p. 296).

O regionalismo é evocado pela paisagem sertaneja, que não apenas serve de plano de fundo para as estórias, mas como comenta Antônio Candido, também o sertão é vivo, cujas sensações experimentadas são capazes de influenciar os personagens. Também a experiência estética do leitor é arrematada pelas sensações inspiradas pela descrição do cenário. Nesta integração, os personagens vivem e formam-se no seio do sertão.

Estes, por sua vez, são indivíduos tipicamente reconhecidos, seja pela jagunçagem ou pela vida comum, corriqueira em que o leitor pode se identificar. Mesmo na escrita, suas falas sempre preservam o tom regional de onde pertencem. A caracterização do pai da família no conto *A terceira margem do rio* expressa bem esse modelo comum: “nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as 19 diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação.” (Rosa, 2001, p.79). Um pai comum, inclusive não é nomeado, justamente para enfatizar a generalidade que ele abrange, típico trabalhador, humilde e prudente. É da vida ordinária, comum, de um simples trabalhador camponês que irrompe o extraordinário, fruto da ação inesperada do pai de se mudar para uma canoa e estacioná-la bem no meio do rio próximo a sua casa, como se segue na narrativa do conto.

Além do cenário e da identidade dos personagens serem impregnadas pelo toque regionalista, há ainda um outro elemento que sela esta composição: a linguagem. As expressões coloquiais, típicas sertanejas como do jagunço Riobaldo garantem não apenas a espontaneidade da fala, tal como se realmente estivessem sendo ditas naquele momento, como também se preserva a subjetividade regional. Assim, as palavras que Riobaldo profere, constroem-no.

Na figura do jagunço-letrado, a linguagem é o elo necessário e suficiente para integrar as dimensões do sertão, o tempo e o espaço (Galvão, 2002, p. 348).

É notório o cuidado de Rosa com a linguagem. Neste ponto, Walnice Nogueira Galvão enfatiza a linguagem como laço que amarra o universo rosiano. A linguagem anda lado-a-lado com o sertão. O território do sertão também é o território da linguagem rosiana. Nesse sentido, a fala sertaneja se constitui um elemento central, inclusive fundante, sendo uma das principais características da escrita do autor. É nas palavras que o sertão brota. Podemos entender esse sertão pela perspectiva geográfica, ética ou metafísica (Nunes, 2013). Na verdade, o sertão rosiano é um todo, único.

Vimos então o primeiro sertão precisado por Benedito Nunes, o território concreto dos “campos gerais”. Desse primeiro sertão brota o segundo. Este se refere ao sertão das aventuras humanas como assinala o crítico (Nunes, 2013). O combate entre as bandas de jagunços, a facticidade da vida sertaneja e relações familiares e de amizade são todos exemplos desse segundo plano da obra de Rosa. De contos ao romance, este sertão envolve as vivências dos personagens, suas dores e perdas, mas também é o lugar do amor e da alegria. É o sertão da vida: “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.” (Rosa, 2013, p.318). Coragem, afinal, como continuamente é afirmado no romance tal como um lema no sertão: “viver é negócio muito perigoso.” (Rosa, 2013, p.10).

Neste sertão das aventuras humanas está também incluso os valores morais que regem comportamentos humanos. Questionamentos sobre o bem e o mal constituem o eixo narrativo do discurso memorial de Riobaldo. A disputa entre o bem e o mal atinge o ápice no duelo final entre Diadorim e Hermógenes. Neste redemoinho, Riobaldo apenas assiste a batalha, que posteriormente na velhice lhe rende reflexões sobre as forças que regem o sertão e seus habitantes. A vida sendo continuamente um perigo como adverte Rosa em várias passagens é sintetizada no embate entre bem e o mal na figura do demo e Deus, respectivamente, cada qual presente nas lembranças de Riobaldo. Se o diabo instruía por caminhos tortos, Deus é a reta certa. O fluir da vida perpassa o

movimento entre essas duas instâncias contrárias: tudo se transforma saindo de um ao outro (Galvão,1983, p.419).

As reflexões de Riobaldo sobre o modo de vida sertanejo, seus valores e paradigmas, ganham uma atmosfera metafísica, pois passa-se a discutir o bem e o mal não mais no âmbito moral, mas no desdobramento do sertão ético no sertão metafísico (Nunes, 2013). Este terceiro sertão não isola numa redoma autossuficiente como o termo "metafísico" utilizado para designá-lo poderia sugerir. Isto é, não se trata de um sertão acima dos dois anteriores, numa espécie de classificação hierárquica. "Metafísico" aqui se refere ao sentido último das coisas seguindo numa visão aristotélica. Neste terceiro sertão, a religião adquire papel central, seja por temáticas sobre a tensão entre o Bem e o Mal, a existência ou não dessas duas forças, seja pelo aspecto transcendente e contemplativo que paira principalmente nos contos em *Primeiras Estórias* (Sperber, 1976).

A compreensão de Nunes acerca do sertão metafísico rosiano parte de sua própria formação de origem, a filosofia. Propondo um diálogo entre filosofia e literatura, Nunes desenha uma complexa rede de ideias que embasam sua discussão levantando temas expostos nos textos de Rosa relacionando-os com os conceitos filosóficos conhecidos do crítico. É neste ponto que Nunes é criticado por Bolle e pelos defensores da crítica histórico-sociológica pela sua infidelidade à obra ao sobrepor e relacionar conceitos de diversas tradições ocidentais externos à realidade sertaneja trabalhada por Rosa. Por outro lado, em carta ao seu tradutor italiano, Rosa confessa a herança cultural influente em seu pensamento fonte de diversas tradições filosóficas e religiosas ocidentais e orientais como vemos:

> Ora, Você já notou, decerto que, como eu, os meus livros, em essência, são "anti-intelectuais" – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo (Rosa, 2003, p. 90).

Assim, aqueles que pretendem acompanhar essa via das inquietações religiosas do autor devem estar atentos para não se perderem nela. Estes estariam mais próximos de compreender o sentido da obra em paralelo com a

proposta do escritor (lembremos do valor alto de Rosa ao elemento metafísico-religioso) se não fosse o deslize na hermenêutica ou um deixar-se levar pelos encantos das palavras de Rosa. Afinal, se se empenham em tratar sobre a metafísica em Guimarães Rosa, a religião em seu pensamento, ou se há uma mística esboçada, é preciso antes definir e diferenciar esses conceitos em sua pluralidade de ocorrências ao longo da história para reconhecer e descavar as ideias do próprio texto de Rosa. Esta árdua tarefa de procurar por entre o arcabouço literário internacional nem sempre se compromete com um método seguro. E neste ponto aqueles que se dedicam a compreender os aspectos sociais e históricos da obra de Rosa em relação com o Brasil moderno em profundidade com o fundo social da época tem seu fundamento.

Benedito Nunes ao apontar o desdobramento do sertão metafísico não nos diz o que está sendo compreendido por metafísica. Faustino Teixeira, por outro lado, diante da travessia empreendida em *Grande sertão: veredas* nota nas reflexões de Riobaldo uma preocupação com o sentido da vida e sua finalidade última destinada, assim, como o pesquisador nota, sendo estas questões universais que ultrapassam a realidade geográfica localizada no romance, então há uma indagação metafísica no conflito interior do personagem. No entanto, classificar o autor de acordo com esta ou aquela teoria metafísica pode levar-nos ao erro. Não estamos dizendo que não devemos relacionar Guimarães Rosa com outras tradições literárias e filosóficas; por exemplo os estudos de Benedito Nunes relacionando-o com Platão muito nos auxiliam para compreender o amor em *Grande sertão: veredas* – mas é preciso sermos cuidadosos para não encaixar o autor sertanejo dentro de arquétipos já formados que impediriam ver o avesso do que se mostra, isto é, aquilo que não imediatamente sobressalta-se, mas sela a autenticidade do sertão rosiano.

Novamente em carta ao tradutor italiano, Guimarães Rosa salienta que ao se deparar com os estudos acerca de sua obra observa que alguns críticos o classificam como meio-existencialista-cristão, outros carimbando-o como meio neo-platônico, e ainda quase sempre impregnado pelo hinduísmo (Rosa, 2009, p.90). Buscamos preservar os termos “meio” (tal coisa) usado pelo próprio escritor para demonstrar que o sertão rosiano não parece se enquadrar totalmente nesta ou aquela doutrina como notado pelo próprio escritor. Ou seja,

é meio parecido, mas nunca totalmente entregue. Daí a dificuldade de alinhar todos os fios que tecem a obra, pois a um passo de captar, logo escapa e deixa-se sem entender totalmente. Guimarães Rosa parece brincar com seu leitor, apelando para a intuição dele ao invés da compreensão arbitrária da razão.

Se há uma metafísica esboçada nos textos de Rosa, esta não deve ser encerrada dentro dos sistemas conhecidos. Há algo de original escrito em Rosa, que o mesmo reconhece não se encaixar totalmente nas construções herdadas da filosofia. Alguns muito preocupados em encontrar nos textos de Rosa respostas às questões filosóficas: uma transcrição platônica, talvez símbolos esotéricos ou ainda uma sabedoria oriental, tendem a servir-se da obra de Rosa como um prato cheio para suas ambições, retirando aquilo que desejam e reivindicando o autor como parte desta ou aquela doutrina. Nesse cabo de guerra perde-se a fidelidade ao autor e, consequentemente, despedaça-se a obra. É claro que um estudo minucioso sobre as todas as influências no pensamento de Rosa seria uma tarefa impossível, por isso seria interessante ao invés de carimbar o autor com este ou aquele selo, ter em mente que esta interpretação ou relação com outra herança cultural seja uma dentre as possíveis que nos ajudam a tecer os laços do sertão.

Compreendendo o sertão de Rosa como uma espécie de microcosmo podemos notar se há reflexões de cunho metafísico, isto é, aqueles direcionadas ao sentido último do ser, uma vez que o sertão rosiano expõe uma dinâmica universal, percebendo como o próprio texto nos fornece estes indícios. Uma das célebres frases de Rosa também reiteradamente afirmada no romance *Grande Sertão: veredas*, exprime fundamentalmente essa discussão: o sertão é o mundo, está em toda a parte, também dentro da gente (Rosa, 2006). Além disso, Rosa carrega o sertão dentro de si, e é deste sertão que ele extrai suas narrativas: “os livros são como eu sou” (Rosa, 2009, p.90) ou seja, nutrido por várias fontes, tal como afirma Riobaldo. Assim: “levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão. Estes são os paradoxos incompreensíveis, dos quais o segredo da vida irrompe como um rio descendo das montanhas” (Rosa, 1983, p.85). Nesta fala do autor já transparece do real, da natureza, o mistério da existência. Isto é, o sertão enquanto território capaz

de (re)velar (no duplo sentido que a palavra sugere) os segredos que perpassam a natureza, pois se Rosa desvela estes segredos é para “re-velar” novamente.

Para Riobaldo, a grande questão de seu itinerário é a existência ou não do demo. Num primeiro momento sugere que o nome é atribuído à parte torta da alma, ao crespo do homem. Esse conflito interno no plano subjetivo do personagem corresponderia segundo Faustino Teixeira ao drama de estar situado no mundo que perpassa todos os seres humanos. Assim, a ambiguidade entre o bem e o mal, os caminhos retos e tortuosos que afligem o personagem, são dramas humanos que através da arte sensibilizam também o leitor. Cheio de elementos contraditórios, de confusão e sossego: “Deus é paciência. O contrário, é o diabo” (Rosa, 2006, p.16). O sertão de Rosa é uma região múltipla e ambígua, onde as veredas se desenham como sendas na travessia do humano.

Os personagens criados por Rosa não estão alheios à vida cotidiana. De acordo com Jacques Rancière (2021), na ficção moderna em que Rosa se encontra, cada vida é digna de entrar na ficção. Ou seja, afirmar isso significa que a vida mais simples, que pode soar até mesmo insignificante, é digna de ser objeto de ficção, desde que seja capaz afastar-se de si mesma, ficcionalizar-se a si própria (Rancière, 2021). A ficção, segundo Rancière não se opõe ao real, como mera imaginação deste, mas se dá a partir do real. Nesse sentido, realismo (história e sociedade) bem como a abstração são combinadas em Rosa, sem a polarização que se tem manifestado nos estudos.

A multiplicidade de vidas se torna objeto da ficção rosiana, onde cada uma é ressignificada na literatura. Vidas simples e rotineiras, como o pai da família em *A terceira margem do rio*, são elevadas à ficção, lugar do mistério que Rosa convida seus leitores a atravessarem. A travessia, termo caro à Rosa, pode ser entendida como um convite: saímos da margem concreta em direção a este não lugar. Uma vez que cada vida pode se tornar objeto de ficção, Ranciére utiliza a expressão “partilha do sensível” para designar essa passagem. Isto é:

> a partilha do sensível é esta estruturação *a priori* do mundo comum que liga as formas de construção do sentido à maneira pela qual os corpos se encontram consignados a tempos e a espaços específicos e se vêm atribuir em consequência capacidades ou incapacidades de perceber, compreender e de agir. (Rancière, 2021, p. 13)

Sendo assim, o crítico-filósofo demonstra como a ficção moderna, especialmente para nosso caso em Rosa, não surge isolada da facticidade da vida, mas busca nela um sentido que transcende o real sem ser exterior a ele. Experiências humanas as quais todos estamos sujeitos são postas na ficção de Rosa como modelo universal. Nesse aspecto as contribuições de Antônio Candido se alinham também a essa discussão, quando este afirma que a paixão de Rosa pela vida sertaneja muito observada pelo escritor e sua habilidade de adentrar na psicologia do rústico a fim buscar o sentido último do nome das coisas, fazem com que a narrativa rosiana exprima os lugares-comuns que alimentam a arte (Candido, 1983). Dentre esses temas podemos notar o amor, a morte e o ódio, elementos estes presentes em várias estórias de Rosa enquanto forças que movem os personagens. Do sertão regional jorra, então, um sentido universal expresso em temáticas metafísicas que evidenciam o sentido último do ser e da existência humana.

A linguagem não deixa de ser regional, aliás continua com seus mesmos traços, é a mesma. Dessa forma, é da linguagem regional, que emerge o valor metafísico, tal como almejado por Rosa:

> (...) e incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão degastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística. (...) Eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar a cada dia à origem da língua, lá onde a palavra, ainda está nas entranhas da alma, escrever é um processo químico; o escritor deve ser alquimista. (Rosa, 1983, p.81)

No intuito de retornar às origens, às raízes do ser, a linguagem é para Rosa esse instrumento. Palavras ainda preservadas guardam este mistério segundo o autor. Numa espécie de metafísica da criação artística, a arte é uma forma de revelação da verdade segundo a filósofa Maria Zambrano (2021, p.75), assim, para Rosa essas verdades estão imbuídas no seu sertão. É nesse sentido que de acordo com Nunes (2013), Guimarães Rosa utiliza a linguagem não como instrumento para traduzir o mundo ou mera cópia das sombras como preocupava Platão, ao contrário, a linguagem enquanto sujeito poético, lançando luz ao potencial do idioma. Com isso, o crítico aproxima filosofia, o lógos racional, com a poesia a partir do elo que as une: o pensamento poético. No vocabulário de Zambrano este seria o lógos poético capaz de extrapolar a realidade num nível mais profundo.

Este algo a mais, interno, secreto, é almejado por Rosa. Algo metafísico que transcende o empírico é revelado, não completamente, mas soa como um sussurro em meio às sensações (Pinheiros, 2013). Assim como assinala Paulo Rónai “todos os rios do mundo de Guimarães Rosa têm três margens” (Rónai, 2001, p. 28), nada do universo rosiano é estritamente o que parece ser. Fazendo uma referência direta ao célebre conto *A terceira margem do rio*, Rónai exprime que as sutilezas de Rosa fogem da ordem natural. Assim como nenhum rio tal como conhecemos possui três margens, mas apenas a da direita e outra da esquerda, também as obras de Rosa não se prendem ao concreto, à ordem natural. Desde os personagens à natureza, tudo está infundido de um valor simbólico que transcende sua realidade.

Uma vez dentro do sertão rosiano, o leitor é cativado a adentrar na sua paisagem singular, tão detalhada e espessa que é difícil sair. As veredas que se apresentam levam-nos para além do sensível, apesar de toda a caracterização rica dos lugares e dos personagens. Tristão de Ataíde (1983) inclusive afirma reconhecer um transrealismo em Guimarães Rosa, ou seja, há uma dimensão do mistério, uma atmosfera mística, que seus livros aparentemente escondem. Essa pincelada incompreensível escapa a qualquer domínio dos sentidos. É a transrealidade que permite o alcance universal segundo o crítico. O sentido universal aflora do sertão mineiro, da linguagem recorrente sertaneja.

Não há uma dicotomia regional-universal nos escritos de Guimarães Rosa como prevalece no cabo de guerra de seus críticos. Rosa explora ambas as dimensões conduzindo uma à outra e vice-versa. Com isso, a natureza, os personagens e a palavras de Rosa sempre se referem a algo além, indeterminado, mas prescindido. Diante disso, essas sinalizações ao horizonte metafísico de Rosa são atrativas a vários de seus leitores, que se empenham em adentrar no indizível. Este indeterminado se faz o plano de fundo das estórias; as cenas concretas, as formas, sempre aludem a algo além, apenas captado pela nossa percepção instintiva. Essa escrita de Rosa, propositalmente articulada reforça o aceno ao “quem” das coisas, “mel do maravilhoso” (Rosa, 2001, p.118) para referir-se a realidade maior atingida, o “suprassenso” das coisas.

A literatura de Rosa pode ser vista como coloca Nunes e Franklin de Oliveira como um exercício artesanal de depuração do ser humano. Desempenhando uma função anagógica, a beleza contemplada nas coisas, nas paisagens ricas do sertão pelas infindáveis listas de animais, pássaros e plantas, somada ao canto da “plumagem das palavras” possibilita a religação do leitor com a realidade superior. Ora, religião vem do latim *religare*, as narrativas aparecem como a encarnação da unidade: a descida do “alto original” para o poema (Nunes, 2013, p.252).

A linguagem aparece aqui novamente como um elemento especial que conduz ao universal. Utilizando-se da expressão “plumagem das palavras” extraída do conto *A hora e a vez de Augusto Matraga*, os críticos usam-na como marca do vocabulário rosiano. Isto é, trata-se da renovação da linguagem proposta por Guimarães Rosa como forma de renovar o mundo (1983, p.13). Neste exercício, o escritor articula os vocábulos sem que estes fiquem presos ao seu sentido degastado. Palavras nascem, outras são rebatizadas de modo a buscar nomes para as coisas, fatos, sentimentos, que brotam da existência (Rónai, 2011). O leitor então é inspirado a atravessar o universo rosiano, deixar a margem concreta corriqueira e desgastada para embarcar rumo à realidade superior, indizível, mas que jorra das palavras de Rosa.

1.2. A metafísica e a religião no pensamento de Rosa

As críticas que se seguiram buscando evidências metafísicas e religiosas não foram ensejadas alheias à obra, pelo contrário, se sustentam na própria visão do escritor. É interessante notar que Rosa transita entre as tradições do Oriente e do Ocidente. Mesmo que a tradição platônica-cristã tenha prevalecido no mundo ocidental em que Rosa se encontra, ele não esguia seu olhar apenas por essa via, mas traz para dentro de sua literatura a linhagem cultural do Oriente.

No discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, publicado posteriormente com o título “O Verbo e o Lógos”, fica claro o trabalho de Rosa em afinar diferentes tradições em sua literatura. Ao estudar esse pronunciamento de Rosa, Francis Utéza (2016) reconhece nas palavras de Rosa uma realidade espiritual acomoda-se, fundamentada nas duas grandes tradições filosóficas que

se difundiram a partir de suas fontes de origem, a saber: o hermetismo greco-romano irradiado pelo Ocidente em paralelo com a prática da alquimia; e no Oriente o Tao e o Zen-Budismo, cujo foco central se localiza geograficamente na China e no Japão respectivamente.

As reflexões metafísicas que borbulham ao lermos a obra de Rosa são questões universais que perpassam a história da humanidade, ou seja, não se restringem a um espaço geográfico específico, como poderiam se referir estritamente ao sertão esboçado por Rosa: ao noroeste de Minas Gerais, na junção do sudeste da Bahia e de Goiás. Pelo contrário, são preocupações existenciais com os quais o ser humano se depara ao longo da vida. Qual o sentido da nossa existência? Existe Deus? E o diabo? O que é o amor? Como explicar a enigmática morte? Esses são apenas alguns exemplos de perguntas que intrigaram e continuam provocando os seres humanos ao longo do tempo presentes também nas temáticas trabalhadas por Rosa, de modo que seus personagens vivem estes mesmos conflitos interiores que seus leitores.

Ora, a proposta de Rosa assim como ele mesmo afirma ao tradutor alemão Curt Meyer-Clason é justamente “rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida” (Teixeira, apud Rosa, 2019, p.17). Assim, o escritor mineiro busca retratar a vida, não na forma de um quadro estático que permanece intacto com o tempo, mas a vida enquanto movimento constante, o fluir das forças naturais e sobrenaturais que regem a natureza, afinal o real se dispõe para nós é no meio da travessia (Rosa, 2006).

Na busca pelas “vozes” que ressoam no sertão rosiano, Nunes que já estava mais habituado ao pensamento grego antigo, escutou mais fortemente o discurso platônico e neoplatônico. Como vimos no testemunho mais acima, Rosa reforça sua admiração por esta corrente filosófica em carta ao seu tradutor italiano. Hansen (2013) salienta que a leitura hermenêutica-filosófica de Nunes contribui para os estudos de Rosa, numa espécie de interlocução entre os conceitos filosóficos e a dramatização desses temas na narrativa literária, mas devemos nos lembrar que mesmo o discurso platônico sendo imediatamente reconhecido, não esgota as possibilidades de leitura de Rosa.

Em diálogo com o crítico Benedito Nunes, a pesquisadora Suzi Frankl Sperber em sua obra *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa* realça os reflexos das leituras particulares do escritor mineiro em seu projeto literário. Nesse intuito, ela também capta a influência platônica em Rosa demonstrada principalmente em temáticas como o amor, a ascensão na busca pelo conhecimento e a crença na imortalidade da alma.

Segundo Sperber (1976), a realidade tocada pelos sentidos tratada no texto rosiano recorda-nos de que há uma outra realidade projetada para além desta que precisa ser conhecida para que o ser humano atinja a plenitude existencial. O conceito de Platão “amnese” aparece aqui como um viés trabalhado entre as estórias de Rosa: a lembrança de um mundo ainda não esquecido atua como um impulso ao conhecimento tal como descrito na alegoria da caverna. Temas como olhar renovado, lembranças de um mundo além ou inventado são exemplos de temas presentes nas narrativas rosianas tal como no conto *A menina do lado de lá* no livro *Primeiras Estórias*.

Além disso, Sperber sugere que a busca pelas verdades absolutas pode estar relacionada à temática da purificação da alma. Isso explicaria a atuação do pensamento platônico nos textos de Rosa, como observa a pesquisadora se valendo das reflexões de Benedito Nunes. Além da notável inferência platônica, Sperber se pergunta se as anotações de Rosa à margem das publicações do Círculo Esotérico do Pensamento também não haveriam de aproximar o escritor a uma analogia entre estas duas tradições. Apesar de ser uma pergunta que permanece sem resposta, serve como provocação para os críticos que se empenham em captar as diversas manifestações filosóficas e religiosas na obra rosiana.

Nessa trajetória, Nunes nota que por mais que Guimarães Rosa se utilize de um instrumental filosófico, como Platão por exemplo, o escritor mineiro não replica meramente a teoria platônica, mas se apropria dos conceitos e devolve-os transformados na ficção através da fala e das vivências das personagens. É o que o crítico comenta em seu ensaio *O amor na obra de Guimarães Rosa*. Nele, Nunes demonstra como as personagens femininas do romance *Grande sertão: veredas* espelham os estágios do desenvolvimento de Eros apontados por Platão em *O Banquete*. Do amor caótico inspirado por Diadorim, Riobaldo dá

os primeiros passos em sua travessia culminando no amor enlevo nutrido por Otacília. No romance de Rosa, Nunes compreende que a narrativa é perpassada pela visão erótica da vida, ou seja, o amor enquanto uma força que governa o cosmo do sertão. No estudo sobre essa temática, o crítico diz que:

> a tematização do amor, na obra de Guimarães Rosa, repousa principalmente nessa ideia mestra do platonismo, colocada, porém, numa perspectiva mística heterodoxa, que se harmoniza com a tradição hermética e alquímica, fonte de toda uma rica simbologia amorosa, que exprime, em linguagem mítico-poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico. Tal seria a síntese da visão erótica da vida entranhada na criação literária de Guimarães Rosa. (Nunes, 2013, p. 40)

Aparece aqui uma espécie de mística heterodoxa esboçada por Rosa. A transubstanciação ocorrida nos elementos na alquimia é paralela à transformação de um amor ao outro consumido pelo fogo na jornada de Riobaldo, assim como demonstrado por Nunes (2013). Nesta mística heterodoxa, Rosa conjuga diferentes tradições e heranças culturais religiosos, filosóficas e espirituais numa situação. Tal a dificuldade dos críticos que dissemos acima em empenhar-se com um método seguro diante dos muitos fenômenos que acometem a obra.

Sperber (1983) salienta que ao flertar com diversas tradições místicas, Rosa traz uma dinamicidade a sua obra, uma vez que ao invés de seus referenciais enrijecerem a o texto, atualizam-no. Isto é, a sobreposição de uma determinada doutrina ou corrente filosófica à outra, garante um novo sentido, um novo microcosmo ao seu modo ímpar de organização. Nessa compreensão, Sperber avança na discussão proposta por Nunes no que se refere à demonstração do teor metafísico concentrado na obra de Rosa. Embora ambos identifiquem a caráter “abrasileirado” que o escritor imprime, para usar o termo de Rosenfield (2006), Sperber encontra não apenas os substratos que Rosa utiliza, como a forma com que foram utilizados na escrita. Dessa forma, discussão de Nunes quanto às nuances que envolvem os diferentes âmbitos do sertão rosiano são um ponto de partida interessante, mas não suficiente para explorar a profundidade dessas múltiplas facetas abertas por Rosa.

É interessante notar aqui o contraponto que esta abordagem crítica faz sobre seu objeto de estudo. Isto é, alguns pesquisadores como Faustino Teixeira

e Suzi Sperber, embarcam justamente na direção desse mistério, obscuro, que permanece por detrás das palavras. Esse modo resulta em pesquisas que levantam problemáticas referentes a assuntos místicos e esotéricos, vistos como uma região de encanto para alguns e, em contrapartida, como perigo para outros. Nesse segundo lado da chave, encontra-se uma postura crítica laica como Losso reconhece (2019), conservadora, que lê na crítica esotérica uma subversão dos parâmetros teóricos-conceituais. Ao mesmo tempo, essa atitude apreensiva quanto à exploração do terreno movediço que Rosa delineia, impede uma aproximação aos segredos resguardados nas palavras encantadas de Rosa. É com este adversário que este lado da crítica vai se deparar ao longo de sua trajetória.

Caminharemos assim, buscando demonstrar as principais ramificações desses estudos, situando as limitações e de que forma os pesquisadores foram lidando com a instabilidade do universo de Rosa. Instabilidade essa que não deve ser confundida com precariedade ou falta de consistência de Rosa, mas sim pelo aspecto sinuoso, complexo e incerto que dificulta capturar a dinâmica da obra. Cientes desses desafios, passemos as análises e metodologias utilizadas pelos críticos dessa linha.

Como já dissemos mais acima, cientes das contribuições de Nunes, reconhecemos a integridade do crítico em preservar a obra de Rosa de imposições conceituais arbitrárias. Pelo contrário, o crítico não propõe uma sobreposição teórica da filosofia sobre a narrativa de Rosa, algo que sua área de formação acadêmica poderia camuflar. Mas enquanto apreciador de Rosa e pesquisador, Nunes mantém uma equidade honesta entre as partes. Diante disso, traremos para contribuir com essas elucidações acerca do universo rosiano, a partir dos estudos da pesquisadora Suzi Sperber e Kathrin Rosenfield que dão um novo fôlego à crítica literária rosiana.

Lembrando os estudos de Nunes sobre o amor em *Grande sertão: veredas* e o papel das personagens femininas representando cada uma os estágios de desenvolvimento de eros, o crítico compreende que a narrativa é perpassada pela visão erótica da vida, ou seja, o amor enquanto uma força que governa o cosmo do sertão. Nesse desenrolar da mística heterodoxa, a transformação do amor é paralela à transubstanciação alquímica. Kathrin

Rosenfield (2006) nota que Riobaldo, diferentemente dos demais jagunços, possui um interesse no mundo feminino, em que a mulher é vista por ele em sua dignidade. A experiência de Riobaldo é perpassada pelo encontro com diferentes mulheres, cada qual com uma característica específica: algumas adúlteras, outras moças de família. Oscilando entre esses encontros, o personagem oscila entre a violência viril e a ternura sensual, em que as experiências vão deixando marcas tanto na travessia do personagem como no desenvolvimento da narrativa. As figuras femininas, então, desempenham um papel importante na travessia do personagem:

> Borrando as distinções sociais ou morais, a expansividade amorosa de Riobaldo procura as mulheres como se fossem figuras de uma vitalidade indestrutível e originária que aparece como a característica específica da feminidade mítica – Ártemis como de Afrodite ou das ninfas "menores" que povoam a natureza originária ou a mata virgem. No nosso texto, no entanto, essa figura está poeticamente desdobrada. A ambivalência das deusas pagãs é como transferida para a figura do amor riobaldiano. Suspenso entre a exuberância das moças e meretrizes que reinam sobre buritizais paradisíacos e o fascínio árido e a pureza anti-sensual de Diadorim, o amor de Riobaldo produz a tensão antiética do mito que une numa mesma figura a dimensão vital e a dimensão mortífera da vida. Desse prisma, o amor de Diadorim representa o avesso, o "crespo", o sem-fundo, da plenitude e da totalidade mítica. (Rosenfield, 2006, p.272-273)

Nesse sentido, para Rosenfield o amor de Riobaldo possui uma dupla face, explicada pela sua dinâmica antiética, ou seja, pela contradição de diferentes âmbitos da vida. A beleza e a delicadeza de Diadorim admiradas por Riobaldo, são ao mesmo tempo enigmáticas, que respondem à tragédia final, como também se opõem à sede de vingança que orienta a vida do personagem para a destruição de Hermógenes. Dessa forma, enquanto Nunes aponta o amor por Diadorim representando o primeiro estágio de Eros, Rosenfield reconhece na ambivalência da figura da personagem, a própria "neblina" assim chamada por Riobaldo. Essas personagens, próximas da origem também parecem impeli-lo na busca pelo sentido último, ou poderíamos dizer pelo sentido primeiro da existência, sendo suas inquietações metafísicas também direcionadas ao feminino.

A alquimia também aparece presente no discurso de Rosa ao tomar posse na Academia Brasileira de Letras. Ao aprofundar seus estudos na metafísica do sertão rosiano, o crítico-pesquisador Franz Utéza observa nas palavras de Rosa uma reminiscência alquímica, apesar de não ser pronunciada diretamente

durante todo o discurso. Ou seja, a lembrança da paisagem de Codisburgo remete à dinâmica dos quatro elementos, onde o espaço e o tempo intangíveis revelam uma abertura ao supraordenado (Úteza, 2013, p.14). O trabalho meticuloso de Úteza, tradutor francês de Rosa, constrói-se numa erudição hermética pouco apreciada pelos demais críticos. O pesquisador francês se empenha em demonstrar a presença de grandes mitos das diversas formas de religião numa espécie de fundo comum unificador, isto é, conjugar o hermetismo e o tao do oriente com o catolicismo do ocidente.

Sperber sugere que as obras de Rosa podem ser divididas em algumas fases de acordo com as influências de suas leituras particulares. Transitando do oriente ao ocidente, a pesquisadora percebe essas fontes marcando as fases de transição por entre as obras. Nesse sentido, tomando as marcações autorais de Rosa nos livros de sua biblioteca em paralelo com a data de publicação dos livros, Sperber desenvolve um itinerário de pesquisa retratando o amadurecimento das leituras espirituais de Rosa em consonância com sua escrita.

Sperber esclarece que essas fases não são estáticas ou isoladas uma das outras, caso contrário, seria uma desonestidade quanto à dinamicidade da obra, o que consequentemente comprometeria sua pesquisa. Dessa forma, ela salienta que cada livro escrito por Rosa não se restringe a uma única leitura específica, nem mesmo um conto se refere a apenas um código das marcações. Pelo contrário, as narrativas estão interligadas, de modo que as traves que encerrariam determinada obra dentro de uma fase são diluídas, uma vez todo o conjunto da obra de Rosa compõe uma complexa sobreposição de ideias e leituras.

A primeira fase é marcada pela influência da cultura ocidental e do esoterismo paulista, nitidamente explorados nos contos de Sagarana, em especial em *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Já a segunda fase, em que se insere *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas* prevalece o valor da Bíblia e, mais especificamente, dos Evangelhos. Neste ponto, as teorias do platonismo são também idearias. Já a terceira e última fase, culmina na publicação de *Primeiras Estórias*, em que os contos estão ambientados numa aura transcendente, de modo que temas da Christian Science se tornam centrais para

a construção da narrativa. Quisemos mostrar brevemente a partir dos estudos de Sperber o amadurecimento das passagens de uma fase a outra para agora adentrarmos em algumas dessas temáticas trabalhadas por ela como por demais pesquisadores.

Sperber considera o esoterismo paulista como uma das mais antigas leituras de Rosa a qual chama a atenção do escritor principalmente pela liberdade de espírito congregada ao indivíduo. Ou seja, o Círculo Esotérico de Comunhão, fortalece o indivíduo na conquista do mundo material, evidenciado pelo lema “hei de vencer”. O pensamento positivo habilita então o indivíduo a conquistar aquilo que deseja, evitando assim ocupar a mente com pensamentos e sentimentos negativos. Essa característica do esoterismo ressalta o aspecto prático da doutrina. No entanto, assim como Sperber alerta, não podemos reduzir o esoterismo apenas ao seu caráter pragmático e ignorar as variáveis de elementos díspares que o constituem.

O esoterismo é formado também a partir de doutrinas orientais e ocidentais que se solidificam na doutrina de Comunhão do Pensamento. O judaísmo, o cristianismo e o hinduísmo são exemplos dessas variáveis que compõem o esoterismo. Sperber salienta que estes diferentes traços são importantes para compreender como Guimarães Rosa articula a doutrina esotérica na sua escrita.

A partir de seus estudos, Sperber nos mostra que Guimarães Rosa incorpora o esoterismo na primeira fase de sua escrita, pontuada pela publicação de *Sagarana*. A pesquisadora nos diz que é obrigada a fazer conjecturas quanto a influência do esoterismo na narrativa rosiana, visto que pela sua análise de pesquisa, o interesse do escritor se direcionou mais pelo lema “hei de vencer” do que aprofundar-se no conhecimento da doutrina. Nesses termos:

> Esta análise parte menos do esoterismo em si, do que do esoterismo em trechos sublinhados e assinalados nas publicações referidas. Caso o interesse de Guimarães Rosa pela doutrina se manifestasse intertextualmente, encontraríamos em Sagarana trechos que lhe poderiam ser relacionados. Nada encontramos, porém, que tivesse uma ligação clara e imediata. Nem o esoterismo poderia ser convertido em inventário lexemático-filosófico simples por causa de seu ecletismo. Em vista disto e do interesse das leituras em estudo somos obrigados a fazer conjecturas. (Sperber, 1983, p.24)

Logo mais adiante, Sperber argumenta que o interesse manifestado de Rosa pelo esoterismo se deu especificamente na popularização no emblema “hei de vencer” como colocado no conto *A volta do marido pródigo* em *Sagarana*. Detendo-se na narrativa, Sperber (1983, p.25) nota que a vontade divina impera, mas como no conto Autor e destino se equivalem numa mesma unidade, então se instaura a ironia, pois a vontade do personagem coincide com a vontade do destino. Já em outros contos de Sagarana, a ironia está acompanhada de simpatias com o tratamento sobre o destino a partir de rezas fortes e crenças populares no intuito de manipular a vontade divina e, consequentemente, o destino.

Concluindo os estudos sobre essa primeira fase da obra rosiana, considera que temas de reflexão espiritual encontrados no Círculo Esotérico do Pensamento são tratados como núcleos a partir dos quais Rosa organiza e dilata a narrativa (Sperber, 1983). Nesse sentido, temas espirituais são análogos aos temas literários esboçados por Rosa.

Dentre os temas do esoterismo paulista captados por Rosa se destacam em *Sagarana* o medo, a inveja e a tristeza. Esses sentimentos “ruins” são contornados pelos personagens de modo que muitas vezes evita-se pensar neles. Sperber nota aqui uma tímida abertura ao irracionalismo, visto que o *lógos* entra aqui associado às emoções negativas. Aquilo que é mal como ódio, ganância e vaidade são ruins, isto é, feio; o oposto portanto, o que é bom é belo. Mas numa análise mais complexa, esses sentimentos negativos são fruto da razão do pensamento (Sperber, 1983, p.30). O lógos, portanto, mostra-se negativo.

Na faixa transição para a próxima fase há uma mudança no modo como se lida com os sentimentos que desencorajam os indivíduos. Enquanto em *Sagarana* os personagens evitam pensar no medo, na morte e contornam a tristeza, em *Grande Sertão: veredas*, livro célebre que marca a segunda fase do escritor mineiro, esses sentimentos aparecem como forças as quais são enfrentadas pelos personagens, haja visto a travessia de Riobaldo pelo sertão, afinal se viver é perigoso, carece-se de coragem (Rosa, 2001). Rosenfield colabora com essa questão afirmando a ambivalência do ser e do não ser no pensamento de Riobaldo:

> Em *Grande Sertão: Veredas*, a redescoberta da metáfora ambivalente e aberta dos antigos mitos extrai a problemática do mal da tradição cristã com as suas figuras antropomórficas, o que permite vincular a interrogação do mal, da dor, do medo e da morte à questão essencialmente poética do fundamento do sentido. Essa operação do texto porá em jogo as figuras de uma longa tradição filosófica e teológica ao mesmo tempo que parodiará e subverterá as suas construções linguísticas e metafóricas em torno do ser, do sentido e da finalidade do mundo. (Rosenfield, 2006, p. 224-225)

No único romance do escritor, racionalismo e irracionalismo atuam em diferentes momentos, sendo ambos necessários para a condução dos personagens (Sperber, 1983). Nesse sentido, como Rosenfield (2006) assinala, Rosa subverte a ordem racional, objetiva do cogito cartesiano e das doutrinas consagradas cristãs à dúvida do pensamento irracional. Por mais que o cristianismo esteja acostumado com frases contraditórias e paradoxais num primeiro momento que fogem à lógica, o personagem de Rosa incorpora seu interesse “para o lado ‘crespo’ do ser” (Rosenfield, 2006, p.225). Ou seja, Riobaldo detêm-se na teleologia da natureza humana não como criação de Deus e, portanto, benevolente; mas pelo contrário, Riobaldo envereda-se pelas entranhas do ser, na perspectiva do avesso, da irracionalidade, da inocência maldade de Hermógenes (Rosa, 2001).

Fica evidente o movimento de uma fase à outra, à mudança incorporada por Rosa no trabalho de sua escrita e do teor das reflexões dos personagens. Essas fases que não se exilam mutuamente, mas avançam num movimento de emancipação hereditária. Nessa segunda fase marcada não somente pelo romance, mas também pelo livro de contos *Corpo de Baile*, a pesquisadora observa uma forte predominância da influência do cristianismo ocidental. Ao se deparar com as Sagradas Escrituras em diferentes idiomas na biblioteca particular de Rosa, Sperber nota ser esse um indicativo de um interesse sempre renovado pela Bíblia. Pelas passagens sublinhadas e marcações na lateral de trechos que chamavam a atenção do escritor, havia uma predileção de Guimarães Rosa pelo Novo Testamento, especificamente os Evangelhos.

Ao olhar as notas de Rosa nas margens das páginas da Bíblia, Sperber (1983) observa uma aceitação franca do cristianismo, isto é, uma aprovação ingênua dos ensinamentos cristãos tomados como único em seu gênero. A pesquisadora ainda enfatiza que a ingenuidade com que Rosa carregava a espiritualidade cristão não significa, contudo, uma mera transcrição literal das

parábolas para os contos. Isto é, as parábolas e a narrativa rosiana situam-se numa relação de exemplaridade, evidenciada especialmente no conto *O burrinho pedrês* em *Sagarana* que se assemelha à verdade revelada no Evangelho.

Sperber observa que enquanto em *Sagarana* prevalece um emprego mais ritualístico do Evangelho, em *Corpo de Baile* a leitura de Rosa se faz mais ampla. Isto porque, a narrativa não se desenvolve fundada em sugestões temáticas aproveitadas das parábolas, ao invés disso, Rosa alarga as possibilidades de desdobramento (Sperber, 1983). Ou seja, Guimarães Rosa interpela a tradição cristã presente no imaginário coletivo do povo, dessa forma, o escritor não se prende às linhas do Evangelho, mas evoca o cristianismo como herança cultural (Sperber, 1983). Não apenas o Novo Testamento é retomado, como também há lembrança ao Antigo Testamento. Neste último aspecto Sperber faz uma aproximação interessante do Livro de Jó com a trajetória de Diadorim, uma vez que a narrativa de ambos é perpassada pelo sofrimento; sofrimento este que é a ponta de um mistério maior, ainda velado.

As narrativas de Rosa se tornam então mitificadas. Tudo é a ponta de um mistério (Rosa, 2001). O mundo se torna um mistério a ser desvendado. Nesse aspecto, Ronselfield segue numa linha próxima, afirmando “G. Rosa segue a trilha do pensamento ‘selvagem’, mítico e poético, dando vida e voz às coisas concretas do universo onde situa suas histórias” (Ronselfield, 2006, p.58). Isto é, ambas concordam que a interpretação do mundo de Rosa deve buscar decifrar os elementos sutis presentes na narrativa para uma compreensão mais completa. Dessa forma, não basta ver os elementos naturais, colocados por Rosenfield como parte do “mito selvagem”, apenas pela sua concretude por mais que pareçam simples, mas sim pelo enlace que se constitui na narrativa.

Por último, na terceira e última fase do pensamento rosiano, onde se encontra o livro *Primeiras Estórias*, Sperber observa uma mudança na ambientação das estórias. Enquanto em *Grande Sertão: veredas* e em *Sagarana*, por exemplo prevalecem o aspecto social a partir de uma descrição concreta do cenário e embora contenha o elemento religioso, percebe-se que o personagem enfrenta uma travessia marcada pelo seu desenvolvimento espiritual, em *Primeiras Estórias*, os contos já se encontram nessa dimensão

transcendente, bem como os personagens estão mais próximos da origem, descritos, inclusive, com características sagradas.

Veremos este aspecto mais aprofundado na pesquisa nos capítulos seguintes com a análise dos contos propostos (*Substância*, *Partida do audaz navegante* e *Luas-de-mel*). Nesse sentido, sendo estes contos presente na coletânea de *Primeiras Estórias*, a linguagem de Rosa está impregnada pelo mistério, o horizonte transcendente parece envolver o cenário e os personagens. Uma dimensão além desta abre-se nas palavras de Rosa.

1.3. A crítica rosiana no âmbito da Ciências da Religião

Uma vez que apresentamos um panorama da crítica rosiana que perpassam as diversas áreas de conhecimento, a saber: estudos literários, letras, filosofia e ciências sociais, como áreas principais em que nossa exposição se concentrou até o momento, buscaremos agora expor como a Ciências da Religião, área de concentração dessa pesquisa, se interessa pela obra de Guimarães Rosa. Isto é, apresentaremos as principais questões discutidas levantadas a partir dos textos rosianos; bem como os modos de leitura empregados na interface de diferentes tradições religiosas e filosóficas presentes no pensamento de Rosa.

Visando essa abordagem dentro dos estudos da Ciências da Religião, buscamos levantar quais temáticas da obra de Rosa têm entusiasmado o público pesquisador. Para isso, ao investigar no banco de teses e dissertações da Capes, é importante ressaltar que os trabalhos localizados em Ciências da religião encontram-se em conjunto com os de Teologia, uma vez que ambas dividem a mesma área de conhecimento na Capes (área 44).

Dentro das Ciências da Religião, na subdivisão estruturada, observamos que esta pesquisa se realiza no campo de “linguagens da religião” numa região fronteiriça com a teologia. Esses estudos concentrados no diálogo entre religião e literatura estão sob a denominação de teopoética, um campo no saber que tem suscitado novas pesquisas no Brasil.

A teopoética surge então como um campo do saber específico buscando pensar a religião enquanto realidade vivida na literatura. Isto é, a pergunta

disparadora nos provoca, afinal, como a literatura plasma a religião em seu corpo? Sabemos que um livro é o texto em imanência, e este texto é a composição do todo formada pela relação transcendente que se dá entre autor, texto e leitor. Nesse aspecto, a literatura não está isolada em si mesma, mas se abre ao mundo como um novo horizonte do saber. Nesta dialética imanência-transcendência, vemos a contribuição que as narrativas literárias agregam ao saber.

É claro que há outras ciências que buscam também o conhecimento em especial sobre o ser humano, mas estas formas se traduzem em modos quantitativos que fragmentam as dimensões do humano classificadas em pré-conceitos estruturados. Ora, a literatura caminha na contramão desta proposta, ao abordar o ser humano em seu caráter existencial a partir da ficcionalização da realidade. Dessa forma, a literatura se apresenta como uma experiência de sentido a ser atravessada. Assim, ao se debruçar sobre o humano em suas diferentes expressões, a literatura não afasta o elemento religioso, ao contrário, agrega-o.

A preocupação de Rosa com a religião infere nesse sentido. Isto é, a religião é um dado da existência, uma situação da humanidade, assim, as referências ao absoluto ou ao sagrado decorrem-se deste envolvimento. Segundo Manzatto (2016), os textos de Rosa não tratam de afirmar verdades doutrinais como veículo de transmissão da fé, mas situam o humano, seu comportamento, e as dimensões da vida como componentes de manifestação da religião.

Dessa forma, a literatura enquanto literatura diz a humanidade do leitor, afinal, nós somos feitos de narrativa, sejam livros que lemos e tomamos como vitais na cabeceira da cama, como por narrativas orais da tradição cultural e memórias familiar que fomos formados. Nesse sentido, a literatura não escapa da vida, mas se forma nela e a partir dela. Ora, sendo a religião um aspecto da vida do ser humano como um modo de ser e estar no mundo, então a literatura em sua própria atuação abraça o religioso. Dessa forma, pode-se verificar a atração dos cientistas da religião direcionada aos estudos literários.

Este interesse tem motivado teólogos também, uma vez que a linguagem tradicional da fé encontra dificuldade de penetrar na sociedade secularizada atual. Assim, como a literatura aborda dramas sociais que a teologia busca se dispor também, então ambas as áreas conversam uma com a outra. Neste campo da teopoética, literatura deixa se ser vista simplificadamente como gênero de texto ficcional e passa a ser uma forma de sondagem do humano (Cappelli, Nogueira, 2021). Nessas formulações emergem pesquisas que se situam na interface entre religião e literatura.

Cabe-nos agora tratar sobre como Guimarães Rosa se insere nesses estudos a partir do que se tem produzido no campo da teopoética. Uma radiografia sobre a pesquisa em teopoética arquitetada pelo professor Antonio Geraldo Cantarela buscou levantar dados sobre as temáticas mais predominantes a partir dos referenciais bibliográficos bem como dados sobre a formação dos pesquisadores. O que nos interessa nessa pesquisa é justamente destacar a posição que Guimarães Rosa se encontra.

Esse estudo de Cantarela realizado em 2013 estabelece a ordem de preferência dos pesquisadores brasileiros por diferentes autores/obras como objeto de pesquisa. Dentre os três primeiros literatos mais estudados, vemos Guimarães Rosa na segunda colocação apenas atrás das Sagradas Escrituras que permanecem no topo da tabela. Num segundo momento, a pesquisa mostra Rosa apetece os estudos especificamente de treze pesquisadores. Para visualizarmos melhor como esse número se reflete na proporção de pesquisadores, Cantarela observa ainda que há um total de aproximadamente cem pesquisadores em teopoética que seu levantamento englobou. Nesse sentido, considerando a vasta diversidade de autores, obras literárias e aquelas que se aproximam de literatura em toda a produção cultural que a humanidade empreendeu, então nas pesquisas em teopoética no Brasil, sendo Guimarães Rosa responsável por aproximadamente 10% do arcabouço teórico que havia sido desenvolvido até o levantamento de Cantarela.

Não é de espantar, portanto, que o único romance de Rosa apareça entre a bibliografia mais citada. Acessando portais de pesquisas nacionais, como o Banco de Teses da Capes, por exemplo, verifica-se que dentre todas as obras do escritor mineiro, o romance é notoriamente mais densamente explorado em

comparação às demais obras. Interessante notar isto pois como dissemos mais acima, todas as obras de Rosa estão permeadas pelo religioso, pelo sagrado e temáticas paralelas como o mistério cósmico, no entanto, *Grande sertão: veredas* parece exercer um grande fascínio aos cientistas da religião e teólogos. Com base na produção bibliográfica embasada no romance podemos empreender algumas ponderações sobre o que chama a atenção na obra e como isso tem se apresentado na academia.

Aqui ainda de modo inicial, apenas para condensar as motivações que levam à grande quantidade de estudos sobre *Grande: sertão veredas*, podemos sintetizá-las numa frase proferida pelo personagem Riobaldo logo no início de sua longa narração; “Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo o rio. Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue.” (Rosa, 2006, p.16). Vemos aqui como a obra de Guimarães Rosa se coloca como um “prato cheio” para cientistas da religião e teólogos, afinal as reflexões de Riobaldo, seu discernimento moral, e os dilemas do sertão, estão todas imbuídas de uma variedade de discursos religiosos.

Nesse aspecto, algumas críticas no campo das ciências da religião se dão pelo viés do pluralismo religioso, em que buscam justamente observar a delineação de diferentes tradições religiosas num mesmo espaço, num mesmo pensamento. Dessa forma, predomina nesse contexto uma interpretação pluralista da obra rosiana a partir de uma experiência de transreligiosidade expressa na própria vida do personagem narrador, Riobaldo (Silva, 2021). Isto é, os pensamentos do personagem principal que agora aparecem na forma de memória, e toda a sua vida, transladam-se nas fronteiras de uma religião com outra. É enveredando-se por entre as sendas de múltiplas crenças que Riobaldo desenvolve sua trajetória espiritual.

Nesse sentido, considera-se *Grande sertão: veredas* como um microcosmos, como já dissemos nas abordagens críticas anteriores, no entanto, em ciências da religião prevalece a particular perspectiva da realidade religiosa influente na cultura do sertão. Dessa forma, a experiência do sagrado como nota (Silva, 2021) não está confinada à uma doutrina específica, mas se movimenta no entre-lugar comum da cultura sertaneja enquanto ambientação desse

microcosmo roseano. Na citação a seguir, vemos a compreensão de Rosa sobre o papel influente que a religião exerce sobre si mesmo:

> Desconfio que sou um individualista feroz, mas disciplinadíssimo. Com aversão ao histórico, ao político, ao sociológico. Acho que a vida neste planeta é caos, queda, desordem essencial, irremediável aqui, tudo fora de foco. Sou só RELIGIÃO – mas impossível de qualquer associação ou organização religiosa: tudo é o quente diálogo (tentativa de) com o ∞. O mais você deduz (Rosa apud Monteiro, 2006, S/P)

Sendo que os próprios textos de Rosa procuram ser antidogmáticos, no sentido de não estarem agarrados à esta ou aquela instituição, então também os estudos em Ciências da Religião, por não terem um caráter confessional, se interessam em entender como o sagrado é experienciado numa obra cuja religião é vivida à margem das instituições confessionais. Neste segmento, João Bosco Fernandes ao estudar o romance nota que Riobaldo “ao participar de várias práticas religiosas, ele procura a lucidez em vez de confinamento ao dogmatismo de uma doutrina inviabilizando a eficácia das demais” (Fernandes, 2013, p.147). Isto é, a religiosidade de Riobaldo não está concentrada no núcleo institucional, mas se movimenta nas fronteiras permitindo assim uma aproximação com outras tradições, características refletidas do próprio Rosa na criação de seu personagem.

Os discursos acerca de *Grande sertão: veredas* na área de Ciências da Religião não visam, portanto, encerrar a narrativa em determinada religião apesar delas estarem presente; isto equivaleria a confinar o enredo em doutrinas estáticas, algo que não se articula à proposta de Rosa. De modo a obter um trabalho mais fiel ao pensamento do autor, então as pesquisas se direcionam a uma abordagem polidoxa da religião a fim de captar o entrelaces dos diversos fios que tecem a estória.

Nesta metodologia de leitura da obra de Rosa, a polidoxia como exercício de interpretação conduz à transreligiosidade já inerente no romance. Isto é, a polidoxia já se opõem enquanto resistência à unilateralidade da Verdade, do Sagrado, uma vez que pressupõe que estes se manifestam em diferentes facetas da religião. Nesse sentido, ao invés de confiar a Verdade à uma doutrina específica, Ela parece estar presente também em outras tradições religiosas, abrindo espaço para o diálogo inter-religioso, como o personagem Riobaldo sustenta em seu discurso.

Um aspecto da transreligiosidade presente no pensamento de Riobaldo está nas inúmeras reflexões do personagem acerca do bem e do mal; dicotomia esta que atravessa toda a obra. Questões como a existência do mal, suas implicações no cotidiano da vida sertaneja de um lado, e por outro sobre se haverá piedade divina para a salvação das almas são angústias de Riobaldo se vê confrontado que adentram no campo ontológico.

As reflexões de cunho metafísico, sem estar separadas da realidade sertaneja do autor, são questões que permeiam o campo da teologia, atraindo pesquisadores que visam destacar a presença da dicotomia entre bem e mal a partir da leitura do romance de Rosa. Isto é, pesquisas que se encaminham por essa temática, notam o bem e o mal presentes nas ações dos personagens de Rosa, isto é ligados aos valores morais, transpostas num discurso ontológico acerca sobre a existência ou não dessas entidades enquanto seres sobrenaturais.

Estudos em Ciências da Religião encontram aqui não apenas possíveis meios de se entender conceitos como o bem e o mal, mas levando em consideração a pluralidade de tradições presentes na obra de Rosa. Também estes conceitos não se encontram unicamente expressos com base em determinada doutrina. Como nota Silva (2021) novamente, o elemento religioso em Rosa desloca-se da compreensão ortodoxa absorvendo múltiplos sentidos que o perpassam numa transreligiosidade.

Guimarães Rosa salienta que quando se trata de religião sua postura é semelhante ao jagunço Riobaldo, que afirma beber água de todas as fontes. Assim o escritor afirma: “sou profundamente religioso, ainda que fora do rótulo estricto e das fileiras de qualquer religião ou seita; antes, talvez como o Riobaldo do ‘G.S. :V’, pertença eu a todas”. (Rosa, 2003, p.90). Assim, isto pode ser um ponto importante para a crítica, pois a atitude do próprio escritor é ecumênica, poderíamos dizer. Seus livros transmitem essa conjugação de diferentes tradições, valores e crenças, afinal os textos são como ele é. Desse modo, confinar a obra rosiana dentro desta ou aquela religião também é uma atitude desonesta. Mesmo que uma pesquisa se dedique a um aspecto da religião em Rosa, isto é, uma manifestação específica, deve estar consciente que sua

abordagem não esgota todas as possibilidades, estando aberta para diálogo com as outras.

Quando Riobaldo se questiona sobre a existência do bem e do mal enquanto entidades, e a capacidade de atuação dessas forças na vida dos indivíduos e na sua própria, a reflexão se insere no campo ontológico, em particular no campo da teodiceia, em que o bem e o mal são pensados enquanto conceitos morais e metafísicos. Nas pesquisas que buscam acompanhar as reflexões do personagem, temos diversos trabalhos que se alinham nessa proposta tanto na área de Ciências da Religião e Teologia como também outras áreas como filosofia e ciências sociais parecem se interessar cada qual com metodologias e objetivos específicos dentro de suas características de abordagem. No entanto, como nos interessa aqui as pesquisas em Ciências da Religião continuaremos seguindo por elas.

Faustino Teixeira, ao pesquisar sobre *Grande sertão: veredas* se vale de uma hermenêutica metafísica como chave de interpretação do romance. Para isto ele se vale dos estudos de Antonio Candido sobre a representação do sertão enquanto um microcosmo, mas que salienta uma dinâmica universal, uma vez que empreitada do personagem se direciona na busca pelo sentido da vida em meio às forças do bem e do mal regem o sertão, afinal “o sertão está em toda a parte” (Rosa, 2006, p. 8) e habita dentro da gente (Rosa, 2006).

> Esses conflitos de Riobaldo no plano subjetivo correspondem nitidamente aos conflitos universais pelos quais passa todo ser humano. Não há quem não tenha essa ambiguidade dentro de si. Faz parte do drama de estar situado no mundo, da busca do “sentido da vida”. São dramas humanos que Guimarães Rosa, com sua arte, consegue sensibilizar o leitor. (Teixeira, 2019, p.17)

Nesse sentido, a narração de Riobaldo transcende o texto escrito, uma vez que a experiência se completa no leitor, de modo que este não é apenas o interlocutor da cidade a quem Riobaldo se dirige, mas os dramas do personagem são dramas próprios da condição do ser humano que se aproximam do leitor. Desse modo, texto e leitor se projetam, e nesse meio onde se dá o encontro, o nosso próprio eu é recriado na literatura, aqui nesse caso, na literatura de Rosa em específico.

Isto não se dá fora da linguagem, novamente ela aparece como veículo que abriga tanto o imanente quanto o transcendente, a partir da qual Rosa articula essas duas realidades. Na obra, então, “habita a força de uma linguagem dotada de vida e ‘compromisso de coração’, alçando a reflexão a grandes labirintos metafísicos, com criação e fantasia, sem romper, porém, com a dinâmica do quotidiano.” (Teixeira, 2019, p.15). Nesse sentido, Faustino Teixeira ao propor uma reflexão metafísica sobre a obra não ignora o sertão enquanto espaço geográfico, mas entende-o como desdobramento para o sertão metafísico que Benedito Nunes já apontava.

Faustino Teixeira (2019) dialoga com a pesquisadora Kathrin Rosenfield sobre as provas que o personagem passa ao longo de sua trajetória: medos, combates, o ambíguo amor que ele nutre pelo amigo que somente depois é revelado a verdadeira identidade de Diadorim. Nesse redemoinho que Riobaldo se encontra, os críticos dissertam ainda sobre a expressão “nonada” que inicia o romance como interpelação às preocupações do personagem:

> (Nonada) sofre no percurso narrativo ricas elaborações metafóricas e ampliações imagéticas. Se ela funciona como uma síncope preliminar – negação e corte de conteúdos que o leitor ainda desconhece –, seu potencial semântico negativo ressurge, ao longo do romance, nos temas do vazio, do abismo, dos fundos insondáveis do sertão. A travessia se faz confrontação com o nada, aventura no nada, experiência extenuante da negatividade e do despojamento crescentes, que aparecem por vezes irrecuperáveis” (Teixeira, apud Ronsenfield, 2019, p. 18)

Diante dos tormentos de Riobaldo, das maldades que ele vivencia ao lado do amigo Diadorim, o personagem recupera esperança e coragem quando se lembra das orações e crenças populares em que ele foi iniciado ainda quando jovem. A religiosidade sempre está presente na vida de Riobaldo, em particular aqui no embate entre Deus e o demônio, luta a qual Riobaldo se vê na entre-linha. A identidade do ser humano e o modo de ver a vida que Riobaldo possui estão sob a lente da religiosidade; e na velhice o personagem consegue afinar as arestas pensando na realidade última do ser humano: ele estaria condenado eternamente ou haveria salvação para a sua alma em Deus?

Junto à palavra “nonada” que chama a atenção dos pesquisadores na obra, há uma outra ainda cujo significado e simbologia também tem gerado atração, não estando presente apenas no romance como em contos do autor.

Estamos nos referindo aqui à palavra “travessia” que fecha o romance após ser frequentemente utilizada pelo personagem ao longo de sua narrativa.

“Travessia” é uma palavra cara à Guimarães Rosa, daquelas simples mas que concentram o cerne do pensamento do escritor. Não necessariamente essa palavra aparece concretamente escrita nas páginas das demais obras do escritor, mas as estórias parecem se desenvolver tomando a travessia como eixo condutor. Talvez o exemplo de máxima expressão da travessia esteja no conto *A terceira margem do rio* parte do livro *Primeiras Estórias*. Dentre os contos que compõem a produção de Rosa, esse é o que mais tem atraído pesquisadores, muito em parte pelo mistério que envolve a narrativa.

Sperber (1976) salienta que em *Primeiras Estórias* o mundo de Rosa é antes irrealidade do que realidade, afinal, “tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive os fatos. Ou a ausência deles. Dúvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (Rosa, 2001, p. 119). Neste trecho do conto *O Espelho* que também faz parte de *Primeiras Estórias* já vemos o tom que as narrativas seguem: um mistério velado, a busca metafísica que interpela os personagens bem como o belo ao alcance do cotidiano, como parte do cosmos.

Em harmonia com a escrita de Rosa também prevalece nos estudos acerca dos contos em *Primeiras Estórias* esse tom de mistério nunca captado apesar da vasta gama de interpretações que o rodeiam. Muitas críticas veem no conto o mistério como uma espécie de verdade revelada à Rosa, mas que permanece velada. Tal concepção do conto está em consonância com o que o próprio autor indica: “a ‘Terceira Margem do Rio’ veio-me, na rua, em inspiração pronta e brusca, tão ‘de fora’, que instintivamente levantei as mãos para ‘pegá-la’ como se fosse uma bola vindo ao gol e eu o goleiro” (Rosa apud Oliver, p. 116; cf. Galvão, 1978, p. 37). Diante disso, as palavras do autor indicam a possibilidade de estudar o conto a partir de uma contextualização religiosa (Galvão, 1978, p. 37).

Várias são as intepretações do que seria a famigerada “terceira margem”, alguns veem num sentido escatológico (Oliver, 2001), outros uma espécie de rito de passagem (Marchini, 2016), e alguns ainda como a busca por um sentido para uma vida autêntica. Nesses casos, as temáticas afloradas estão no campo

de interesse das ciências da religião, uma vez que religiões do Ocidente ao Oriente possuem em seu escopo respostas a esses dramas da existência humana.

Empregando a perspectiva do rito de passagem no conto *A terceira margem do rio*, Marchini (2016) observa como a vida do filho, suas ações e desejos durante a espera do retorno do pai amado se assemelha aos ritos de iniciação necessários para que o filho percorra seu caminho. Antes de partir o pai dá a sua benção ao filho, e este permanece na margem acompanhando a travessia do pai. Levando comida e mantimentos para o pai, o filho faz uma espécie de oferenda e reverência. Ao concluir seu estudo sobre o conto, Marchini aponta que apesar do filho não ser capaz de assumir o lugar no pai na canoa e fugir aterrorizado diante dessa possibilidade, o filho sai transformado desse acontecimento pelo seu fracasso. E esta é a característica dos ritos de passagem: a mudança; ele não sai como estava anteriormente. Nesse sentido, não se cumpre o rito de passagem pelo sucesso nesse caso, mas pela transgressão: rumo à terceira margem.

Já em *Grande sertão: veredas*, temos a travessia de Riobaldo através do Rio São Francisco ainda na infância junto com o menino Diadorim, a quem tem papel significativo na vida de Riobaldo. Esse primeiro contato entre os dois marca Riobaldo, mudando sua forma de ver o mundo, tal como um rito de iniciação. Diadorim introduz Riobaldo no amor, aqui inicialmente despertado, mas também o convida à sensibilidade do olhar para a natureza; caminhos estes que Riobaldo percorre ao longo de sua travessia como afirma Benedito Nunes. A travessia de Riobaldo é ainda marcada pelas angústias, pela busca de sentido que afirme sua identidade diante da dualidade entre os contrários no sertão.

Fica claro a partir dos críticos que se debruçam sobre a obra de Guimarães Rosa, como a travessia é compreendida num sentido existencial. Algo como sinônimo de vida no léxico rosiano. Essas travessias vivenciadas pelos mais diversos personagens de Rosa, se mostram como perpassadas pelo viés religioso a partir das temáticas compartilhadas. A travessia entrelaça filosofia e vida, literatura e mística, como a forma de ser do humano. É na travessia que o real é desvelado, onde o homem encontra respostas às suas mais inquietantes questões.

Paralelamente, a travessia também se dá perpassada pela religião. As questões de Riobaldo são filosóficas, mas também preocupações teológicas. A religião aparece na obra de Guimarães Rosa em diferentes situações: ora abrangendo questões metafísicas, vindo em socorro dos personagens em horas derradeiras, ora como embasamento ético-moral em momentos que envolvem as ações dos personagens. Nesse sentido, a vasta gama de estudo de cientistas da religião direcionados à compreensão da obra rosiana explica-se através do próprio instrumental que Rosa faz do substrato religioso. Isto é, o autor brasileiro oferece nas suas páginas escritas possíveis interpretações tanto do papel da religião na sociedade, como a religião em sua dimensão imanente e transcendente que subjaz à completude do ser humano.

Diante do exposto neste capítulo, podemos inferir que a vasta gama de estudos sobre Rosa diz respeito à complexidade de sua obra perpassada por inúmeros fios que tecem sua escrita. Guimarães Rosa embrenha suas narrativas por um terreno periculoso, senão até mesmo traiçoeiro, que mexe com temas periculosos e escapadiços como a mística. Daí o perigo de adentrar no enigmático sertão rosiano que alguns críticos evitam. Mas Rosa parece ser alguém que gosta desses riscos. Assim, são poucos aqueles que se dedicam a percorrer este ardiloso caminho, alguns com metodologias confusas e abertas que não se sustentam tão facilmente, outro com uma abordagem hermética pouco dialogada. No entanto, neste campo, temos bons estudos como apresentamos que seguem uma linha segura e fiel ao pensamento do autor.

Na polarização da crítica rosiana poderíamos aprender com a figura do jagunço-letrado como insiste Rosa. Isto é, a figura que reverbera conciliando diferentes espaços numa mesma unidade. Assim, a tendência é execução de uma crítica refinada em consonância com a escrita do autor. Posições arbitrárias são inegociáveis com o próprio texto ao não pretenderem um “corpo-a-corpo” com a obra, pelo contrário, se escudam por detrás de sistemas engendrados pouco favoráveis a Rosa. No entanto, deve-se tomar cuidado com um certo relativismo que poderia facilmente apresentar-se diante dessa ambiguidade na crítica. Onde estará o melhor sustento na abordagem da obra rosiana é uma questão que permanece inquietante.

2. O LUGAR DE *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* NA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

Abordamos no capítulo anterior a recepção crítica da coletânea rosiana em compasso com os principais apreciadores da obra a partir das temáticas concentradas neste estudo. *Grande sertão: veredas* se destaca como uma das obras que obteve maior alcance entre os críticos, disso decorre o elevado volume de pesquisas direcionadas ao único romance do escritor. O leitor, sabendo que a presente pesquisa trata sobre três contos que compõem *Primeiras Estórias*, encontrará neste capítulo uma exposição sobre o lugar dessa obra entre os demais livros publicados por Rosa. Isto é, buscaremos enfatizar a identidade da obra, a construção das narrativas, bem como o alinhamento que Rosa estabelece entre os contos.

Publicado em 1962, *Primeiras Estórias* se destaca como um conjunto de contos em que o escritor brasileiro continua se destacando no ramo literário a partir da originalidade de sua escrita em sintonia com as temáticas que discorre. Assim como abordamos no capítulo anterior, prevalece na obra de Rosa uma linguagem inovadora, em que o regionalismo do sertão se entrelaça com uma visão filosófica e mística da realidade. Sem se afastar das temáticas complexas que permeiam a mente humana, Guimarães Rosa, na brevidade do conto, condensa temáticas universais, metafísicas, por meio de narrativas profundamente enraizadas na cultura brasileira. Dessa forma, *Primeiras Estória*s se destaca pela complexidade interpretativa que confere ao leitor.

Nesse sentido, as estórias ainda se destacam pelas múltiplas temáticas trabalhadas por Rosa. Dentre elas podemos citar exemplares de conto em que habitam o fantástico; em outros já prevalece o registro autobiográfico do personagem, alguns também de cunho psicológico; e outros ainda de tratamento satírico ou anedótico. Em todo o caso, prevalece uma linguagem sertaneja com personagens tipicamente reconhecidos do sertão. No entanto, Rosa altera o tom que dá à construção narrativa: ora prevalece uma tonalidade lírica e erudita e, em outras, uma linguagem jocosa ou sarcástica. Diante disso, os vinte e um contos que compõem a obra se diversificam em abundantes veredas, as quais à primeira vista parecem nada ter em comum umas com as outras. No entanto, mais adiante neste capítulo, veremos como Rosa estabelece uma conexão entre

as narrativas, de modo que apartá-las, subtraindo uma à outra, pode resultar numa incorreção.

2.1 Por que *Primeiras Estórias*?

Um dos primeiros pontos que chama a atenção dos leitores é o próprio título do livro, afinal por que “primeiras” e por que “estórias”? Paulo Rónai, no ensaio *Vastos espaços* que integra como prefácio algumas edições do livro de Rosa, nos explana a motivação do título:

> Na falta de precisão da “orelha” do volume, o título pede duas palavras de explicação.
>
> O epíteto não alude a trabalhos da mocidade ou anteriores aos já publicados em volumes, e sim à novidade do gênero adotado, a *estória*. Esse neologismo de sabor popular, adotado por número crescente de ficcionistas e críticos, embora ainda não registrado pelos dicionaristas, destina-se a absorver um dos significados de “história”, o de “conto” (= *short story*). A oposição conceitual resulta nitidamente deste trecho de “Nenhum, nenhuma”: “Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável.” (Rónai, 2001, p.18)

Assim como distingue Rónai, “estória” é neologismo “história”, ao mesmo tempo os termos são homófonos, diferindo-se apenas por um destaque na grafia. Dessa forma, “história” se refere a um conjunto de acontecimentos reais, ou seja, fatos dos quais temos registros que compõem a disciplina de história que estivemos habituados no currículo escolar. Já o termo “estória” empregado por Rosa, refere-se a um relato de acontecimentos ficcionais, que são antes irrealidade do que realidade.

“Estória” então quando “referido às narrativas de Guimarães Rosa envolve-se numa aura mágica, num halo de maravilhosa ingenuidade, que as torna visceralmente diferentes de quaisquer outras.” (Rónai, 2001, p.18). Isto é, ao “mel do maravilhoso” a que o escritor aludia. Isto evidencia-se em algumas passagens dos contos como “parecia não acontecer coisa nenhuma” (Rosa, 2001, p.166) em *Partida do audaz navegante*, e ainda em *O espelho* com “quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (Rosa, 2001, p.119). Ambas as citações nos ajudam a ponderar o sentido da palavra “estória” em oposição de “história” como ocorrência tal como advertem os dicionários.

Rónai ainda nota que o termo utilizado no título e sua significação são extraídos de um dos contos que encontrados no próprio livro. Em *Nenhum,*

nenhuma, temos a diferenciação entre “estória” e “história” como dois aspectos complementares da vida da senhora já de avançada idade. Dessa forma, estabelece-se um movimento de circularidade em que o título da obra é compreendido dentro da própria obra, de modo que em *Nenhum, nenhuma* sobressalta-se como um lampejo o jogo de sentido que Rosa buscou. Prevalece então uma dinâmica constante da metalinguagem e da intertextualidade tão próprias da escrita rosiana.

Guimarães Rosa ainda discorre sobre o tema em *Aletria e hermenêutica*, primeiro prefácio de seu livro *Tutameia* (*Terceiras estórias*). Neste ensaio, Rosa já inicia seu trabalho diferenciando estória ficcional do seu sentido histórico para se chegar numa melhor compreensão do seu projeto de escrita: “A ESTÓRIA NÃO QUER SER HISTÓRIA. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.” (Rosa, 2021, p.25). Nesse sentido, na oposição entre os conceitos, o escritor aponta para o sentido de estória que está buscando. Algo que não necessariamente deva ser contra a linearidade dos fatos, mas que supere a lógica factual através do mistério ficcional transposto no cotidiano. A obra de arte aciona o imaginário na invenção.

Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, em seu dicionário *Aurélio* apresenta o sentido de história “com h” como suficiente para abarcar tanto “história” como conhecimento dos fatos notáveis, quanto em seu sentido de narrativa ficcional; tal é também o registro recomendado da Academia Brasileira de Letras. “Estória” seria então um neologismo criado por Guimarães Rosa, uma vez que somente deixando de ser história, a estória encontra seu lugar.

Em diálogo com Rónai, o crítico-literário Eduardo Portella em seu artigo *A estória cont(r)a a História* também discorre sobre a temática ao afirmar que aqueles estudiosos que pretendem aproximar-se da obra de Rosa em busca de correspondências lineares estão atados a não a compreender nunca. Isto porque, se esforçam para que a obra responda e se encaixe em suas exigências presunçosas. Pelo contrário, Rosa não pretende e nem parece pretender ser um ideólogo, mas simplesmente um escritor fiel à criação (Portella, 1983, p.198).

Assim como sustenta o escritor “apenas renovando a linguagem é que se pode renovar o mundo” (Rosa, 1983, p.13). Desse modo, é na criação literária

que Rosa transforma a realidade. O real e o irreal não são duas formas tipicamente segregadas, mas ao assumir a identidade do real, estória conta a história. Assim:

> Guimarães Rosa restaura para nós a originalidade da *mimese* aristotélica. A sua literatura não quer ser cópia, nem reprodução da natureza, nem segunda natureza. Se nos fosse lícito, afirmaríamos ser ela a terceira natureza. (Portella, 1983, p.200)

Como coloca Portella, na arte imitar não significa copiar, mas sim criar a partir do dado na natureza. Nesse sentido, a arte promove uma libertação da realidade ao descer até o plano subjacente das coisas articulada às possibilidades de seu vir-a-ser. Isto é, pela *mimese* a arte eleva até o esgotamento, até a purificação, o que não se é capaz de demonstrar objetivamente (Portella, 1983).

Como uma espécie de terceira natureza como designa o crítico, as obras de Guimarães Rosa parecem situar-se numa espécie de terceira margem. Em especial no conto que leva este nome, a terceira margem pode ser interpretada como lugar-comum entre a vida e a arte, onde pelo movimento da *poiésis*, o pai cria sua vida. Estar na terceira margem não significa que a arte esteja distante do mundo, pelo contrário, é um mergulho no que há de mais originário na natureza, numa integração entre arte, forma e beleza. É nesse contexto que os contos de *Primeiras Estórias*, suspensos numa terceira margem, enviesam-se na contemplação do mistério cósmico.

Vimos como Rosa articula o sentido de estória num movimento metalinguístico de retorno à sua própria obra. Nessa construção, a arte literária opõe-se à história sem negar o real, afinal as narrativas não são alheias ao mundo. Pelo contrário, emergem no real para disso recontá-lo, elevando-o às suas possibilidades mais sublimes. É tensionando o real que a ficção é criadaAinda em paralelo com o conto *A terceira margem do rio*, o pai da família faz este mesmo exercício, tensionando a realidade crua e concreta que se apresentava, para dela extrair o dom da recriação de sua vida, de sua humanidade. Nesse movimento, a terceira margem é este lugar comum, incongruente, mais próximo de nós. Da mesma forma, o neologismo de Rosa, estória, permanece nesse entre-lugar não como um gênero indefinido, mas construído a partir da originalidade de seu emprego e tensionando as

concepções ideológicas que a-preendem. Por isso a estória, se quiser ser estória, precisa ser contra a História.

Isto fica claro também no conto *Nada e a nossa condição* a partir do diálogo entre um pai e sua filha:

> Felícia, apenas, a mais jovem, clamou, falando ao pai: - “Pai, a vida é feita de traiçoeiros altos-e-baixos? Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira segurança?” E ele, com muito caso, no devagar da resposta, suave a voz: - “Faz de conta, minha filha... Faz de conta...” (Rosa, 2001, p.132)

“Faz de conta” torna-se então um lema da ficção para a vida, ou seja, ficcionar a vida para lhe garantir um sentido: fazer da vida um romance, um faz de conta. Nesta comunhão entre vida e arte, a pesquisadora Ana Paula Pacheco comenta: “tal fazer de conta é, portanto, fingimento no sentido de *fingere*, invenção de uma *poiésis* em que arte e vida se imbricam-se. (Pacheco, 2006, p. 199). Nesse sentido, fabular a vida é recontar a história na estória. Sonhar o real torna-se lema para o projeto de crer e realizar. Desse modo, a história é guardada pelo “mel do maravilhoso”; a história é “estoriada”.

Já o motivo da palavra “primeiras” para a composição do título é mais suscinto. “Primeiras” aqui é devido ao ineditismo do gênero para Rosa, uma vez que o autor até então era celebrado pelas suas novelas iniciando com *Sagarana* (1946) e *Corpo de Baile* (1956); e ainda também neste mesmo ano com a inauguração de seu célebre romance *Grande sertão: veredas* (1956). Dessa forma, os contos eram uma novidade para a escrita do autor. No entanto, prevalece uma inquietação do público quanto ao “pulo” de “primeiras” para *Terceiras estórias* (1967), visto que não há um livro que se intitule “segundas estórias”. Assim, surgem algumas questões como: há uma linearidade entre *Primeiras estórias* e *Terceiras estórias*? Seria então “segundas estórias” a resposta para essa conexão? Essas indagações também foram feitas por Paulo Rónai ao próprio escritor como colocado no diálogo abaixo:

> – Por que *Terceiras Estórias* – perguntei-lhe – se não houve as segundas?
>
> – Uns dizem: porque escritas depois de um grupo de outras não incluídas em *Primeiras Estórias*. Outros dizem: porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais um volume de contos, que seriam então as *Segundas Estórias*.

> – E que diz o autor?
>
> – O autor não diz nada – respondeu Guimarães Rosa com uma risada de menino grande, feliz por ter atraído o colega a uma cilada. (Rosa; Rónai, 2021, p.14)

Num tom bem-humorado, Guimarães Rosa não revela uma resposta muito satisfatória, como quem gosta de brincar com seus leitores pelas palavras. Mas a falta de uma precisão não é motivo que torne a pergunta tola ou sem sentido. Diante desse enigma, surgem algumas hipóteses que colaboram para afirmar o lugar de *Primeiras Estórias* na obra rosiana, inclusive apontando um método de leitura do livro tendo em vista essa possível integração entre as obras.

Uma das hipóteses que buscam decifrar esse enigma sugere que "segundas estórias" já estaria dentro de *Primeiras Estórias*, ou seja, que as narrativas que compõem o volume podem ser lidas em duas perspectivas diferentes. Isto ocorre pelo fato do embaralhamento das diversas faces que o conto rosiano contém, num jogo entre a aparência superficial que a narrativa revela numa primeira leitura mais distraída, mas ao leitor atento, a aparência aponta e comporta aquilo que ela quer revelar.

Na esteira dessa interpretação, *Primeiras Estórias* seria a estória imediatamente contada, e as segundas estórias aquelas ressoadas pelas diferentes vozes que transpassam na narrativa. A estória contada e a estória que quer ser contada, como de fato é. Nesse aspecto, Pacheco (2006, p.215) nota que a ambiguidade aparece como a própria estrutura interna dos contos em que os fatos, a versão do narrador e as vozes aí reverberam estão a todo o momento "reperspectivados". No entanto, a fim de consolidar a duplicidade aberta, Pacheco nota o trabalho de Rosa no fechamento das narrativas: um "narrador contradito por outras vozes que subsistem tensamente no discurso, a despeito de se calarem no final" (Pacheco, 2006, p.217-218). Isto é, a contradição e abafada no final pelo elemento religioso, transcendente, uma epifania final que consome os devaneios e cessam as dúvidas, como veremos mais adiante explorando os contos.

Essa primeira concepção sobre a organização dos livros de contos de Rosa, revelam então que as "segundas estórias" já estariam imbricadas no núcleo narrativo de *Primeiras Estórias* a partir das perspectivas sugeridas que cada conto direciona. Tal fato se torna uma chave interessante e, poderíamos

dizer, até mesmo essencial para a compreensão dos contos rosianos, uma vez que as estórias convidam (quase que impõem ao leitor) um olhar aberto e sensível, absorto à narrativa.

Isto vale para nós como uma postura de leitura ao analisar os contos escolhidos para esta pesquisa, uma vez que para uma aproximação fiel à obra na temática escolhida, não seria equilibrado afastar as personagens femininas das camadas que envolvem a narrativa. Sendo assim, diante emaranhado de perspectivas que correm junto à narrativa primeira, estar consciente do enigma que extrapola a obra, é algo que colabora com a análise de *Primeiras Estórias* em perspectiva com “segundas estórias”.

Seguindo adiante na estrutura do livro, a professora e pesquisadora Maria Luiza Ramos afirma ser o método estrutural o mais eficaz para a crítica literária, visto que ao lançar luz a unidades mais abrangentes, seria capaz de levantar o sentido emanado das relações entre cada parte, ou seja, de cada conto. Ora, tal posicionamento pode tender a uma apreensão formalista do texto, ocultando as individualidades para uma formação maior. Devemos ter esse cuidado em vista a fim de não camuflarmos ou homogeneizar os diferentes contos apenas para que se encaixem na estrutura (sequência) buscada.

No caso de *Primeiras Estórias* temos que se a obra é composta por 21 contos, os quais parecem serem orquestrados numa sequência proposital por Rosa, aspecto discutido entre seus comentadores. O ponto de partida tomado por eles, assim como coloca Ramos, se refere a uma particularidade que envolve três contos, perpassada pelos demais, a saber: *O espelho*, a estória medial do livro, com *As margens da alegria* e *Os cimos*, cada qual respectivamente abrindo e fechando a coletânea.

Os contos se arvoram a partir da pergunta essencial discorrida em *O espelho*: “Você chegou a existir?” (Rosa, 2001, p.128). Assim indaga o narrador-personagem anônimo ao leitor após refletir sobre sua pessoa diante do espelho. Essa pergunta que parte do conto central da obra, ressoa por entre cada um dos demais contos. De uma margem a outra, os contos respondem a essa indagação em horizontes diferentes. “Você chegou a existir?” reverbera em problemáticas relacionadas à incoerência da existência em consonância com a falta de lógica

da vida; inseguranças essas que desaguam na angústia existencial do ser humano que pode abalá-lo como também fazê-lo imprimir um sentido à sua existência.

Diante da fluidez da vida, observemos que no conto de abertura, *As margens da alegria*, o narrador assim descreve a viagem de avião em que o Menino emprega: “Seu lugar era o da janelinha, para o móvel mundo” (Rosa, 2001, p.50). A partir da perspectiva estrutural de Ramos, a comentadora nota ser esta a impressão “o móvel do mundo” o denominador comum que contém o paradigma da obra (Ramos, 1983). A instabilidade e as incerteza em que os contos se projetam parecem então já serem apontadas logo na primeira narrativa.

A dúvida percorre vários pontos da narrativa rosiana em *Primeiras estórias*, como em *O famigerado* ao ocorrer um fato insólito: “quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça?” (Rosa, 2001, p.56). Ou em *A menina de lá* em que “-Ninguém entende muita coisa que ela fala...” (Rosa, 2001, p.67), afinal “mamãe, agora eu sei, mais: que ovo só se parece, mesmo, é com um espeto” (Rosa, 2001, p.175) como vitoriosamente afirma Brejeirinha em *Partida do audaz navegante*. E ainda, “a estranheza daquela verdade deu para estarrecer de todo a gente.” (Rosa, 2001, p.80) em *A terceira margem do rio*. Esses são alguns exemplos da forma como Rosa constrói essa ambientação incerta que paira sobre os personagens diante do extraordinário. Diante do ilógico, muitos são acometidos pela angústia, pois se Rosa desvela o humano, é para re-velar novamente.

As estórias de Rosa então acompanham os dramas da vida humana, sem deixá-los apenas flutuantes, vagando de uma narrativa a outra, pois as estórias são cada qual um microcosmo encerradas em si mesmas, cujos fechamentos visam dissipar as incertezas, suspendendo-as sobre a brandura do transcendente. Afinal, “se viemos da nada, é claro que vamos para o tudo.” (Rosa, 2021, p.25)

Nesse aspecto, as estórias são atos genesíacos primordiais como nota a pesquisadora Maria Lucia Guimarães de Faria (2004). “Primeiras”, nesse sentido, estaria relacionado às causas iniciais, parece-nos com um significado

paralelo ao de “filosofia primeira” (metafísica) como propunha Aristóteles. Isto é, as estórias são primeiras, pois se desdobram em questões sobre o sentido do ser (humano), sua integração com a natureza, bem como as causas que compõem realidade. Aprofundando nas questões últimas do ser humano, as estórias são “primeiras”, por retornarem ao ato original de criação, ou no dos personagens rosianos, de re-criação da própria vida. Nesse movimento, princípio e fim orquestram a obra de Rosa, em que cada estórias se apresenta como um microcosmo erguida a partir das questões fundamentais, sintetizada pelo “você chegou a existir?”. Prevalece a máxima do existir autêntico aplicado à teleologia.

Para marcar esse início e fim na totalidade da obra, Guimarães Rosa arquiteta uma estrutura harmônica. Se *O espelho* constitui o conto central que reverbera até os demais; os contos nas extremidades são correlatos um do outro. Se no primeiro conto o Menino está extasiado pela viagem de avião e, ainda distante, fica estarrecido pela morte do belo peru que observa, meditando: “soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru – aquele”. (Rosa, 2001, p.52), no último conto o mesmo Menino retorna “aturdido” diante da doença mãe: “nem ele isso entendia, tudo se transformando então em sua cabecinha” (Rosa, 2001, p.225) e ainda “soubesse que um dia a Mãe tinha de adoecer, então teria ficado sempre junto dela, espiando para ela, com força, sabendo muito que estava e que espiava com tanta força ali.” (Rosa, 2001. p.226), afinal “sendo só a alegria de momentos” (Rosa, 2001, p.226).

Ramos nota que em ambos os casos se preserva uma confusão de sentimentos, a dor e o sofrimento da perda cedem lugar à nostalgia, ao êxtase provocado pela experiência estética, cujas descrições são muito similares. No primeiro conto, via-o (o peru) “O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. (...) Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento (Rosa, 2001, p.51). Já no último conto, o otimismo da Mãe já sarada é substituído pela lembrança passada “se atrasava numa saudade fiel às coisas de lá. Do tucano e do amanhecer, mas também de tudo, naqueles dias tão piores” (Rosa, 2001, p.232-233). Ao final do conto e, consequentemente ao final da obra, Rosa imprime um tom de otimismo, concluindo que a felicidade está em tudo, não se restringindo a algo em específico, mas que todos os momentos são preservados.

A felicidade parece estar então atrelada à pergunta “você chegou a existir?”, afinal se essa indagação é um impulso ao despertar para uma vida autêntica, está também intrínseca à felicidade. Desse modo, como as estórias ressoam nessas vibrações temáticas, elas se apresentam como re-encenações umas das outras, cada qual revelando a multiplicidade de respostas que se pode viver à essa motivação.

> Como a situação existencial é, essencialmente, sempre a mesma, as estórias são, abissalmente, a mesma estória que diversamente se encena. E, como resposta à pergunta que se formula é o começar a ser de uma vida que se re-genera, as estórias são todas primeiras: atos genesíacos primordiais a partir dos quais deixa o homem de insistir na desalenta repetição de um si que não é próprio e se desconhece, e passa, finalmente, a existir, estabelecendo um “pacto de puro entusiasmo” (Rosa, 1978: 33) com a vida que é pura invenção de novidade. (Faria, 2004, p. 32)

Desse modo, os personagens de *Primeiras estórias* recriam a sua vida, se despojando de uma existência inautêntica, num processo que culmina com a catarse final. Nesse sentido, vemos nos contos várias demonstrações dessa transformação, sendo uma das mais exemplares o projeto de vida que o pai emprega na figura pela figura canoa na *Terceira margem do rio*. Em outros contos, o amor é o despertar para uma nova vida como em *Substância* e Luas-de-mel. Brejeirinha, em *Partida do audaz navegante*, recria a vida dos primos numa narrativa ficcional interpelada à realidade. Já em *Sequência,* fica claro a regeneração da vida na travessia empregada pelo fazendeiro. Em *Um moço muito branco*, o personagem que parece ter vindo do céu, atua curando as pessoas, lhes conferindo uma nova antiga. Nesses casos que citamos, também é interessante notar a variedade de personagens que Rosa compõe. Cada qual na sua vivência particular é capaz de rasgar-se das antigas vestes para deleitar-se na plenitude.

Assim, as narrativas de *Primeiras Estórias* integram o terrestre e o celeste como realidades coadjuvantes que orquestram o cosmos. Nesse sentido, com *Primeiras Estórias*, Guimarães Rosa inaugura o gênero “estória” na sua trajetória de escrita, cujas narrativas remetem ao sentido primeiro, isto é, à gênese primordial retratada na religião como também pela filosofia tradicional. Prevalece nesta obra temáticas que vão de encontro à metafísica e à teodiceia, sem que a densidade dos conceitos carregue a estória, pelo contrário, Rosa os transpõe para a narrativa numa espécie de ficcionalização da filosofia. Veremos agora no

tópico a seguir como essas dimensões estão presentes nos contos de *Primeiras estórias*.

2.2. Valor metafísico-religioso em *Primeiras Estórias*

Abordamos anteriormente nesta pesquisa que uma das preocupações de Rosa na composição de suas obras de um modo geral está em desenvolver uma discussão “metafísico-religiosa” como assim ele se refere em carta ao seu tradutor italiano. Nela, o autor avalia esta dimensão com a maior pontuação, demonstrando a densidade e a responsabilidade em empreitar este trabalho. Se isto é algo recorrente nas obras de Rosa, nas narrativas de *Primeiras Estórias* parece estar de um modo ainda mais elevado.

Sperber, em seu itinerário de pesquisa, ao enveredar-se pelas obras de Rosa, levantando as principais características de cada fase rosiana, analisa esta diferença de tratamento da dimensão “metafísico-religiosa” nas demais obras de Rosa com *Primeiras Estórias*. A pesquisadora elenca vários elementos presentes nas estórias que contribuem com essa hermenêutica. Primeiramente, na passagem de *Grande sertão: veredas* às *Primeiras Estórias*, há esse encurtamento da distância entre o transcendente e a vida dos personagens, ou seja, enquanto as demais obras possuem mais um aspecto de “busca”, isto é, de re-ligação com o transcendente, seguindo num dos sentido tradicionais que a palavra “religião” aponta; em *Primeiras Estórias* há um amadurecimento maior.

Assim, nos contos, a realidade é antes irrealidade, sendo o Belo presente na orquestração das narrativas. (Sperber, 1989, p.76). Disto discorre-se que o mundo possui reflexos de algo além, de uma outra realidade sugerida crescente na poética rosiana. Desse modo, como a ambientação dos contos já se faz envolvida pelo Belo, a busca platônica seria então cumprida idealmente por Rosa? Veremos a seguir algumas indicações da metafísica desenvolvida por Rosa em diálogo com os pensadores que favorecem sua escrita.

O “algo além” sugerido por Rosa se revela em alguns contos. Gostaríamos de salientar que esta revelação não se dá clara e evidente como que brilhando aos olhos do leitor. Pelo contrário, Rosa re-vela, isto é, ao mesmo tempo que toca nesta matéria vertente, o escritor vela novamente. Como num jogo de esconde-esconde para crianças, Rosa brinca com o seu leitor de modo que ao

mesmo tempo que clareia, o mistério é encoberto. Assim, o escritor revela esse mistério, trazendo-o à tona, sem que desabroche completamente. Nesse sentido, a palavra “revelar” é interessante ao propor essa dupla significação: (i) de manifestação da verdade e (ii) de re-velamento, ou seja, o prefixo (re) como repetição para um velar novamente: guardar novamente o mistério com um véu. Sendo assim, quando nos referirmos a revelação inspirada por Rosa é nesse sentido de (re)velar. Essa revelação nunca satisfaz a ânsia do leitor em se agarrar a uma afirmação segura sobre o enigma da obra rosiana, mas no momento de dar o passo firme e derradeiro, logo o mistério desvanece novamente.

Seguindo com a análise dos contos, veremos então como Rosa acena para uma realidade suprassensível ainda que esta não esteja deslocada da realidade dos contos. Nessa articulação, é difícil delimitar cada uma delas, uma vez que são conjugadas com seus limites contorcidos. Desse modo, assim também alguns personagens de *Primeiras Estórias* carregam essas características, de estarem ao mesmo tempo num “aqui” que remete a um “lá”, distante mas também sentido e presente. Este é o caso, por exemplo, de *Um moço muito branco* cuja figura do personagem parecer ser de uma “segunda claridade” (Rosa, 2001, p.150), afinal “ele andava muito na lua, passeava por todo o lugar e alhonde, praticando aquela liberdade vaporosa e o espírito de solidão.” (Rosa, 2001, p. 153). Quase como um estranho, a caracterização do moço muito branco, inominado também vale-se dizer, contribui para essa indefinição, “diluso” como diria Guimarães Rosa, como que entrevisto.

Na construção da personagem, o Moço muito branco há algo de uma outra natureza que não a meramente humana, mas iluminada. O personagem parece ter vindo deste mundo além, de outro planeta como sugerem os demais personagens do conto que encontram o rapaz. Também Ninhinha de *A menina de lá* parece ter vindo de um mundo além, sobrenatural. Nela, prevalece a saudade de um “lá” a qual a pequena quer retornar: “levava o olhar sempre para cima, o mesmo para o dia que para a noite” (Rosa, 2001, p.68). Neste conto a vida como uma prisão como sugere Sperber fica mais clara, pois o mundo antes como irrealidade que realidade só pode ser apreendido pelas almas puras, por este motivo Ninhinha é vista como uma estranha, afinal “-Ninguém entende muita

coisa que ela fala...” (Rosa, 2001, p.67). Seu comportamento, assim como do Moço muito branco, se difere dos demais por sempre estar voltando à solitude do pensamento e à contemplação. Ambos elevam suas almas em direção deste Belo que já está presente na realidade. Ao final do mundo, o desejo de Ninhinha parece se realizar com o retorno da pequena alma ao lugar de sua saudade: “Santa Ninhinha” (Rosa, 2001, p. 72) na glória do “lá”.

Este “lá” aparece ainda que não dito, pairando sobre toda a narrativa de forma exemplarmente desenvolvida em *A terceira margem do rio*. Assim, o pai aparece ao acenar ao filho que permaneceu à margem:

> Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. (...)
>
> Ele me escutou. Ficou em pé. Manejou o remo n’água, proava para cá concordando. (...) Por quanto ele me pareceu vir: da parte do além. (Rosa, 2001, p.85)

Dessa forma, este mundo além, o “lá”, aparece ainda que de forma indeterminada ao não possuir uma designação mais objetiva, mas prevalece retratado como esse não-lugar na narrativa. Assim, Rosa acena para uma dimensão transcendente que parece permear os contos de *Primeiras Estórias*. Isto é, as narrativas da obra desdobram-se a partir da matriz abissal única: a travessia. Esta travessia, como retratada em *A terceira margem do rio*, se dá no abandono da imanência, isto é, da margem concreta do rio, rumo a um plano superior, a própria terceira margem. Assim, aqueles que como o pai do conto embarcam nessa travessia, realizam-se na completude de seu ser ao afirmar seu projeto de vida. No entanto, outros, incapazes de dar esse salto, permanecem presos na margem com a vida prolongando-se em “demoramento” (Rosa, 2001, p. 84). Tal é a colocação de Rosa ao referir-se ao filho que permanece estagnado no “devagar depressa dos tempos” (Rosa, 2001, p.83).

Assim, a empreitada do pai constitui uma resposta à pergunta “você chegou a existir?” colocada centralmente em *O Espelho*. Pois, a fim de afirmar sua vida, coloca-se em movimento. Ao analisar a arquitetura de *Primeiras Estórias*, Faria nota que cada uma delas constitui uma possibilidade de conversão a partir da provocação de *O Espelho*. Ou seja, os personagens rosianos são convidados a redirecionar sua vida na busca pela completude. A evidência disto dá-se de forma clara atitude distinta do pai e do filho em relação

diante de tal provocação, afinal é uma navegar rumo à terceira margem desconhecida, insólita, a qual ao mesmo tempo, é o lugar vital do existir autêntico.

Como as estórias são encenadas a partir da mesma situação existencial, múltiplas são as respostas dadas. O desdobramento da matriz abissal única interpela os personagens de Rosa à conversão do “este nosso e desengonço mundo (Rosa, 2001, p.128) ao “plano onde se completam de fazer as almas” (Rosa, 2001, p. 128). Isto é, uma travessia ascensional evidenciada a favor da completude da vida. Há nestas palavras de Rosa uma conversão, um redirecionamento da vida para um plano transcendente: da desordem (caos) à unidade. Ambas as citações acima, também presentes em *O Espelho*, soam como dois pontos que traçam o caminho a ser percorrido pelos personagens. A travessia, então, desenrola-se sobre esse itinerário.

Ao deter-se na arquitetura de *Primeiras Estórias*, a pesquisadora Maria Lucia Guimarães Faria nota indícios da filosofia neoplatônica de Plotino semeados nas palavras de Rosa. O ponto de partida das estórias rosianas é o mesmo, isto é, a provocação “você chegou a existir?”, sendo assim, as estórias ao serem desenvolvidas fundamentadas nesse núcleo central, são como que re-encenações uma das outras. É neste ponto que a pesquisadora faz uso do conceito plotiniano de “razão seminal”, isto é, do *lógos* intelectivo que cria o ser. A razão seminal ou “lógos spermatikós” é, resumidamente, o princípio de vida e de razão que operam na matéria. Assim, trazendo este conceito para a narrativa rosiana, Faria nota que um mesmo lógos que se faz presente em cada um de seus desdobramentos. Este jogo entre unidade e multiplicidade regem as narrativas de *Primeiras Estórias*.

Na *Enéadas*, Plotino evidencia sua filosofia partindo do princípio da emanação. Para isso, o filósofo nos mostra que tudo é parte de uma fonte inesgotável de vida, isto é, do Uno. O Uno, em sua universalidade, não tem origem, mas dele procedem todas as coisas. Assim, de acordo com Faria (2004), como a fonte é inesgotável, ela é capaz de eclodir em infinitas direções. Paralelamente, o mesmo ocorre com as narrativas rosianas: a semente está em cada uma delas, cada qual completa em si mesma. Ao se revelar nas narrativas, guarda-se novamente em seu mistério.

> Essa estória-raíz é capaz de engendrar tantas estórias exatamente porque não pode ser narrada. Um sigilo solene a mantém saliente. Apenas seus frutos falam. O seu perpétuo ausentar-se é o seu permanente fazer-se presente. Todas as estórias, portanto, procedem de uma mesma estória única, que é a razão seminal que se desdobra e se prodigaliza em todas as demais. (Faria, 2004, p.33)

Assim, prevalece em *Primeiras Estórias* uma sofisticação da metafísica plotiniana. Há um toque de imanência-transcendência presente em cada estória, aludindo a uma realidade única, intocada, resguardada também nas demais narrativas. Ou seja, Rosa indica essa realidade superior, sem de fato descrevê-la em termos ou conceitos filosóficos. Afinal, “se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo” (Rosa, 2001, p.25). Essa dinâmica está em sintonia com o que Rosa apresentou na conversão do nosso desengonço mundo ao da completude de almas (Rosa, 2001, p.128). Isto é, a travessia se dá, largando do material, da realidade imanente e desordenada, ao plano transcendente, íntegro, onde comunga-se da plenitude perfeita. Assim, os personagens empregam uma travessia ascensional que culmina na realização de seu ser.

Em carta ao seu tradutor francês Jean-Jacques Villard, Guimarães Rosa descreve o objetivo da obra *Primeiras Estórias* em consonância com o grau especulativo, filosófico e espiritual desenvolvido nas narrativas. Assim:

> Só aparente e enganosamente é que ele se finge de simples, de livrinho singelo. Muito mais que uma coleção de estórias rústicas, o 'Primeiras Estórias' é, ou pretende ser, um manual de metafísica, e uma série de poemas modernos. Quase cada palavra, nele, assume pluralidade de direções e sentidos, tem uma dinâmica espiritual, filosófica, disfarçada. Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista e anti-realista. (Rosa, 1996 [1963]).

O escritor também aponta o método de leitura que seus apreciadores devem ter em mente, ou seja, aqueles que tentarem captar a obra em esquemas objetivos, estritamente racionalistas, perderão de vista o horizonte que se abre nas palavras rosianas. Por isto, uma interpretação “ao pé da letra” sobre o conto *A terceira margem do rio*, pode soar como insensatez e, até mesmo, como absurdo, a atitude do pai, como muitos moradores ao redor viam.

Além disso, em *Primeiras Estórias* prevalece uma preocupação do escritor em artesanalmente inspirar a filosofia na obra dentro da rusticidade característica do seu sertão. Nesse intuito, Guimarães Rosa parece buscar mapear sertões da vida que não estão definidos, ou cuja definição não se deixa aprisionar em este ou aquele conceito. Por isto prevalece o ângulo poético da

escrita e da leitura, uma vez que a literatura amplia os horizontes de sondagem do humano. Como já abordamos no capítulo anterior, o sertão rosiano é ao mesmo tempo físico e existencial.

A compreensão então da experiência poética, assim como da experiência religiosa, se dá na passagem à outra margem, como bem coloca Octávio Paz (1982) em *O arco e a Lira*. Dessa forma, seguindo na esteira do escritor, o ato poético pode ser inserido na zona do sagrado, isto é, um retorno do humano a suas origens, aquilo que há de mais primitivo. Uma espécie de nostalgia, como uma forma de restituir o sagrado tão burocratizado em algumas teologias. Assim, as narrativas poéticas visam realocar o sagrado. Nesse sentido, tanto a experiência poética quanto a experiência religiosa tocam o lado noturno de nosso ser, isto é, aquilo que escapada à racionalidade objetiva. Esse contato é também chamado de experiência primitiva por Octavio Paz, como sendo aquilo que há de mais essencial em nós. Poderíamos dizer que seria, no léxico rosiano, a terceira margem, isto é: encontrar esse lugar estável no meio do meio do movimento, o qual o mundo estreito não é capaz de avançar.

Nesse sentido, nós fazemos parte do sagrado na mentalidade primitiva. Não se trata de uma travessia a um mundo aparte, senão como adentrar nele? Pelo contrário, o que há é essa experiência da outra margem que há em nós mesmos, como uma transcendência de si, um salto-mortal à outra margem. Em contato com essa margem, o ser humano é outro. Paralelamente, o pai do conto rosiano, ao empregar sua travessia rumo à terceira margem re-genera através da pedagogia ascensional. É a resposta à pergunta “você chegou a existir?”. A terceira margem permanece então como num jogo de esconde-esconde: é uma realidade exclamada e desenvolvida, isto é, nunca é sustentada em afirmações, permanecendo num não-lugar comum. Esta é a tensão que a linguagem poética propõe, a qual Rosa usufrui.

A linguagem poética ascende outras perspectivas, o que no caso de Rosa, são palavras lançam-se para o alto, delineando ainda que em linhas tortuosas, a realidade transcendente, a saber: a outra margem. Sendo assim, se Rosa pretende agregar a metafísica em sua obra, é na correspondência das palavras que parece se dar. O trabalho de Rosa com a linguagem se assemelha também à razão poética, conceito tratado pela filósofa e escritora Maria Zambrano. Ou

seja, a razão poética permite o transbordar da palavra, quando o lógos racional não completa o sentido, irrompe a poesia. Ao extrapolar os conceitos, a poética permite conhecer o mundo num nível mais profundo. Afinal, o real está além do que percebido e, portanto, precisa ser extrapolado, e a razão poética nos impulsiona a isso.

> A metafísica da criação. Nada mais natural que, dentro dela, a criação artística tenha seu lugar e mesmo seu lugar central, pois no fim o ato da criação é um ato estético, de dar forma. O que há no centro desta metafísica, como já se vê ao se aproximar delas, é a ação. A ação que arranca da vontade e termina no ato de dar forma. A noção de arte não é que venha a ser admita, mas sim que será central, definitiva, em alguma forma desta metafísica da criação. O ato criador por antonomásia, no qual se mostra a identidade daquilo que aprecia separado por um abismo: o espírito e a natureza. A arte, longe de ser forjador de sombras e fantasmas, é a revelação da verdade mais pura, é a manifestação do absoluto. Em vez de pretender eternizar o que é contraditório, é a manifestação mais imediata da identidade. A arte nesta metafísica que se realiza – até onde é possível que uma metafísica se realize – em Schelling, cumpre com uma função que é parte da própria criação divina. As formas da arte são cópia direta, revelação imediata das ideias divinas, das ideias que agiram na criação. (Zambrano, 2021, p.75)

Assim, a criação estética, literária mais especificamente para nós aqui, é também a manifestação e revelação das verdades puras. Desse modo, as estórias de Rosa aparecem como uma encarnação da unidade. Unidade esta enfatizada por Rosa nos seguintes termos novamente “se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo” (Rosa, 2001, p.25). A unidade permanece como o princípio eterno da multiplicidade, ou seja, semeada em cada estória, a unidade se desdobra e manifesta-se na multiplicidade dos contos em Rosa. Similar à fonte a qual Plotino se refere, temos:

> Pois, pensa uma fonte que não tem princípio diverso, e que dá a si mesma toda aos rios, que não se consome pelos rios, mas que permanece em tranquilidade, e os que desde ela procederam, antes de correr um a uma parte, outro a outra, eram ainda todos em conjunto, tal que cada um já sabedor de onde lançará suas correntes; ou vida de grande planta que vai por toda ela, permanecendo o princípio, e não se dispersa pelo todo dela, tal que fundamentada em raiz. Esta, de fato, oferece toda a vida à planta, [vida] múltipla, e permanece ela mesma não sendo múltipla, mas princípio de multiplicidade (Plotino, 2021, p.285)

Ao notar a influência plotiniana sobre a escrita de Rosa, Faria (2004) observa que para esta fonte sempre permanecer gerando e não dissipar, é preciso que ela permaneça imóvel, distribuindo o princípio emanador de sua raiz até a ponta de seus galhos, a fim de que as estórias formem e participem de uma

mesma unidade. Transpondo esse movimento para a vida dos personagens, a pesquisadora observa que a poética rosiana “leva cada ser, maiúsculo ou minúsculo, a se ultrapassar e oferecer-se em brotação incessante” (Faria, 2004, p.35). Em outras palavras, os personagens fazem da vida uma oblação, entregando-se à pertença na unidade cósmica, o que lhes confere sentido à existência.

Assim, vemos por exemplo em *Sequência*, na travessia empregada pela novilha pitanga fugitiva e o rapaz que a persegue. A paisagem do sertão aqui neste conto é fugaz, representado indiretamente, uma vez que o espaço e o tempo da narrativa não são determinados. Rosa delineia um sertão maleável, cujas fronteiras confundem-se com a outra realidade que há de vir. Nesse entre-lugar, o rapaz inicialmente visa capturar a novilha para o abate, no entanto, após três “atravessias” pelo rio se dá a mudança derradeira. É interessante notar a mudança gradativa no curso fluvial que se encorpa e aprofunda: primeiro “no córrego a vaquinha entrou, veio vindo, dentro d’água” (Rosa, 2001, p.115) para depois ao chegar à beira, a vaquinha “- quase que dois chifres nadando – vaca vermelha transpondo, a esse rio, de tardinha (...)” (Rosa, 2001, p.116). Por fim, na travessia derradeira, temos: o rapaz “pegou a descalçar as botas. E entrou – de peito feito. Àquelas qüilas águas trans – às braças. Era um rio e seu além. Estava, já, do outro lado. (Rosa, 2001, p.117). Assim, vemos o aprofundamento das águas que sintonizam com a transformação do rapaz, afinal “aonde o animal o levava? O incomeçado, o espantoso, o desnorte, o necessário. (Rosa, 2001, p.115). Ou seja, há um deslocamento de sentido: ele já não está mais perseguindo a novilha, mas a novilha agora está guiando o rapaz.

Este ponto de chegada é dito e não-dito por Rosa. Isto é, ao atravessarem o último rio, largo, vistoso, que se perde no horizonte, abre-se um novo horizonte inominável, apofático, que ultrapassa o humano.

> O rapaz e a vaca entravam pela porteira-mestra dos currais. O rapaz desapeava. Sob o estúrdio atontamento, começou a subir a escada. Tanto tinha de se explicar.
>
> Tanto ele era o bem chegado!
>
> A uma roda de pessoas. Às quatro moças da casa. A uma delas, a segunda. Era alta, alva, amável. Ela se desescondia dele. Inesperavam-se O moço compreendeu-se. Aquilo mudava o acontecido. Da vaca, ele a ela diria: - “*É sua*.” Suas duas almas se

> transformaram? E tudo à sazão do ser. No mundo nem há parvoíces: o mel do maravilhoso, vindo a tais horas de estórias, o anel do maravilhados. Amavam-se.
>
> E a vaca – vitória, em seus ondes, por seus passos. (Rosa, 2001, p. 118)

Quisemos colocar o fechamento do conto na íntegra para melhor visualizarmos a realidade inaugural alcançada. Pode-se deduzir que há uma morte aqui, apenas passando pela própria morte o rapaz encontra seu destino. A novilha e o rapaz são confundidos com uma mesma entidade. Mistério e epifania envolvem os personagens. Pois bem, a cor da "vaca pitanga", vermelha, é símbolo na tradição judaico-cristã doo sacrifício. O sacrifício como oferta para tornar algo divino, sacro. Assim, a travessia da novilha pitanga seguida pelo rapaz conduz à purificação e à salvação de ambos. Nesse sentido, se dá o oferecimento da novilha para o resgate do rapaz. Há uma relação, então, entre sacrifício e amadurecimento. A novilha desempenha um papel mistagógico em relação ao rapaz.

O retorno à casa que o estava esperando e a transformação das almas revelam o momento epifânico. Ao colocar-se em movimento, os personagens vão deixando o mundo concreto e, gradativamente, aproximam-se da transcendência através da epifanicidade. Assim, os personagens experimentam "o plano do fazer de almas" a que Rosa se referia, onde se dá a completude do ser.

Consideramos a estória da novilha pitanga e do rapaz como um exemplo da travessia empregada pelos personagens de *Primeiras Estórias*. Desse modo, vimos em *Sequência* a conversão do rapaz e seu redirecionamento à inauguração da sua vida, processo mediado pela novilha. Isto é, há indícios de uma mística rosiana que culmina na perfeita comunhão com a unidade. A realidade superior, embora transcendente, já é sugerida pelo mundo. Ao evidenciar essa característica da obra, Sperber (1976, p.76) nota que a busca dos personagens é uma busca metafísica.

Há traços similares da metafísica platônica com a travessia ascensional narrada por Rosa. Apesar dessas semelhanças, Sperber nota que Rosa adapta o caminho trilhado do filósofo. Isto é, Platão propõe a busca do estético, do Belo universal, a partir da alegoria da caverna. Nesse sentido, desfazendo-se das

virtualidades da realidade sensível, o indivíduo em exercício contemplativo, seria capaz de atingir a Verdade, isto é também o Belo. Diferentemente do propõe o filósofo grego, mas ainda alicerçado com este pensamento, Sperber sugere que em Rosa há uma adaptação em que a busca do estético dá lugar ao ético misturada com o metafísico. Assim, em *Primeiras Estórias*, o Belo já não se encontra numa realidade suprassensível, não é necessário buscá-lo, pelo contrário, já se encontra no cosmos envolvendo a narrativa.

Como uma espécie de sentido primordial, *Primeiras Estórias* operam neste seguimento. Ao analisar a composição dos contos, Faria (2004) nota como os personagens atravessam a vida em movimento ascendente, despojando-se de seu modo de vida anterior, rumo à clareira vital do existir autêntico. Neste itinerário, a pesquisadora nota quatro pilares fundamentais que sustentam Primeiras Estórias; pilares esses em consonância com o movimento ascendente verificado, a saber: catábase, o personagente, o psiquiartista e a alegria.

Primeiramente, catábase significa “descida”. Na mitologia grega é referida como “descida aos infernos” narrada pela primeira vez no mito de Core-Perséfone. Eudoro de Sousa nota ainda que a catábase também emerge exemplarmente para além da Antiguidade na experiência de Dante em *Divina Comédia*. Assim na tradição literária a catábase aparece como esse fundo comum, de descida que transpõe os limites da experiência humana:

Podemos entender a catábase como uma descida aos confins da alma humana, ao âmago da interioridade anímica do homem demasiado humano. Ao transpor essa discussão para *Primeiras Estórias*, Faria nota ser esse o exercício do homem em *O Espelho*. Desfazendo-se das máscaras artificiais, o personagem realiza-se na travessia do espelho. Isto é, a catábase inaugura uma existência autêntica, um encontro consigo mesmo ao emergir na flor pelágica um rostinho de menino.

> Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa?
>
> (...)
>
> E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase

> delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E não era mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. (Rosa, 2001, p.127)

Vemos como bem ao final da citação Rosa coloca esse re-nascimento do personagem de matriz abissal, propositalmente para demonstrar que foi conquistado após um exercício profundo de depuração de si próprio, poderíamos dizer como que uma arqueologia do ser. Também o mesmo ocorre em A terceira margem do rio, a partir da qual o pai emprega uma travessia para o silêncio e autorrealização. Também em *Nenhum, Nenhuma*, Faria (2004, p.35) nota que o narrador atravessa uma viagem pelo tempo para religar-se com sua infância imemorial: “Se eu conseguir recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro e o real, já havido.” (Rosa, 2001, p.98). Ou seja, relembrar o passado e conectar-se com ele é uma forma de salvação diante das deficiências do presente, como um resgate de si próprio.

A catábase está intimamente relacionada com os outros três pilares fundamentais de *Primeiras Estórias*. Isto porque, o homem de passou por essas experiências, enfrentando o último horizonte de seu ser, deixa de ser um personagem passivo e converte-se a personagente (Faria, 2004, p.36). Assim, como coloca Rónai, os personagentes são “mais que personagens e menos que protagonistas” (Rónai, 2001, p.22), ficando nessa região limiar onde se dividem entre os loucos e as crianças. Ambos como um campo propicio para a irrupção do irreal, da poesia. Assim, a loucura não é lida como um quadro clínico de distúrbio mental, mas num estado de loucura divina que permite ao indivíduo, livre das convenções sociais, portar-se de sabedoria divina.

Desta ruptura com os padrões sociais também advém o psiquiartista, isto é, aqueles personagens que fazem da vida sua própria arte. Artistas de sua vida, estes não respondem mais às pretensões do mundo alheias de si próprio. Para eles, a vida é criação, estar vivo, como um fazer-se poeticamente a um estado de vida original (Faria, 2004, p.36). Desse modo, uma vez que o indivíduo atravessa a catábase em seu bojo, é convidado a recriar poeticamente seu existir para o florescimento da alma. Consagrando essa travessia, a alegria aparece para coroar a nova vida.

> Propiciando a conversão do homem em personagente e ensejando o advento do psiquiartista, a catábase dá à luz o mais rosiano de todos

> os sentimentos: a alegria. Esta é a vitória definitiva sobre o espírito da gravidade e o elan que garante o impulso ascensional. Quando o homem conquista a alegria, é sinal de que a suprema destinação da vida foi alcançada. Toda grande alegria tem um acento triunfal. Onde há alegria, há criação: quanto mais rica a criação, mais profunda a alegria. (Faria, 2004, p.37)

Nesse sentido, os quatro pilares fundantes de *Primeiras Estórias* atuam em consonância, elaborando a travessia ascensional que move os contos. Cada um deles completo em si mesmo, abre-se a uma compreensão Una e harmônica formando um todo orgânico. Sendo assim, vemos que a metafísica imbuída em *Primeiras Estórias*, se dá por um viés neoplatônico, especificamente com Plotino, em que cada particular (conto) possui a semente vital que o alimenta. Consequentemente, como cada semente é partícula do todo, então o aceno de Rosa à realidade suprema não se faz estranho, mas é sustentado na força poética da linguagem.

2.3. As múltiplas edições de *Primeiras Estórias*: caminhos e descaminhos

Que João Guimarães Rosa seja um escritor celebre da literatura brasileira, lugar conquistado através de sua escrita original incumbida pela complexidade temática evidenciado as diversas nuances de sua obra, todos sabem. Entretanto, o escritor também tinha um interesse particular pelas artes plásticas, algo que se revela também na sua linguagem detalhada e sensorial que qualifica a experiência estética do leitor. Mas não apenas isso, visualmente a composição de *Primeiras Estórias* é estruturada tanto pela sequência que os contos seguem, como também pelas ilustrações de Luís Jardim inspiradas pelo próprio autor. Assim, em se tratando de Guimarães Rosa, nenhum detalhe é gratuito, como se ali estivesse por algum acaso ou desconexo da unidade maior da obra. Cada sutileza por mais minuciosa que seja foi polidamente pensada por Rosa. Diante disso, neste tópico evidenciaremos as edições de Primeiras Estórias comparando os trabalhos dos editores a partir dos ensejos originais do escritor.

Primeiramente é importante salientar que a literatura de Guimarães Rosa não se restringe a sua escrita, mas são também as edições de seus livros. Especificamente, as primeiras edições de *Primeiras Estórias* possuem um acento especial. Isto porque, as edições publicadas pela Livraria José Olympio Editora carregam a originalidade pensada por Rosa, como por exemplos as

ilustrações de Luís Jardim na famigerada capa amarela, como também a inovação do índice todo ilustrado representando os contos. Infelizmente nem todas as edições posteriores, inclusive de outras editoras, prezaram por manter o projeto do escritor. Para tanto, iniciaremos abordando o que Rosa previa tal como efetivado pela José Olympio Editora para levantarmos o significado dessa proposta.

A edição que temos em mãos de *Primeiras Estórias* data de 1978 editada pela Livraria José Olympio, catalogada como a 11ªedição. Nela, observamos que há uma nota introdutória se referindo as ilustrações de Luís Jardim contidas neste exemplar, vejamos na íntegra:

> Capa **de Luís Jardim**. **Primeiras Estórias** apresentam a novidade de um índice ilustrado: a pedido do Autor, **Jardim** fez desenhos-miniaturas, com paciência chinesa, para cada uma das estórias, compondo o conjunto de bonito índice geral. (José Olympio Editora, 1978)

Vemos assim que as ilustrações de Jardim foram confeccionadas através de um trabalho minucioso em sintonia com o pedido de Rosa. Isso demonstra a reponsabilidade do ilustrador confiado por Rosa em ser co-autor desta obra, como também valida o olhar afinado do escritor com o universo da visualidade. Assim, é neste trabalho em conjunto entre Rosa e Jardim que *Primeiras Estórias* se oferece ao leitorado. Vale-se ainda reconhecer o mérito do editor José Olympio Pereira Filho em assegurar que a obra rosiana saísse de suas mãos e sob o selo de sua editora de acordo com a ideia original de Rosa. Não apenas *Primeiras Estórias* vieram à luz editadas por José Olympio, como também outras obras de Rosa, a saber os dois livros que o antecedem também: *Grande sertão: veredas* e *Corpo de Baile*, ambos lançados em 1956. Desse modo, fica claro que *Primeiras Estórias* é fruto de um artesanato nobre e responsável, orquestrada magistralmente em três instâncias (escritor, ilustrador e editor) harmônicas, simbióticas. Tudo isto para entregar uma obra ímpar, completa e repleta de significações.

Temos visto a elaboração da obra de Rosa, vamos seguir primeiramente indicando a preocupação plástica de escritor a fim de salientar seus propósitos. Paulo Astor Soethe, ao pesquisar sobre essa temática, nos mostra que o interesse do escritor pela pintura especificamente está registrado em seu

“Caderno de estudos para a obra – Pinturas”, documento este parte do arquivo depositado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). De acordo com Soethe (2000) Rosa marca em várias folhas suas visitas à museus de arte, observações, isso quando não estuda passo-a-passo teorias fundamentais de desenho e pintura. Assim, nas palavras do escritor: “Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos” (Rosa apud Soethe, 2000, p.48). Escutar as cores soa uma mistura sinestésica. Rosa brinca com os sentidos, ativando-os todos para uma experiência estética plena e, por que não, autêntica também?

Ora, Rosa parece estudar pintura para aprender a fazer literatura. O jogo entre claro-escuro presente nas pinturas são outro ponto assinalado por Rosa presente nos documentos de seu acervo. Nessa linha, Soethe (2005) salienta esse interesse do autor notando que tal importância é salientada pela marcação “m%” o que valendo-se da legenda estudada por Sperber significa “meu próprio”, isto é, a aceitação total de Rosa por tal afirmação. Vemos este jogo entre claro-escuro muito evidente na descrição da personagem Maria Exita em *Substância*, para enfatizar a claridade de uma outra natureza que a caracteriza em contraste com o passado “sujo” que aflige a família. Desse modo, o interesse de Rosa pelas artes plásticas parece caminhar em duas direções: i) como esboço para as ilustrações feitas por Jardim; ii) a transformação da arte plástica em literatura.

Portanto, o uso das artes plásticas para a composição das narrativas se exprime na animação das paisagens literárias descortinadas nas palavras. A obra rosiana tem como valor a fruição do mundo sensibilizada na experiência estética do leitor. Se para Platão, por exemplo, preza-se pela *nóêsis*, isto é, o pensamento lógico-representativo rigoroso tal como o artista deve propor, Rosa segue a via contrária, a *aísthêsis*, ou seja, reivindica o aparelho sensitivo de seu leitor. O escritor mineiro afugenta a “megera cartesiana” como já colocamos mais acima, em busca de uma abordagem diferente: perceptiva que se dá por uma consciência de sentido. Ao recorrer às sensações, sua literatura não se restringe à sensatez objetiva. Seria Rosa, o artista da cidade, também banido por Platão?

Tendo salientado o interesse de Rosa pelas artes plásticas reelaborados em sua escrita, temos então a preocupação do autor pelo universo da visualidade. Em um segundo momento, que não o deixa atrás, mas apenas para

fins de organização do tópico que nos propomos demonstrar, as artes plásticas da linguagem rosiana se desdobram nas figuras ilustrativas de sua obra. A filha do escritor Vilma Guimarães Rosa explana acerca disso: “Em *Primeiras estórias*, o índice é ilustrado, conto por conto, linha por linha, segundo esboços de sua mão, habilmente redesenhados por Luís Jardim” (Rosa apud Morais, [1983] 2018, p. 31). Nesse sentido, chama a atenção que os rascunhos originais vêm da mão do próprio escritor, bastando a Jardim refiná-los ilustrativamente.

A pesquisadora Alessandra Fonseca de Morais em sua tese realiza uma leitura intersemiótica dos contos rosianos de *Primeiras Estórias*. Neste objetivo, a pesquisadora ainda levanta que a filha do escritor se refere às ilustrações da obra como “pictogramas” (Morais, 2018, p.31), ou seja, cada ícone representando um objeto ou conceito de modo figurativo. Na mesma linha dos pictogramas, temos que Marcelo Marinho também considera as ilustrações como hieróglifos capazes de multiplicar as interpretações possíveis do texto narrativo. Assim, o pesquisador avalia esses elementos se concentrando em *Grande sertão: veredas*, mas como também temos esses traços em *Primeiras Estórias*, então podemos considerá-los também a essa obra. Vemos a seguir um exemplar da capa de *Primeiras Estórias* pela editora José Olympio.

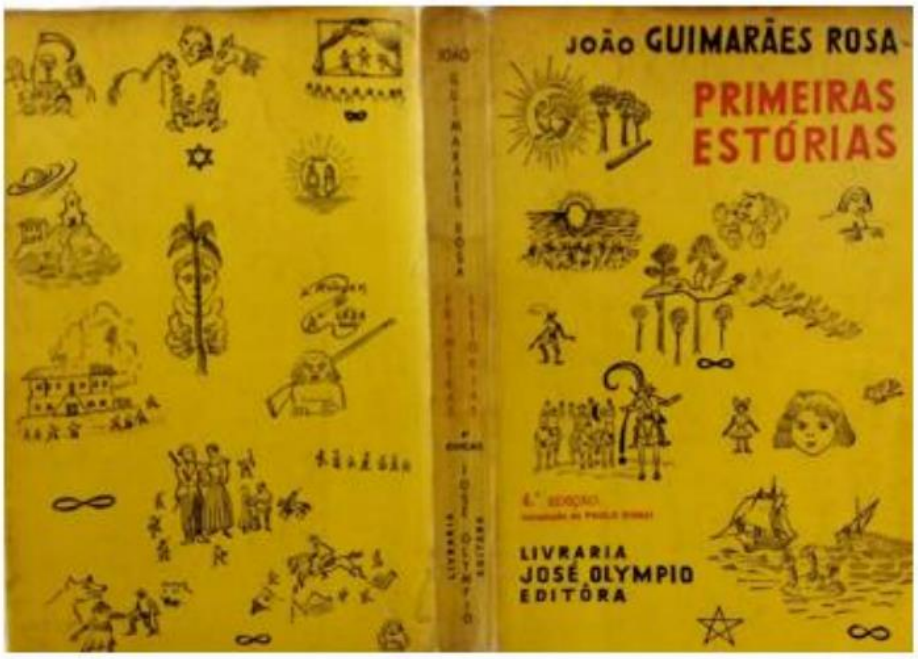


Figura 1: Capa do livro *Primeiras Estórias* (4ªedição)
Fonte: Rosa, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967, 4.ed. (capa).

Salientando a importância das ilustrações de Jardim na obra rosiana como uma abertura à novas interpretações ou também como complementariedade da narrativa, vemos os pictogramas presentes nas edições originais da editora José Olympio confeccionadas na presença de Rosa. Compararemos as edições com outros exemplares da obra, uma vez que notamos ainda que nem todas as edições da José Olympio seguem à risca o mesmo padrão, havendo mudanças no que se refere à posição de alguns elementos. Assim, iniciando pela lombada do livro.

Sabemos que na disposição dos livros na prateleira das bibliotecas deixam à mostra a parte da lombada, que deve conter elementos centrais para sua identificação. Assim, Morais (ano) nota que na 4ª edição o nome do escritor mineiro se encontra numa disposição peculiar, afinal “João” está na horizontal, enquanto “Guimarães Rosa” na vertical. Ora, para Rosa seu primeiro nome é importante, por isso tal alocação é visível mais facilmente para o leitor, estando de acordo com a disposição natural do movimento dos olhos na leitura, ou seja, seguindo uma linha reta horizontal como está se fazendo agora. Também a disposição na vertical do restante do nome facilita a identificação, uma vez que o leitor não precisará contorcer a cabeça de lado para ler.

Além disso, Morais (2018, p.36) nota que a diagramação de tal modo do nome do escritor formam a letra “T”, uma possível referência ao Tao. Consuelo Albergaria nos informa que Tao significa caminho, uma via que deve ser percorrida, ora para Guimarães Rosa a vida não seria também uma travessia? Assim, não seria também o desenvolvimento dos personagens de *Primeiras Estórias*? Percorrendo o caminho para se redescobrir, a ideia dessa doutrina perpassa do baixo ao alto, terra e céu, mal e bem (os princípios do *yin yang*). Como um caminho místico, o Tao propõe a aproximação natural ao curso da natureza. Da mesma forma, Úteza reconhece no discurso de Rosa para a posse na Academia Brasileira de letras a pedagogia do Tao que o escritor aprendera desde cedo: a saber: o ser humano presente no Todo que o engloba, deve estar alinhado com suas ações alinhadas em consonância com o cosmo (Úteza, 1994, p.43).

No que se refere ao título, “*Primeiras Estórias*” também está na vertical com as duas palavras paralelas uma à outra. Da mesma forma o nome da editora

“José Olympio” se encontra centralizada na vertical, entre os termos “livraria” e “editora” nas laterais em posição horizontal, o que parece enfatizar o nome próprio de seu caro editor e fundador. Já na folha de guarda, Morais nota que a diagramação também forma novamente a letra “T”, com “Primeiras” na horizontal e “Estórias” na vertical. Desse modo, *Primeiras Estórias* também pode estar relacionada ao Tao por suas temáticas serem atos genesíacos primordiais (2004) que remetem à ideia de princípio (Faria, 2004).

Portanto, a 4ª edição da obra está repleta de significados contingentes que vão desde indícios sugeridos por Rosa a uma organização harmônica entre os elementos que compõem a lombada. Ainda neste aspecto, temos que a lombada da 11ª edição também da José Olympio, não segue este mesmo desenho. Observemos:



Figura 2: capa de *Primeiras Estórias* (11ªedição)
Fonte: Rosa, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978, 11ed.

Apesar de alguns desgastes na lombada, nos concentraremos nos elementos mais concretos aqui para não deslizarmos em nossa análise. Diferentemente do que vemos na 4ª edição da obra, nesta 11ª edição vemos imediatamente que a posição do nome de Rosa já se encontra diferente. Estando na horizontal, todo em letras maiúsculas, ocupando a maior parte do espaço da lombada, vemos a ênfase dada ao (re)nome do escritor, como também a posição na horizontal já reivindica que o leitor “torça” o pescoço para acompanhar o

nome. Não temos subsídios suficientes para afirmar se o nome “João” se encontra, uma vez que a parte superior se encontra desgastada. No entanto, vemos também que o nome da editora não está disposto na lombada como a 4ª edição propôs. Ao invés disso, o nome se está agora sintetizado pelas iniciais que formam sua identidade visual.

Detendo-nos agora na capa e contracapa de ambas as edições da José Olympio editora, temos outros pontos característicos que se sobressaltam ao olhar. Primeiramente, a cor amarela vivo predominante em todo o espaço. Ora, também no discurso de Rosa ele enfatiza sua preferência pela cor: “Muito junto do braseiro, gente há às vezes que não se aquece direito, mas corre risco de sapecar a roupa. Eu gosto do amarelo.” (Rosa, 1967). Assim, Albergaria nota que por mais que pareça uma frase sem sentida para o momento, até mesmo infantil, antes Rosa profere sobre o Tao, e uma das entidades o Velho Senhor Amarelo, Houang-Lao Kiun, figura messiânica para a tradição taoísta. Assim, a escolha não é gratuita. Além disso, o amarelo também pode ser uma referência à alegria; emoção esta que coroa a travessia empreendida pelos personagens de *Primeiras Estórias*. Desse modo, a cor estaria realçando o caminho místico triunfante culminado na epifania final e, em alguns casos, na perfeita comunhão com o todo. Algo que também estaria alinhado à proposta do Tao.

Além da cor amarela, outros elementos instigantes são as ilustrações de Jardim presentes tanto na capa como na contracapa. Não cabe a essa pesquisa deter-se nos pormenores de seus significados, embora constitua um tema cativante e imprescindível para os estudos rosianos, algo que pouco se tem estudado da literatura de Rosa. No entanto, de modo geral notamos a presença dos pictogramas como se referia a filha do autor, cada qual em correspondência a um conto. Notamos nestas ilustrações que Jardim buscou evidenciar os pontos chave das estórias num trabalho minucioso e detalhista capaz de captar o núcleo central de cada. Transpostas para os desenhos, as ilustrações carregam um tom enigmático, o mesmo mistério presente no texto escrito.

Não apenas a capa é toda ilustrada, como também curiosamente o sumário de *Primeiras Estórias* também é. Conto por conto, cada título é acompanhado imediatamente abaixo de si por uma sequência de pictogramas que parecem condensar a estória. Condensar não num sentido resumido como

pode soar, mas nessas figuras os contos são transcritos à imagem com começo, meio e fim. Vejamos abaixo a disposição do índice ilustrado na 11ª edição da Livraria José Olympio Editora.



Figura 3: sumário ilustrado de Primeiras Estórias parte I (11ªedição)
Fonte: Rosa, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978, 11ed, p. V-VII.

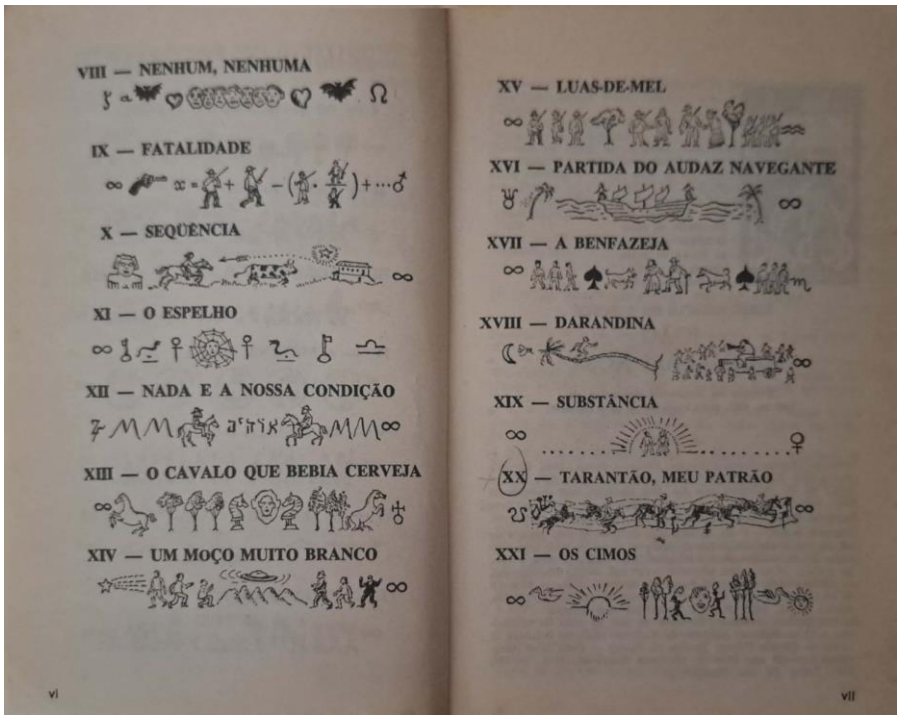


Figura 4: sumário ilustrado de Primeiras Estórias parte II (11ªedição)
Fonte: Rosa, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978, 11ed, p. V-VII.

A análise detalhada dessas ilustrações não é algo que cabe a este trabalho, no entanto é interessante notar a variedade de elementos dissemelhantes para representar cada conto, algo que evidencia a especificidade e o cuidado de Jardim em ressaltar as passagens centrais. Ao mesmo tempo, notamos a predominância de alguns símbolos em comum em cada esboço, como por exemplo o símbolo do infinito (∞). O ∞ apenas não está presente em *Nenhum, Nenhuma*, no entanto em todos os demais notamos sua presença ora no início (canto esquerdo) ora ao lado direito. Em entrevista, Guimarães Rosa nos diz: “Estou buscando o impossível, o infinito” (Rosa apud Silva, 2009a, p. XLIX).

Em *Primeiras Estórias* como já abordamos anteriormente neste capítulo há um retorno à unidade, isto é, o desenrolar do caminho místico semelhante à proposta de Plotino. Pois bem, o Uno é também a matéria primordial, o infinito que se desdobra para originar o ser por meio do princípio da emanação. Assim, uma característica dos contos rosianos é justamente o retorno ao princípio primeiro, isto é, a comunhão dos seres com a unidade originária. Notamos, então, que a finalidade essencial de certos personagens de *Primeiras Estórias* é justamente trilhar essa travessia ascensional em direção ao infinito, ao Uno. O momento epifânico desabrocha no final dos contos. Sem estar confinado ao término das linhas, esta epifania se demora, estendendo-se no tempo, a qual nada mais se é capaz de dizer. Eis a inefabilidade própria da mística.

Assim, evidenciamos a disposição das ilustrações de Luís Jardim em complementariedade à narrativa de Rosa. Isto é, o trabalho do ilustrador não está aquém das estórias ou deslocado do sentido das narrativas, pelo contrário, todos os elementos pertencem e colaboram para um todo harmônico. Nesse sentido, a capa do livro, o sumário ilustrado, a diagramação gráfica editorial e a ordem que os contos seguem, formam uma mesma composição orgânica, viva. Nada está posto gratuitamente ao acaso; tudo dialoga entre si, gravitando em torno do mistério guardado em Rosa.

Vemos a importância de manter esses elementos como uma forma tanto de preservar a autenticidade do projeto rosiano, bem como para favorecer o trabalho hermenêutico dos críticos, apresentando pistas que incidem sobre o mistério rosiano. Assim, preservar esses elementos contribuem com as

possibilidades de decantação da obra. No entanto, as edições posteriores de *Primeiras Estórias* nem sempre optaram por esta primazia do projeto inicial do escritor: ora realocando esses elementos, ora suspendendo-os das novas edições. Analisaremos agora estes pontos que viemos tratando com base na 15ª edição da Nova Fronteira que temos em mãos.

Primeiramente, a distinção imediata que notamos se refere à capa da obra. Como vemos na imagem logo abaixo, neste exemplar as ilustrações de Jardim foram suspendidas por uma capa mais genérica. Neste modelo, o fundo amarelo vibrante é substituído pelo tom de marrom, mais neutro e menos impactante que o anterior. Não sabemos os motivos que podem ter levado a essa decisão, talvez ao tornar a capa menos antiquada como alguns podem pensar seria um modo de atrair novos leitores, ou retirando-se os desenhos economizaria na impressão da obra. Seja o que tiver motivado tal posição, é considerável a perda da originalidade da obra rosiana. Além disso, as figuras enigmáticas que representavam cada um dos contos tanto na capa como na contracapa são agora “limpadas”, isto é, excluídos como se para deixar o visual menos carregado. No entanto, são estas ilustrações que permitiriam ao leitor uma experiência de leitura singular conjugando texto e imagem. A única figura que há agora nesta edição da Nova Fronteira é o contorno de uma árvore, como um desenho em que vemos apenas a sombra.

Outra mudança notável está no curioso sumário ilustrado. O que antes era admirável e, por que não intrigante, agora é usual como os demais. Assim, o sumário da Nova Fronteira compõe-se do nome dos contos seguindo pela indicação da página. No entanto, notamos que o sumário anterior das edições José Olympio não havia indicação da paginação dos contos. Interessante notar isto pois a função fundamental do sumário é justamente mapear o livro com base na sua organização para orientar seus leitores. Guimarães Rosa em Primeiras Estórias parece querer guiar seus leitores de uma outra maneira, ou seja, não apenas indicando objetivamente, de um modo formal, os contos, até porque os contos de não estão situados num espaço-tempo específico, uma vez que as narrativas se encontram num não-lugar comum além das faculdades humanas. Assim, o sumário ilustrado pode ser um modo de orientar seus leitores de uma

maneira inovadora, isto é, com as ilustrações sugerindo possibilidades de leituras.

As ilustrações de Jardim em sequência horizontal juntamente com os respectivos títulos dos contos estão agora deslocadas para o final do livro. Assim, após o término de *Os cimos*, a página imediatamente seguinte é composta frente e verso pelo “sumário ilustrado”. Vale-se então a tentativa de resguardar, ainda que com essas retificações, o projeto original coletivo de Rosa e Jardim. Assim, uma vez que nos propomos abordar o lugar de *Primeiras Estórias* na obra rosiana, quisemos mostrar dois modelos centrais variáveis cujas edições podem ora colaborar com a experiência estética no leitor, inspirando sua sensibilidade, ora limitá-la por certos padrões protocolares.

Esperamos ter cumprido com nosso objetivo neste capítulo de apresentar o lugar de Primeiras Estórias no conjunto das obras de Guimarães Rosa. Assim, tendo salientado as características centrais da obra em conjunto com as ilustrações originais de Jardim, é de primor preservá-las também para uma hermenêutica semiótica da obra. Nesta pesquisa, não nos cabe aprofundar nessa análise pelas breves páginas que nos restam, então seguiremos no próximo capítulo partindo da análise centrada propriamente na narrativa.

Desse modo, evidenciamos também o horizonte a qual os contos se dirigem numa jornada ascensional empregada pelos personagens. Nesta mística esboçada por Rosa, vemos arquétipos plotinianos e platônicos os quais aprofundaremos focados nos três contos escolhidos dessa pesquisa (*Substância*, *Partida do audaz navegante* e *Luas-de-mel*). Assim, na medida do possível, esperamos levantar indícios de uma mística do amor construída pelo autor em consonância com o papel das figuras femininas nesta trajetória.

3. MÍSTICA ROSIANA: A VIA DO AMOR E O PAPEL DAS PERSONAGENS FEMINAS

Neste terceiro e último capítulo, nos empenharemos a abordar exclusivamente a temática própria desta pesquisa. Assim, tendo passado pelo estado da arte em Guimarães Rosa, seguida pelo lugar que *Primeiras Estórias* ocupa na sua coletânea, construímos um itinerário de pesquisa favorável que nos apoia para discorrer sobre essa temática. Assim, analisaremos agora os contos escolhidos de *Primeiras Estórias*, a fim de completar os objetivos propostos.

Primeiramente, é importante ressaltar as motivações com que escolhemos os contos *Substância*, *Partida do audaz navegante* e *Luas-de-mel*. Pois bem, dentre todas as vinte e uma estórias contidas no livro, nestas três sobressalta-se na narrativa três elementos importantes comuns: o amor, uma experiência mística e o papel das personagens femininas. Assim, nelas a temática do amor é desenvolvida enquanto caminho místico para o amadurecimento dos demais personagens, enquanto a mulher (ou a menina no caso de Brejeirinha), atua como mediadora entre o mundo e o transcendente. Assim, buscamos levantar a temática da pesquisa cuidadosamente a partir dos indícios que o sugeridos pelo próprio texto rosiano. Ou seja, ao invés de partimos com um projeto prévio sobre o texto, imputando a ele as respostas almejadas, nos esforçaremos em captar a originalidade de uma mística rosiana cientes da impossibilidade de esgotar todas as possibilidades de leitura.

Deste modo, em tese estamos nos prevenindo de uma leitura tendenciosa ao imprimir uma chave de leitura mística. Este método consiste em uma leitura atenta e cuidadosa prezando pela fidelidade aos contos e sua temática. Neste exercício, nosso olhar deve estar aberto às possibilidades que emanam da obra, a fim de captarmos a mística que se manifesta em seu modo mais verdadeiro às entusiasmadas por Rosa. Com este ensejo será possível preservar a autenticidade dos contos e suas especificidades próprias, pois embora haja convergência entre seus temas no que se refere ao amor como meio de ascensão e ao papel das personagens femininas, não queremos embrulhar tudo num mesmo rótulo e diluir suas especificidades. Desse modo, a fim de evitarmos essa forma genérica, caminharemos firmando nossos passos na sensibilidade

enquanto postura acadêmica para que seja possível ouvir a mística encantada de Rosa e seus traços finos e sutis que ressoam até nós.

Paralelamente a isso, estamos cientes de que a obra literária se encontra num conjunto de heranças culturais as quais transpassam a obra, sendo assim, a obra não está isolada numa redoma de vidro sem relação com o mundo que advém. Pelo contrário, um livro "está-aí", para sinalizar uma expressão heideggeriana fenomenológica, em relação com o mundo circundante. Desse modo, como abordamos nos capítulos anteriores, temos também as influências religiosas, filosóficas, espirituais e literárias que Rosa comunga. Nesse sentido, a obra de arte como um *dasein*: ser-aí e um ser-no-mundo, está situação situada que envolve diversas nuances culturais, históricas e sociais da realidade. Com isso, podemos compreender a constelação na qual a obra desponta.

Diante nisso, seguindo na hermenêutica metodológica exposta, nos esforçaremos de carregar a mística rosiana presente nos três contos de *Primeiras Estórias*. Assim, dividimos nosso trabalho neste capítulo em três principais momentos, a saber: primeiramente evidenciaremos o amor como uma espécie de caminho místico trilhado pela união do casal; em seguida enfatizaremos o papel das figuras femininas em cada um dos três contos, salientando sua centralidade na condução na reorientação do humano, e posteriormente buscaremos sinalizar possíveis relações desses elementos anteriores com outras obras literárias cujo desígnio se assemelha a de Rosa. Assim, esperamos modestamente ser fiéis ao pensamento do escritor, de modo que este resultado favoreça o já vasto horizonte de pesquisa rosiana.

3.1. A mística do amor

O amor é um dos temas centrais na obra rosiana assim como é o lugar-comum onde a arte vigora. Em *Primeiras Estórias* isso não é diferente. O amor, tema tão caro a humanidade que rendeu grandes sonetos e continua até os dias de hoje motivando a literatura, permanece atraindo multidões ao seu encontro. A força de Eros impulsiona os seres humanos como uma pulsão vital do seu existir e do desejo de estar junto na relação com o outro. Assim, nas estórias rosianas, o amor como uma força capaz de guiar os personagens rumo à nova vida. Nesta via, os personagens de Rosa são tomados por esse nobre

sentimento, trilhando um caminho de conversão pela via do amor. Assim, o amor aparece como uma espécie de caminhos místico proporcionando a elevação da alma em direção ao transcendente inefável. Diante disso, cabe-nos antes de adentrarmos nesta temática específica situar o que estamos compreendendo por mística para aproximarmo-nos de Rosa.

Antes de trazermos conceitos e delimitações do que caracteriza um fenômeno místico, vamos seguir na linha do pensamento do próprio Guimarães Rosa que possui algumas falas sugerindo as possibilidades para uma mística autoral. Assim, a relação do escritor com a mística soa muito próxima, chegando a ele mesmo se autodefinir “sou místico” (Rosa apud Silva, 2009a, p. XLVII) com a literatura e a linguagem. Ora, já vimos que Rosa escapa do “bruxulear presunçoso da razão”, defendendo a primazia da intuição e da inspiração que remontam à sensibilidade intuitiva, ao inconsciente como fonte também de verdade. Pois bem, como Rosa alinha mística e literatura, como se ao ser místico da literatura, esta seria então o espaço que o autor faz-se a si mesmo. É na linguagem que Rosa consome-se e arde em delírio. Como afirma Zambrano (2021, p.41), a linguagem originária da poesia é delírio. Rosa então estabelece uma intersecção entre mística e literatura, ponto este também discorrido por Zambrano.

O poeta apaixonado pela beleza das coisas visíveis, diversas e por isso cada qual única ao seu modo, busca guardá-las cada uma sem perder nada de vista, afinal esta admiração está tão agarrada a elas que soltar alguma é uma desolação sem fim. Assim, a partir da multiplicidade o poeta busca organizá-las de acordo com a unidade invisível. Ora, como todas as coisas são participes da unidade, alcançando-se a unidade, mantem-se todas as coisas. Para isso, o poeta faz uso da palavra, é nela que a unidade se faz:

> A unidade da poesia logo se encarna no poema e por isso se consome depressa. A comunicação entre o lógos poético e a poesia concreta e viva é mais rápida e mais frequente; o lógos da poesia é de um consumo imediato, cotidiano, descende diariamente na vida, tão diariamente, que às vezes se confunde com ela. É o logos disperso da misericórdia que vai para quem necessita, para todos que a necessitam. (ZAMBRANO, 2021, p.22-23)

Ao deixar-se fazer pelo lógos poético, o poeta é servo da palavra: “faça-se em mim segundo a tua palavra”, parece ser este o modo de Rosa escritor. O

poeta é mártir da poesia, como prossegue Zambrano, pois entrega tudo de si, numa doação intensa da graça que recebeu: como lhe foi entrega a multiplicidade, também o é a unidade. Desse modo, podemos ver ecos platônicos e neoplatônicos com os quais Zambrano trabalha também na narrativa de Rosa. A mística rosiana parece-nos trilhar este caminho do poeta: um eterno apaixonado que busca a salvação pelas palavras. Com elas, o escritor é capaz de forjar a si mesmo numa travessia ascensional à unidade encarnada em seu poema. Esta paixão pela beleza move-o a encontrar refúgio na unidade completa, trata-se de um encontro amoroso com o objeto amado: a beleza. Tanto no amor quanto na beleza há um movimento de ascensão em direção ao objeto amado devido à distância que se encontra. Como em Platão no *O Banquete*, o amor é um dos caminhos apresentados para a salvação da alma. Pelo amor o filósofo apresenta uma conversão de retorno ao "plano onde sem completam de fazer as almas" (Rosa, 2001, p.128). Apenas para concluir esta discussão, Zambrano conclui que Platão faz teologia por se se debruçar a pensar o divino. E faz mística ao propor um caminho para a conversão uma vez que nega o sensível.

Disto também discorre o tom de mistério presente nos contos de Rosa, isto é, o mistério cósmico que o autor busca rodear e devassar, ciente de que o capturar com a linguagem muitas vezes arbitrária da filosofia não é favorável, ou seja, os "infernos de luz" que Zambrano coloca. Assim, o caminho de Rosa quanto de Zambrano se esquiva pela penumbra: "Sei que há mistérios demais, / em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve; / mas convindo principalmente a uns e outros a humildade" (Rosa apud Silva, 2009b, p. 661). Ou seja, o real está além do que percebido imediatamente pela razão, precisa ser extrapolado, e a razão poética enquanto o transbordar da palavra nos impulsiona a isso.

Tendo isso em vista, seguindo com os contos por nós analisados aqui (*Substância*, *Partida do audaz navegante* e *Luas-de-mel*), temos que o ponto comum entre eles se dá, entre outros elementos, por uma mística do amor. Ou seja, o caminho trilhado pelos personagens se dá numa travessia ascensional rumo ao encontro à unidade cósmica. Cada qual ao seu modo diverso considerando as particularidades que cada personagem apresenta, os

obstáculos a serem superados, o despojamento a que são convidados, e a iniciativa tomada são pontos particulares que merecem atenção apesar de todos culminarem no mesmo ponto. Vamos aos contos.

Iniciando por *Substância*, temos dois personagens centrais: Maria Exita, a empregada da Fazenda de polvilho, e Sionésio dono e seu chefe. Trataremos no próximo tópico sobre a especificidade Maria Exita e a genealogia de seu nome quando apresentarmos o papel das figuras femininas, mas é importante ressaltar que estes elementos não estão isolados um do outro na narrativa, sendo essencial para o desprendimento do mundo material em direção ao transcendente. Apenas estamos empregando essa organização dos tópicos para favorecer a coerência na discussão.

Dando seguimento, voltemos nosso olhar a Sionésio. gestor da Fazenda, o personagem vivia agarrado aos bens materiais que a satisfação que lhe davam. Toda a sua vida gravitava em torno do trabalho: rigoroso com a produção na Fazenda, seus pensamentos todos visam a mapear estratégias para garantir o lucro possível e necessário. Até mesmo nos momentos de lazer, o personagem é tomado pelas preocupações que a gestão da Fazenda impunha, não havendo tempo ocioso que permita a Sionésio aproximar-se de Maria Exita ou de estabelecer relações de amizade com seus formidáveis empregados.

> Sem embargo de que, ele, a queria, para si, sempre por sempre. E, ela, havia de gostar dele, também, tão certamente.
>
> (...)
>
> As muitas semanas castigavam-no, amiúde nem conseguia dormir, o que era ele mesmo contra ele mesmo, comsumição de paixão, romance feito. De repente, na madrugada, animava-se a vigiar os ameaços de chuva, erguia-se aos brados, acordando a todos: - ‘Apanhar polvilho! Apanhar polvilho!...’ (Rosa, 2001, p. 209-210).

Vemos neste trecho a dificuldade de Sionésio em assumir seus sentimentos por Maria Exita. Tão logo seus sentimentos pela moça ecoam em sua mente, ele é tomado pela exigência do trabalho: recolher o polvilho da chuva que aparentava cair sobre a Fazenda. A satisfação de seu ofício *versus* o agradável sentimento por Maria Exita duelam em sua mente. Afligido por essa dicotomia, seu amor pela personagem perturba seu modo de ser anterior: reto e instransponível. Além do mais, a beleza irradiada por Maria Exita, como uma aura que coroa a santidade da moça, impele Sionésio a contemplá-la e querer

estar junto dela. Este sentimento, ao confrontar o personagem, o convida a um novo modo de ser: ele vê com Maria Exita o futuro que poderiam ter junto desde que ele se desprenda das dúvidas.

As dúvidas que atormentam Sionésio são fruto da angústia experimentada por ele. Angústia esta provinda do confronto de sentimentos que ele está rodeado. É interessante notar que a rigidez de Sionésio se assemelha ao bloco de polvilho que precisa passar por um processo de depuração, isto é, costumava-se malhar o polvilho nas lajes para conseguir um produto mais puro, refinado. Paralelamente, também os sentimentos de Sionésio também precisam ser purificados para alcançar Maria Exita. A insistência a entrega total ao trabalho e a resistência contra o passado "sujo" da família são dois preconceitos que enrijecem seu modo de ser. Sendo assim, também Sionésio precisa quebrar sua estrutura sólida, assim como do bloco de polvilho, para que emergir à nova vida.

> Sem ela, de que valia a atirada trabalheira, ou o sobreesforço, crescer os produtos, aumentar as terras? Vê-la, quando em quando. A ela – a única Maria no mundo. Nenhumas outras mulheres, mais, no repousado; nenhuma outra noiva, na distância. (Rosa, 2001, p. 210).

Já neste trecho vemos uma guinada no pensamento de Sionésio inspirada por Maria Exita. Podemos dizer a conversão de Sionésio. Este movimento se assemelha a caracterização de mística proposta por Velasco, sendo um dos primeiros fatores a experiência subjetiva que atinge em cheio o humano, convidando-o a uma nova forma de ser. Assim, a experiência do personagem tem caráter oblativo, desvelando-se no caminho de uma travessia ascensional. Vemos agora a mudança clara no modo de trabalhar com o polvilho desencadeada pela presença sem igual de Maria Exita:

> Assim; mas era também o exato, grande, o repentino amor — o acima. Sionésio olhou mais, sem fechar o rosto aplicou o coração, abriu bem os olhos. Sorriu para trás. Maria Exita. Socorria-a a linda claridade. Ela — ela! Ele veio para junto. Estendeu também as mãos para o polvilho — solar e estranho: o ato de quebrá-lo era gostoso, parecia um brinquedo de menino. (Rosa, 2001, p. 211).

Como um "brinquedo de menino", Sionésio lida com o trabalho com mais leveza do que anteriormente. Maria Exita aparece como uma figura salvífica vindo a Sionésio. O amor comungado por ambos é fonte de reconciliação, tanto de Sionésio com seu trabalho, quanto dele para com ela, uma vez agora privilegia a imagem verdadeira da moça. Hansen ao comentar os trabalhos de

Benedito Nunes sobre o amor na obra de Guimarães Rosa, nos diz que para o escritor de *Primeiras Estórias* o amor não é apenas uma tópica ou temática atrativa, mas uma força de união que impele ao encontro dos seres. Como uma virtus unitiva, o amor é escrito por Rosa similar a proposta de Plotino, transposta cristãmente por Pseudo-Dionísio e Dante Alighieri. Assim, no que se refere ao filósofo neoplatônico (Plotino, 2021, p.134), temos que Eros se ocupa de reordenar os cosmos, inclusive a alma humana, para o bem maior objeto de seu desejo, o que no caso rosiano corresponde a alcançar Maria Exita.

Nesse sentido, Eros atua convertendo a alma daquilo que está fatalmente agarrada, no caso de Sionésio aos seus bens materiais, em direção ao bem maior. Ao aspirar pelo bem suprassensível, apontado por Maria Exita, advém o novo homem em Sionésio. Assim, segundo Plotino, toda a alma tende ao bem por fazer parte da mesma unidade, isto é, possui a semente originária a qual objeta retornar, como Faria se referia estando presente nas narrativas rosianas. Assim, também Sionésio, agora ao lado de Maria Exita, percorre esse caminho.

Passando para o próximo conto, temos uma situação um pouco semelhante em *Partida do Audaz Navegante*. Nesta estória, temos um desencontro amoroso entre Ciganinha e Zito. Devido a uma desavença boba entre sua irmã e o primo, a pequena Brejeirinha de tenra idade busca reconciliar os primos a partir de uma narrativa ficcional. Neste conto, há duas narrativas imbricadas uma à outra: a primeira própria de Rosa, e a outra ficcional expressada na fala de Brejeirinha, esta segunda visa corrigir a relação do casal de primos na primeira narrativa. Apesar da pouca idade, a pequena está ciente do potencial fecundo da linguagem em irromper o extraordinário dentro do ordinário, isto é, a criança vê na linguagem uma oportunidade de transformação do real.

Neste conto, a pequena desavença entre o jovem casal isola um do outro, de modo que mesmo estando os três na mesma sala, Ciganinha e Zito não se falam, ou seja, a distância que separa o casal não é física, mas emocional. Assim, diante deste silêncio agudo Brejeirinha propõe sua narrativa. A estória de Brejeirinha é uma estória de amor, interessante notar este tema é atrativo à criança desde pequena, como vemos: “Eu queria saber o amor... (...) Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?” (Rosa, 2001, p.168). Nesse

sentido, ela sabe que o amor rendeu grandiosas obras literárias que parecem fora de seu entendimento, uma vez que Brejeirinha está aprendendo a ler, começando pela descrição impressa numa simples caixinha de fósforo. Vitoriosamente, a pequena surpreende a todos com a profundidade de sua estória de amor.

A estória de Brejeirinha, incialmente é incompreendida pela irmã, que vê a ficção como algo inútil, bobo: “Por que você inventa essa história de de tolice, boba, boba? - “Porque depois pode ficar bonito, uê!” (Rosa, 2001, p.169). Assim, Brejeirinha está convicta de que sua estória não é um mero “faz de conta”, suspenso da realidade, pois sabe que pode ficar bonita do seu jeito: na narrativa e, consequentemente, na vida dos primos. Ou seja, como autora de sua estória ela pode deixá-la bonita ao seu modo. Aqui entra também a expectativa da garotinha de que sua narrativa aflore o amor entre os primos.

Em sua narrativa há dois personagens: o audaz navegante, representando o primo Zito, que sai em viajem pelo alto mar, deixando para trás a moça amada, Ciganinha. Assim, conforme Brejeirinha avança na narrativa, vemos o impacto na narrativa principal de Rosa, ou seja, a fantasia sensibiliza o casal:

> *O Aldaz Navegante não gostava de mar! Ele tinha assim mesmo de partir? Ele amava a moça, magra. Mas o mar veio, em vento, e levou o navio dele, com ele dentro, escrutínio. O Aldaz Navegante não podia nada, só o mar, danado de ao redor, preliminar. O Aldaz Navegante se lembrava muito da moça. O amor é original...*
>
> Ciganinha e Zito sorriram. Riram juntos.
>
> (...)
>
> *A moça estava paralela, lá, longe, sozinha, ficada, inclusive, eles dois estavam nas duas pontinhas da saudade... O amor, isto é...* (Rosa, 2001, p.173)

Vemos aqui alguns pontos importantes de serem destacados. Primeiramente, Brejeirinha usa o simbolismo de alguns elementos recorrentes nos romances clássicos, ou como ela se refere nos “romances grandes” que ela desejava conhecer. Vemos o mar estendendo-se agitado, grande, profundo, assim como a distância calada que separa o casal. O silêncio surge da tristeza de não estar junto à pessoa amada: a partida indesejada, assim como a separação do casal. Já ao final da passagem, vemos Brejeirinha nos confiando que o amor é justamente saudade.

Ao afirmar que o amor é saudade, a pequena entende o amor como desejo de união com a pessoa amada. Pelo discurso de Brejeirinha, Rosa nos mostra o amor como via de mão-dupla, uma vez que a saudade é um sentimento recíproco alimentado do amor de um par pelo outro. “Na pontinha da saudade”, cada um busca amenizar a distância e chegar ao outro. Nessa relação, ambos são amantes e, ao mesmo tempo, de afeição um do outro. Nesse dar e receber, a saudade acentua o amor recíproco do casal.

Ciganinha e Zito agora, já estão entusiasmados em saber o final da narrativa pensada por Brejeirinha, interpelando-a a seguir com o final tão esperado: o retorno do audaz navegante para a amada a sua espera. Assim prossegue Brejeirinha com a narrativa em que o Aldaz Navegante, envergonhado de ter medo, recomeça: “Deu um pulo onipotente... Agarrou, de longe a moça, em seus abraços... Então, pronto. O mar foi que se aparvolhou-se. Arres! “(Rosa, 2001, p.174). Ocorre então o encontro do rapaz com a moça.

Vemos aqui a iniciativa tomada pelo audaz navegante em finalmente corresponder aos seus sentimentos e retornar para a moça amada. Desfazendo-se de seu orgulho, é assim que o primo Zito deve prosseguir para reestabelecer sua afinidade com Ciganinha. Isto recorda-nos também do processo de Sionésio, uma vez que ambos precisam desfazer-se de suas inclinações egoístas para alcançar a moça desejada. Aqui, Brejeirinha utiliza a expressão “salto onipontente”, para evidenciar o salto necessário, valente, para se chegar à moça. Desse modo, esses termos já nos sugerem uma travessia mística, desenrolada a partir do “pulo onipotente”, além das forças humanas. Ao final, vemos a consumação da união.

> Agora eu sei. O Aldaz Navegante não foi sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. E pronto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito, o navio... pronto: e virou vagalumes...” (Rosa, 2001, p.174)

Decidido a retornar para a companhia da moça, o casal embarca juntos nessa travessia. O mar antes “estático” dá lugar ao “estético”, ou seja, mar estático que representava a saudade que pairava sobre eles, agora é belo, harmonioso, afinal o casal está em sintonia novamente. A cena é bela também pois todos os elementos se completam, de modo que prevalece uma aura serena

tal como as águas do mar que acolhem os amantes nesta imensidão. Nesse cenário transparece um horizonte transcendente em que o casal navega em direção. A luz cada vez mais luminosa, clara e vibrante marca a travessia do casal, que parecem ao final fundidos a este mesmo horizonte. Eis a mística do amor neste conto: a via luminosa que conduz à reconciliação é a do amor.

A saudade enquanto movimento que aproxima o casal é sinal do desejo de união com a pessoa amada. É o impulso de Eros na alma dos indivíduos do qual fala-nos Plotino. Assim, segundo o filósofo (Plotino, 2021, p.134), a alma está naturalmente disposta a ir na direção da memória guardada, ora no caso de Rosa, a memória é justamente os bons momentos ao lado do amado. Assim, como toda a alma aspira ao bem, ela converte-se ao seu desejo original, esta é a inspiração de Eros na alma humana. Assim, o amor é capaz de reordenar cosmo junto à harmonia essencial, capaz de abraçar os amantes.

> Eros neste cosmo, ocupando-se também ele dos matrimônios e tanto se ocupa também ele mesmo do desejo, daquele superior, quanto é o que comove também as almas dos jovens, convertendo a alma [ao desejo] a que ele está coordenado, quanto ela está naturalmente disposta a ir à memória daquelas coisas. Pois toda alma aspira ao bem, mesmo a que está misturada e que se tornou de alguém; uma vez que ela mesma é em sequência daquela e a partir daquela. (Plotino, 2021, p. 134)

Eros desempenha essa mesma atividade no encontro de Maria Exita e Sionésio. No momento que o personagem finalmente confia seus sentimentos a moça, propondo-a uma vida juntos, a moça corresponde afirmativa a seu amado. Assim, vemos o desfecho do conto a seguir:

> Sionésio e Maria Exita –a meio-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçãomente: pensamento, pensamor. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os pássaros. (Rosa, 2001, p. 212).

A união do casal é coroada pela elevação que alcançam juntos. O casal adentra agora num horizonte luminoso. Tocados pelo amor, o casal apaixonado realiza-se como agente epifânicos, portadores de luminosidade em contato com o transcendente (Oliveira, 2002, p.43). Assim, já não há mais dúvidas que nublam o sentimento de Sionésio por Maria Exita, prevalece agora sua imagem fiel, clara e verdadeira. Assim, como já apontado por Hansen este aspecto reflete a teologia mística de Aeropagita. Isto é, o místico retrata que neste jogo sombra

versus luz era preciso despojar-se de suas ignorâncias, purificando a visão para contemplar a arcana beleza (Aeropagita, 2021, p.29). Assim, para alcançar este alto grau de elevação, era preciso a catarse como Plotino se refere, isto é, a purificação da alma pelo exercício das virtudes e contemplação do Uno, origem formidável de todas as coisas. Neste movimento, a alma deve despojar-se de suas paixões desordenadas para ser capaz de reorientar sua existência visando o Bem de todas as coisas. Sionésio parece valer-se da teoria plotiniana com ecos d'*O Banquete* de Platão, em que Eros amante da beleza e do bem gera esse movimento ascendente na alma humana, cujo ápice se dá no encontro epifânico.

A comunhão dos amantes em *Substância* é ainda sublinhada pelos neologismos de Rosa: "coraçãomente" e "pensamor", ambos conjugam amor e mente (ou pensamento) para enfatizar a convergência entre razão e emoção. Se antes isso era um tormento para Sionésio devido ao embate de ambos, agora estão alinhados. Coração e mente colocados no mesmo lugar: o bem. As expressões assim conjugadas dão um toque concreto ao preservar o substantivo radical em sua inteireza (Martins, 2001), consolidando assim o momento epifânico.

Ao final ambos "avançam juntos dentro da luz" com a prolongação da alegria pela eternidade. Pode soar estranho avançar ainda que estejam parados, mas para o vocabulário da mística, é o que a torna compreensível e a sustenta. A experiência mística, também inefável, não se traduz em termos lógicos que obedecem a uma sequência racional. Ela sempre escapa no momento que nos aproximamos. Nesse sentido, o "avançar parados dentro da luz" corresponde ao momento além do tempo humano. Fora do tempo, os amantes são revelados à realidade sublime onde os mistérios sagrados são revelados. O mesmo em "O mar foi indo com eles" (Rosa, 2001, p.174), demonstra esse avanço sublime pelas águas claras que se estendem ao infinito. Aqueles que a tudo transcendem, está reservado a realidade última superluminosa. É um mergulho no que há de mais íntimo no universo: "o mel do maravilhoso" (Rosa, 2001, p.118) ou "suprassenso" das coisas.

Já no conto *Luas-de-mel*, temos uma mística que embora não seja realizada pelo casal, é um movimento de completude desenvolvido pelo próprio

Eros. Apenas para introduzir o conto, nele temos um casal de idosos Sá-Maria Andreza e Joaquim Noberto, ambos viviam a velhice tranquila na Fazenda que mantinha, uma tranquilidade que era até mesmo morna se estendendo pelo tempo: “no mais, mesmo, da mesmice, sempre vem a novidade” (Rosa, 2001, p.156). Aqui, logo na primeira frase do conto, já é anunciado ao leitor que apesar da vida monótona, em algum momento vai irromper a novidade. Ora, essa novidade se inicia com a chegada de um casal de noivos foragidos por seu amor proibido devido às desavenças entre as famílias. Assim, a pedido do pai do noivo, Seo Seotaziano, jovem casal deve ficar abrigado na Fazenda Santa-Cruz-da-Onça, propriedade de Joaquim Noberto. Lembremo-nos também que seu nome é apenas dito ao final do conto, durante boa parte da leitura ele é um narrador-personagem anônimo. Guardemos isso para mais tarde.

O narrador, então, vive uma rotina estável. Sem as batalhas tradicionais da juventude, e inerte na travessia. Assim, ele mesmo se interroga: “eu já declinava para nãoezas?” (Rosa, 2001, p.156). Assim, essa monotonia também envolvia sua relação com a esposa já de época: “Sá-Maria Andreza, minha santa e meio passada mulher” (Rosa, 2001, p.156). O amor fiel nutrido pela esposa, que sustentou anos de casamento, estava se consumindo. Já não havia mais o encanto e a paixão inicial da mocidade. No entanto, a chegada dos noivos à Fazenda com o frescor do amor de juventude, começa a balançar os ares da casa.

O anfitrião começa então a narrar os momentos doces do moço junto à noiva, os quais afetam inclusive a relação do casal maduro. Em todo o momento que os noivos entram em cena a partir dos pensamentos do narrador, logo essa visão dá lugar a Sa-Maria Andreza contemplada (Rosa, 2001). Nesse sentido, há um elo entre o amor do jovem casal e o amor maduro do casal na velhice. Ambos se implicam um no outro em movimento dialético de síntese e transformação:

> A Moça e o Moço, mesmo ante mim, ditosos se contemplavam. Tanta coisa neste mundo, bem feita. Sa-Maria Andreza, minha conservada mulher, em cozinhar se esmerava. Se me se diz, nem pensei: os namoros dessas gentes, são minhas outras mocidades. (Rosa, 2001, p.160)

Analisando este trecho podemos notar que às vésperas das bodas dos noivos anima na memória de João Noberto as lembranças do amor de sua juventude. Sentindo os anos de sua mocidade, o narrador-personagem é comovido pela nostalgia: os tempos outros. Essas memórias se antes estavam adormecidas pela regularidade de seu casamento, agora são despertadas em sua mente por um amor externo.

Vemos ainda que essa mudança no modo de ser de João Noberto vai se desenhando pela forma como ele se refere a saudosa esposa. Logo de início "minha santa e meio passada mulher" (p.156) como comentamos transforma-se em "minha correta mulher" (p.158) e "boa companheira" (p.158) em que retira o adjetivo negativo quanto a idade dando-a agora uma identidade acolhedora que reinicia a relação: "minha mulher, me cuidava" (p. 159). Já ao final, com o frescor do amor renovado vemos: "minha Sa-Maria Andreza bem-vestida, figuro também que até corada." (p. 160); aqui já vemos o encantamento brotando novamente ao vê-la. E ainda o ápice em: "minha sadia Sa-Maria Andreza – contemplada". (p. 161). Desse modo, vemos que o marido se desfaz de sua visão apática sobre a esposa, restaurando-a em vigor.

Se o modo de se referir à esposa muda, finalmente prestes a encerrar o conto, o narrador anônimo reafirma quem é: "Sou o que sou – eu- Joaquim Noberto" (Rosa, 2001, p.163). Isto é, ele reencontra sua identidade adormecida quando a relação com a esposa renasce. Ora, também Sionésio passou por uma situação parecida em *Substância*, quebrando os preconceitos direcionados à Maria Exita, ele é capaz de assumir a nova vida. Livre das preocupações terrenas, Sionésio encontra um sentido maior no amor; enquanto o amor do casal maduro também reluz na nova aurora.

Em *Luas-de-mel*, o curioso título no plural já indica ao leitor que não se trata de apenas uma lua-de-mel como se espera que seja a dos noivos recém-casados, mas também com a renovação das bodas do casal na velhice. Neste ponto, Benedito Nunes nos diz que se dá a completude do ciclo de Eros como Platão propôs n'O Banquete, isto é: mulher madura e a jovem noiva da estória rosiana constituem as duas pontas do fio da vida. Nelas, Eros cumpre seu ciclo cósmico. Do amor carnal ao espiritual, Eros atua na alma humana buscando o

que lhe falta: o Belo (Platão, 2012). Assim, seguindo essas etapas, as bodas da alma integram as núpcias do corpo num movimento ascendente harmonioso.

> Senti o remerecer, como era de primeiro, neste venturoso dia. Recebi mais natureza, fonte seca brota de novo, o rebroto, rebrotado. Sa-Maria Andreza me mirou com um amor, ela estava bela, remoçada. Nessa noite ninguém vinha? Enquanto nada! Madrugada (Rosa, 2001, p.162).

Desse modo, vemos a renovação do amor entre Joaquim Noberto e Sa-Maria Andreza. Com uma brisa que refresca o ar parado, assim o amor do casal é renovado. Se movimenta em direção um a outro com novos olhos. A velhice agora é prenúncio da nova primavera. A experiência erótica da juventude converte-se em experiência estética de contemplação da beleza. A velhice, embora física, não se refere à alma, pois esta reflete a nova juventude escondida na aparência da velhice. É esta beleza que João Noberto redescobre a partir da vinda do casal de noivos. Portanto, há duas *luas-de-mel* que se comunicam: As coisas que estão para a aurora, são antes à noite confiadas" (Rosa, 2001, p.163), unindo princípio e fim, consagra-se o destino de Eros.

A mística do amor em Rosa é atravessada pela filosofia platônica e neoplatônica com Plotino, em que os personagens quebram com suas paixões e despojando-se de sua antiga vida, estão abertos ao advento da nova vida, acentuada na completude que a mística é capaz de proporcionar. Sendo assim, o amor é fonte de conversão da alma aspirando ao bem e ao belo. Neste ponto vemos uma síntese entre Platão e Plotino esboçada por Rosa. Afinal, para Platão Eros carente de beleza e de bem se direciona àquilo que lhe falta. Tal é a postura de Sionésio com Maria Exita ao vê-la contemplada. Ou seja, direcionado ao que lhe falta devido aos apegos materiais (herança de pênia em Eros), o amor atua na alma de Sionésio atraído pela beleza outra de Maria Exita. Plotino segue uma linha familiar, como vemos:

> Mas é através desse sentimento humano que se converte a alma àquele sublime, porque "toda alma aspira ao bem, mesma aquela que está misturada e que se tornou de alguém". Então a alma em sua totalidade tem o eros total, assim cada alma individual, enquanto parte daquela tem o seu eros parcial; e esse eros infunde o desejo em cada alma segundo sua natureza, cada um, inclusive os animais, tendo-o como dâimon o que lhes coube em vida. (Plotino, 2021, p. 120).

Desse modo, cada alma em sua individualidade aspira ao bem pelo movimento do eros que há nela. Assim, por ser parte do Uno por emanação, então, as almas particulares possuem o eros sublime infundidas em si, como o

lógos spermatikós, que a inspira ao movimento de retorno à origem. Ora, essa é também a travessia empregada em *Partida do audaz navegante* por Ciganinha e primo Zito. Livrando-se da ignorância e da cegueira que acometiam os dois, o casal aplaina os possíveis impeditivos para enfim estarem juntos e comungarem da plena união com o todo. Inspirada pelo dâimon, Brejeirinha cuja sabedoria a distingue dos demais, também é animada pelo Eros particular o que a faz criar uma estória ficcional para guiar os primos à união.

Além disso, como coloca Plotino (2021, p.46) não há razões inúteis para a ordenação do todo, pois aproveita-se o que foi destruído (vícios, paixões) para a gênese de outros. Desse modo, os caminhos contrários como vimos em *Substância* e *Partida do audaz navegante*, são reorientados ao Bem, dando à luz uma nova vida. Vemos como o desenvolvimento da mística do amor, atravessa os três contos. Neles, Rosa convoca à abertura a vida animada pelo amor. Veremos a seguir o papel particular das personagens femininas na condução deste movimento.

3.2. As personagens femininas como ponte para a ascensão

Para que se dê esta ascese, as personagens femininas são figuras indispensáveis para pensarmos esta mística. Nos três contos, vemos que cada uma delas desempenha um papel essencial na conversão dos personagens masculinos. Interessante notar que essas personagens estão cada uma numa faixa de idade, isto é, temos a pequena Brejeirinha ainda de tenra idade, Maria Exita como uma jovem moça, e Sa-Maria Andreza na terceira idade. Assim, são pontos que nos permitem apresentar também o desenvolvimento de eros em seu ciclo cósmico.

Seguindo nessa sequência, iniciemos apresentando Brejeirinha. Como já dissemos anteriormente, temos que a criança não está inserida numa relação amorosa como as outras duas personagens, assim Brejeirinha atua exteriormente reconduzindo os primos novamente à união, dado que uma pequena desavença os havia afastado. É curioso notar que os primos mais velhos não são capazes de trabalhar com esta tribulação apenas entre eles, ou seja, apesar da idade Brejeirinha é mais amadurecida nas questões de romance

do que eles. O ponto de vista de Guimarães Rosa sobre a infância, contribui com nossa análise:

> Em relação ao público eu diria o seguinte, sabe? (...) O meu desejo de comunicar com o público era mais para mostrar o cenário da minha infância, para recuperar e preservar esse mundo sob forma artística. Era esse mundo que era importante... Uma coisa fora do comum, não é? O regresso às raízes, os germes, o embrião que nos deu ser. Há em tudo isto uma preocupação religiosa, metafísica, o moralismo, uma certa tônica afirmativa do indivíduo... (Rosa, 1966, p.44-45)

Desse modo, o mundo da infância para o escritor é também artístico, isto que ele está buscando recuperar em seus escritos. A linguagem infantil, que de nenhum modo é infantilizada, está próxima de desvendar o sentido do ser, por se encontrar mais próxima da origem. A sensibilidade aguçada de Brejeirinha manifestada ainda nos tenra idade, está relacionada a uma forma de captar o mundo a sua volta com encantamento, algo que pode se perder com desgaste de uma linguagem lógica e correta, é o que vemos quando a garotinha exclama vitoriosamente: “mamãe, agora eu sei, mais: que ovo só se parece, mesmo, é com um espeto” (ROSA, 2001, p.175). É de se estranhar a forma ilógica da comparação entre o ovo e o espeto, afinal são matérias diferentes com formatos opostos. Mas na linguagem infantil e porque não lírica, afinal Brejeirinha constrói uma narrativa, seu sentido é captado.

A postura de Brejeirinha então se aproxima da visão de Rosa em relação a infância: a narrativa dela sobre o amor está próxima de revelar uma verdade lírica advinda de sua sensibilidade e sabedoria. Assim, a infância é um maravilhar-se com as pequenas coisas, mas também com as grandes questões da vida, como o amor por exemplo. Esta ingenuidade da criança não deve ser confundida com fraqueza ou tolice, sendo uma forma nobre de compreensão do mundo. Nesse sentido, Brejeirinha já demonstra interesse em saber sobre o amor: “Eu queria saber o amor... (...) Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?” (Rosa, 2001, p.168). Essa mesma questão que intrigou filósofos e rendeu célebre obras literárias, também inspira Brejeirinha a compreendê-la com a simplicidade inerente da infância.

Embora ela tenha dúvidas se é capaz de saber sobre o amor da mesma forma que souberam autores do cânone literário, Brejeirinha se mostra portadora de uma sabedoria original e, poderíamos dizer originária, sobre uma das grandes

questões da humanidade. Todo este conhecimento está imbuído em sua narrativa: o que aos olhos da irmã é despretensiosa, Brejeirinha está convicta do potencial inventivo da linguagem para a transformação da realidade. É o que vemos: “Por que você inventa essa história de de tolice, boba, boba? - “Porque depois pode ficar bonito, uê!” (Rosa, 2001, p.169). Presa ao trivial, a irmã é incapaz de compreender o sentido na ficcional, tomando-a como imaturidade. No entanto, a criança sabe que com autora pode deixar a estória bonita do seu jeito, isto é, tanto a narrativa pode ser bonita, quanto o final para a relação dos primos também. É nesse sentido que a ficção desperta o extraordinário dentro do ordinário, da vida comum dos primos. Brejeirinha não está alheia do mundo que a cerca, mas com o pensar consciente e espontâneo se torna partícipe dele.

Conforme a narrativa segue, vemos que o advento desse novo horizonte criado pela criança, aos poucos sensibiliza também os primos, de modo que assim como ela almejava, a narrativa surte efeito aproximando os primos à reconciliação. Num determinado momento em que Brejeirinha diz que o Aldaz Navegante e a moça se amavam e que a distância os estava consumindo, “Ciganinha e Zito sorriram. Riram juntos.” (Rosa, 2001, p.173). Sorrir juntos evoca a sintonia retomada pelo casal. Assim, a narrativa fictícia de Brejeirinha começa a renovar a união dos primos da narrativa primeira de Rosa.

Vimos no tópico anterior o que é o amor nesse conto. Assim, as compreensões sobre o tema estão todas contidas no discurso de Brejeirinha. O amor como a saudade, um querer estar junto da pessoa amada na memória do que foi. Também é aprender que estava errado e retornar com o coração contrito, pois o amor à pessoa amada engrandece à alma do próprio sujeito, convertendo-o ao bem e à união. Assim é o caminho trilhado pelo Aldaz navegante, cuja estórias se assemelha aos romances grandes, os quais Brejeirinha desejava saber apesar de ainda estar ingressando na alfabetização. Ao final do conto, vemos a profundidade da experiência mística que não é vivida pela personagem, mas é testemunhada por ela. Como uma espécie de mestre espiritual, a criança retira o casal da trivialidade, reconduzindo-os à aspiração da alma: o encontro amoroso. Em sintonia um com o outro, agora também estão harmonizados juntos na unidade cósmica. A exemplo também dos grandes místicos, Brejeirinha

conduz sua irmã Ciganinha e o primo Zito numa travessia ascensional pela via do amor.

Também Maria Exita e Sa-Maria Andreza desempenham esse papel, mas com algumas particularidades devido às experiências distintas nos contos. Sigamos tratando sobre a personagem Maria Exita em *Substância*. Em alguns momentos, quando suas características se assemelharem também à personagem de *Luas-de-mel*, traremos uma compreensão em conjunta, a fim de evidenciarmos as similaridades e especificidades entre ambas.

Ao tratarmos sobre a identidade de Maria Exita, vemos como ela se exprime em duas faces distintas sintetizadas em seu nome próprio que parecem duelar também na mente de Sionésio, afinal qual seria sua verdadeira face. Somos apresentados a personagem pela narração do próprio patrão no início do conto, como vemos:

> Chamava-se Maria Exita. Datava de maio, ou de quando? Pensava ele em maio, talvez porque o mês mor – de orvalho, da Virgem, de claridades no campo. Pares se casavam, arrumavam-se festas; numa, ali, a notara: ela, flor. Não lembrava a menina, feiosinha, magra, historiada de desgraças, trazida, havia muito, para servir na Fazenda. Sem se dar ideia, a surpresa se via formada. Se, às vezes, por assombro, uma moça assim se embelezava, também podia ter sido no tanto-e-tanto. Só que a ele, Sionésio, faltavam folga e espírito para reparar em transformações. Saíra da festa em começo, dada mal sua presença; pois a vida não lhe deixava cortar pelo sono: era um espreguiçar-se ao adormecer, para poupar tempo no despertar. Para a azáfama – de farinha e polvilho. (Rosa, 2001, p. 205-206).

Absorto em seus pensamentos, Sionésio sugere que a moça deveria ter nascido em maio: mês das noivas como é tido pela cultura popular brasileira, mas também mês dedicado à Maria Santíssima na tradição católica, em que celebramos no calendário litúrgico a coroação da Mãe Rainha. Assim, o primeiro nome da personagem de Rosa, “Maria” evoca a pureza, a santidade advinda da Imaculada. No entanto, esta aura é logo substituída pela dúvida despertada pelo passado sujo, “historiada das desgraças” como Rosa coloca. Disto emprega-se o segundo nome da personagem. Exita possui o mesmo radical de êxito (Castro, 1993), o que possivelmente já indica a glória que Maria Exita e Sionésio alcançam junto. Mas também pode-se referir à “hesitação”, o que contribui com a imagem duvidosa que Sionésio tem da moça. Hesitação esta quanto ao passado sujo da família, afinal será que a moça herdaria isso também? Trata-se

então de um embate entre aparência e essência que vigora nos pensamentos de Sionésio.

Sabemos que o personagem já guardava dúvidas quanto ao amor que nutria pela jovem, sendo essa hesitação ainda impulsionada pela identidade mista da moça. Isto porque, parecia haver uma espécie de má sorte que ameaçava a família: a mãe leviana que abandonara a família, os irmãos acometidos de ira e violência, e o pai embora fosse bom homem sofria às penas com a lepra. Estaria Maria Exita predestinada a esses mesmos males? Isto afligia Sionésio. Assim, o passado "sujo" da família poderia condicionar a bela moça. O gerente da Fazenda não podia suportar a bondosa Maria Exita suprimida por esses mesmos males, afinal transparece nela, ao mesmo tempo, uma aura bela e luminosa que atrai Sionésio ao seu encontro.

A pureza de Maria Exita é também realçada pela aura branca, translúcida que parece abraçá-la enquanto se empenha no penoso serviço de quebrar os blocos de polvilho na laje. A ternura com que Sionésio a contempla e a leveza que ela transmite se contrapõe com o duro serviço a qual ela fora contratada, assim vemos:

> Teve dó dela – pobrinha flor. Indagou –"Que serviço você dá?" – e era a tola questão. 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, sinistro polvilho, portentoso, mais a maldade do sol. E a beleza. Tão linda, clara, certa – de avivada carnação e airosa – uma ilhazinha, moça feita em cachoeira. Viu que, sem querer, lhe fazia cortesia. (Rosa, 2011, p. 207-208).

Nesse sentido, trabalhando sobre a luz incessante do sol, quebrando os duros blocos de polvilho, os "pózinhos" que cintilam com o polvilho sendo amassado, alguns permanecendo no ar entorno dela, criam uma aura branca e luminosa que se harmoniza à beleza guardada em seus olhos de uma outra luminosidade, como que de uma natureza além. Assim, os elementos que constituem a cena contribuem para a construção da imagem da personagem, de modo que o movimento do fundo indefinido anima as personagens, iluminando-a. Para enfatizar mais firmemente a pureza de Maria Exita em harmonia com a brancura do polvilho, Rosa decanta o ingrediente:

> Sim, na roça o polvilho se faz a coisa alva: mais que o algodão, a garça, a roupa na corda. 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. (Rosa, 2001, p. 205)

Com a descrição da cor branca cada vez mais intensa, Rosa ambientaliza o lugar de Maria Exita em uma outra natureza. Com o aumento da descrição da cor do polvilho: branco, alvo, o leitor é imerso nessa atmosfera clara e pura para logo em seguida ser apresentado à personagem. Desse modo, há uma continuidade das características do polvilho em Maria Exita, estendendo esses adjetivos também a ela, afinal a pureza e luminosidade florescem em seu ser. Pureza esta a qual a alma da personagem também pertence. Se o bem último, o próprio Uno, é uma verdade clara e evidente, fonte de luz própria da qual nada escapa e tudo depende, Maria Exita possui parte dessa graça, como a semente do *lógos spermátikos* em seu ser, o que remete Sionésio não expressamente em sua direção, mas ao bem que ela aponta. De modo similar, também da tradição judaico cristã, a Virgem Maria é representada no Novo Testamento como “uma Mulher vestida com o sol, tendo a lua debaixo dos pés, e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas.” (Ap 12, 1). Nesse sentido, ambas possuem uma claridade advinda de um transcendente além, revestida cada qual ao seu modo: Maria Santíssima pela constelação representando Deus está com Ela, e Maria Exita enleva pela alvura do polvilho.

Ao final do conto, já não restam dúvidas em Sionésio quanto a identidade de Maria Exita, mesmo acometida inicialmente pela hesitação, a santidade de Maria Exita desmancha o passado sujo da família:

> Mas, de repente, ele se estremeceu daquelas ouvidas palavras. De um susto vindo do fundo: e a dúvida. Seria ela igual à mãe? – surpreendeuse mais. Se a beleza dela – a frutice, da pele, tão fresca, viçosa – se fosse por um tempo, mas depois condenada a engrossar e se escamar, aos tortos e roxos, da desgraça da doença? – o horror daquilo o sacudia. 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 repousa, que desmanchava em branco os reboliços do pensamento da gente, atormentantes. (Rosa, 2001, p. 211).

A dicotomia deixa de ser assombrosa, o que afastava o personagem da moça, para que enfim ele consiga aproximar-se dela. O passado “sujo” que parecia predestinar a família, é desmanchado, ou seja, a pureza de Maria Exita des-mancha (tira a mancha) da família para uma nova vida. Como já fizemos o

paralelo de Maria Exita com a Virgem Maria da tradição católica, é interessante notar a Santa é também invocada como “a nova Eva”, compreensão esta que data dos padres antigos do período da patrística. Isto porque, a obediência de fé, realçada ao seguir a vontade do Senhor seu Deus: “Eis a escrava do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra” (Lc 1, 38) confirma uma humildade dócil, a qual Eva não foi capaz de se submeter. Ora, Maria Exita executa plenamente seu serviço penoso sem se lamentar, mas segue firma em serenidade e compromisso. Maria Exita se identifica com o sim obediente dado pela “Bendita entre todas as mulheres”. Interessante também que a única vez que ouvimos a voz de Maria Exita no conto rosiano é para confirmar sua decisão de estar junto à Sionésio quando este à propõe, assim Maria Santíssima também é conhecida pelo silêncio velado que guarda a verdade, tendo poucas falas descritas no Evangelho, mas ressoa seu “sim” vital para o cumprimento da ordem. Como coloca Aeropagita (2021, p.19), o silencio é a manifestação da verdade guardada que ensina ocultamente. A pedagogia ascensional de Maria Exita com Sionésio se dá no aprendizado pelo silêncio. No indizível, tudo se revela.

Recordemos também que tanto Maria Santíssima como Maria Exita quebram com o pecado que vinha acometendo seus antecessores: no caso da figura cristã, com pecado original de Adão e Eva, enquanto a personagem rosiana pelo passado sujo da família. Assim, ambas podem ser entendidas como “a nova Eva”, por apagar a mancha do pecado com sua fiel obediência e santidade. De acordo com o Catecismo da Igreja Católica, baseando-se nos escritos da patrística, temos o seguinte:

> Como diz Santo Irineu, “obedecendo, se fez causa de salvação tanto para si como para o gênero humano”. Do mesmo modo, não poucos antigos Padres dizem como ele: “o nó da desobediência de Eva foi desfeito pela obediência de Maria; o que a virgem Eva ligou pela incredulidade, a virgem Maria desligou pela fé”. Comparando Maria com Eva, chamam Maria de “mãe dos viventes” e com frequência afirma: “veio a morte por Eva e a vida por Maria”. (Catecismo da Igreja Católica. São Paulo: Loyola, 2000, p. 139; CIC 726)

Santo Irineu de Lyon em *Adversus Aereses* não deixa de detalhar o papel do feminino na Igreja, assim, Rosa parece mostrar-se também interessando em resgatar o feminino extraindo da visão cristã católica. De acordo com esta doutrina, a Virgem Maria desempenha um papel de mediadora para que se cumpra o projeto salvífico de Deus, paralelamente, Maria Exita também atua

como mediadora entre o ser humano e o transcendente uma vez que sua alma pertence a essa outra natureza, sendo também figura essencial na conversão de Sionésio.

As dúvidas que atormentavam Sionésio são sinal de que algo precisava ser mudado interiormente. Isto é, devido aos seus sentimentos por Maria Exita em decorrência da aura contemplativa que Sionésio admirava nela, vemos a transformação do modo de ser do personagem como já demonstramos. Desse modo, suas angústias são reordenadas para um novo sentido encontrado no amor pela bela moça, que rompe com seu modo sólido e até então intransponível. A conversão de Sionésio é acompanhada pela mudança na forma com que enxerga Maria Exita, ou seja, na medida que se desfaz de seu modo de vida anterior, também desanuvia a imagem da moça. Conforme reordena sua vida, avança em direção à Maria Exita, ponte para o bem último que experimentam.

Maria Exita não é a única personagem de Rosa descrita com características que remetam à santidade, também o é Sa-Maria Andreza, mas de um outro modo. Como vimos no tópico anterior, Sinésio de *Substância* e Joaquim Noberto de *Luas-de-mel* reencontram o sentido de suas vidas na relação com a respectiva mulher amada. Com elas, os personagens são capazes de reorientar sua existência a partir de um ordenamento interno, de modo a encontrar a causa primeira para onde tudo tende a retornar. Nesse movimento, há um ponto em comum, a saber: o encantamento inspirado pelas personagens femininas, que os levam à meditação contemplativa. Ambas, Maria Exita e Sa-Maria Andreza parecem pertencer a mesma santidade.

Em Luas-de-mel também somos apresentados à Sa-Maria Andreza pelo olhar de Joaquim Noberto, assim, na primeira descrição ele afirma: “Sa-Maria Andreza, minha santa e meio passada mulher, ia ferver um chá, já, para o meu empacho” (Rosa, 2001, p.156). Há um contraste entre os adjetivos utilizados, não como oposição, mas que esfumam a imagem da mulher. “Santa”, assim como Maria Exita, evoca uma mulher virtuosa, inocente, piedosa, e todas as demais características sublimes. Ao passo que “meio passada mulher” revela a idade avançada de Sa-Maria Andreza de um modo negativo, sem a afeição que

se espera de uma união de décadas. No entanto, a santidade de Sa-Maria Andreza é também fator que encanta seu marido em sua direção.

Concentremo-nos no segundo aspecto da descrição. A esposa é vista segundo as tarefas do lar, isto é, logo que Joaquim Noberto invoca por santa, também vê seu valor na entrega à casa. Não há uma descrição mais afetuosa da mulher com quem vive há anos juntos, bastando no momento o serviço ao lar. Isto estabelece então a distância com que o casal se encontra; distância esta que se assemelha à do primo Zito com Ciganinha em *Partida do audaz navegante*. Ou seja, mesmo unidos em casamento desde a juventude e morando juntos, a relação está no momento fria e impessoal.

Apesar disso, a santidade com que Sa-Maria Andreza é enlevada se destaca da cadência que a Fazenda seguia. Também a vinda do casal de noivos influi no romance do casal anfitrião como vimos no tópico anterior. Quando então já se encontram na Fazenda, vemos novamente a devoção à Sa-Maria Andreza:

> a linda Moça, lá dentro, no oratório rezava. Sa-Maria Andreza, mulher, sinceros carinhos lhe dava. Nós, cá fora. (...) Sa-Maria Andreza, minha, por mim também rezasse? Eu – exagerado. Provia, não meditava. Dia e tanto. Deus louvado. Então veio o anoitecer, as estrelas, às esperadas. (Rosa, 2001, p.160)

Nessa passagem vemos claramente a influência de um amor sobre o outro, ou poderíamos dizer também, da jovialidade da bela moça na imagem de Sa-Maria Andreza. Isto porque, olhando especificamente na primeira linha, logo que Joaquim Noberto descreve a noiva, seus pensamentos são imediatamente direcionados à sua esposa. Assim, a imagem da jovem noiva relembra no narrador a própria esposa, reascendendo o amor e a beleza de sua mocidade. Se lembrarmo-nos do comentário de Nunes acerca do ciclo de Eros que se completa nas duas luas-de-mel, então vemos a beleza geracional se cumprindo, pois como diz Platão: amor “é dar à luz no belo recorrendo para isso tanto ao corpo quanto à alma.” (Platão, 2017, p.67). Desse modo, a eternidade mantém-se na geração da beleza pelo amor. A beleza da jovem noiva e da anciã constituem dois pontos de uma mesma circularidade, afinal a o amor renova a beleza madura de Sa-Maria Andreza.

A visita da jovem noiva à Sa-Maria Andreza de idade avançada relembra também na tradição cristã a visita de Maria a sua prima Isabel. No Evangelho de

Lucas 1,39-42 temos a narração desse encontro: Maria, uma jovem moça prometida em casamento a José, grávida pela ação do Espírito Santo visita sua prima Isabel que também estava grávida mesmo com idade avançada. Recordemos que os filhos em geração possuem um laço único: João, o Batista, filho de Isabel, é o prenúncio de cordeiro que há de vir, Jesus Cristo. Nisso, o primeiro prepara o caminho para o segundo. Ambas as gestações também se comunicam: início e fim de uma mesma história.

Em *Luas-de-mel* parece haver uma ressonância desta passagem do Evangelho, uma vez que em ambas há um encontro de gerações. A jovem noiva que vem buscar abrigo na Fazenda ressignifica a imagem de Sa-Maria Andreza. Se na passagem cristã há duas gestações que se complementam, no conto de Rosa a gestação dá lugar às duas lua-de-mel. Embora não tenhamos a idade pontual das personagens, a descrição que qualifica cada qual são correspondentes. A jovem e a idosa, o novo e o longevo: a unidade no renascimento. O amor rejuvenescido do casal ancião é inspirado pelos recém-casados. Assim como dissemos acima, eros completa seu ciclo cósmico na unidade das gerações. Nos dois encontros há a renovação da vida e do amor.

Além disso, lembremos também que Sa-Maria Andreza também é adjetivada como santa, já uma referência à Maria Santíssima do cristianismo. Desse modo, ambas carregam o potencial de desenvolvimento da vida: Virgem Maria pelo seu Santo Filho, e Sa-Maria Andreza pelo advento da nova vida junto ao esposo Joaquim Noberto. É com ela que sua vida ganha um novo sentido, fundamental e inspirador. Agora rebatizado, uma vez que redescobre seu nome antes inominado, Joaquim Noberto e Sa-Maria Andreza respiram a perfume da juventude. A vinda do casal de noivos é crucial para a reanimação do amor maduro. As figuras femininas, gestantes de vida, reanimam o amor em seus pares, cumprindo-se então o ciclo de eros, assim como cumpre-se a promessa de Deus no Antigo Testamento pelo “sim” da Virgem Maria. Numa acentuação platônica do cristianismo, Rosa conjuga ambas as heranças culturais do ocidente na densidade de um conto.

Ainda neste trecho cotado acima vemos a distinção de papel entre o masculino e o feminino: enquanto o feminino é disposição à contemplação na oração, por isso ambas as personagens se encontram na capela, cabe ao

masculino prover, isto é, sustentar as necessidades e demandas da família e da esposa. A disposição de cada arquétipo é mais realçada no seguinte trecho:

> Ela, era das lindas, suspendendo as atenções. (...) O moço – rapaz! – dos bons. Vi com olhos imediato. Tinha um rifle longo. Tinha o garbo guapo. (...) A moça, se recolheu em camarinha, no intemerato da casa; de donzela, com recato. O moço, esse, valeroso, quis se arranchar na casa-do-engenho. Moço esporte de forte. Apreciei. (Rosa, 2001, p.159)

As virtudes femininas e masculinas são distintas e complementares em *Luas-de-mel*: a virilidade masculina representada pelo rifle empunhado cogita a coragem e proteção com que o homem deve servir ao lar. “Valeroso”, como uma síntese de valente e corajoso representa o masculino. Ao passo que as virtudes do feminino são em primeiro a beleza e o recato para a edificação de sua casa. A mulher se reveste de delicadeza e bondade na figura da donzela que contribuem para a construção de uma imagem inocente do feminino. Prevalece uma visão conservadora patriarcal particular da época em que o conto se passa, afinal o tratamento entre esposa e marido era remediado pelas formas que vemos em Sa-Maria Andreza. Desse modo, a imagem construída do feminino neste conto em Rosa está em perspectiva com o mundo arcaico do narrador. Nos moldes tradicionais, o homem corresponde à nobre força, e a mulher ao belo e ao cuidado.

Também é assim que “santa” é um dos adjetivos que qualificam Sa-Maria Andreza. Santidade esta alcançada pela temência a Deus na entrega ao seu lar e ao esposo. Tal disposição também está em acordo com as premissas do feminino apresentado em Provérbios: “a mulher sábia constrói sua casa, mas a tola a destrói com suas mãos. Quem caminha na retidão teme a Javé; quem se desvia de seus caminhos o despreza” (Pr 14;1-2). Nesse sentido, a temência a Deus está relacionada ao cumprimento dos deveres do casamento. Paralelamente, também Maria Exita demonstra obediência e entrega ao serviço na depuração do polvilho, como uma santificação de si mesmas pelo trabalho. Como o trabalho está também relacionado ao outro, santifica-se o outro também nessa entrega. No caso de Maria Exita, serena temência com que serve à Fazenda de polvilho, purifica os sentimentos de Sionésio, ao passo que a temente obediência de Sa-Maria Andreza serve a Deus na pessoa no próximo. A santidade no trabalho e na adoração estão construídas na forma de amar o

próximo, ponto este ressaltado em *Luas-de-mel* e *Substância* na oblação do feminino.

Conforme Joaquim Noberto é envolvido por essa atmosfera, recupera o feminino na contemplação da esposa. A beleza e o recato se fazem as primeiras virtudes da mulher: da jovem noiva e da esposa madura. Também Maria Exita é revestida por essa beleza anunciada. Dialogando com Platão, vemos o impulso de Eros na alma dos personagens masculinos rosianos em direção ao belo manifestado nas figuras femininas. Ou seja, para o filósofo, o amor é uma forma mais refinada do desejo, assim, este tende à apreciação do Belo. Desse modo, quem ama a beleza deseja possuir o objeto amado, estar junto dele. “Ora, se Eros carece de coisas belas e coisas boas são belas, ele também carece de coisas boas” (Platão, 2017, p.58). Assim, conforme a argumentação em *O Banquete*, como também o belo é sempre bom, de modo que o desejo ao belo é necessariamente direcionado ao bem também. Isto evidencia-se nas características das personagens rosianas: Maria Exita, Sa-Maria Andreza e Ciganinha, são belas por serem boas também. Bem este relacionado à temência, à entrega ao outro, e ao recato.

Na filosofia tradicional clássica, o bom, o belo e o verdadeiro são três dimensões unidas que expressam o ápice do humano. Ou seja, para Platão o Bem é a causa final para qual tudo tende, enquanto o Belo é uma forma de manifestação do Bem. Assim, a beleza a qual as personagens rosianas são revestidas direcionam ao bem supremo, por isso trata-se de uma beleza de outra claridade, o que convoca os personagens masculinos à conversão, isto é, a mudança de antigos valores (menores), para os mais elevados. Os personagens masculinos, inclinados àquilo que lhes falta, tal o impulso de Eros em suas almas, contemplam a beleza de suas amadas. É com o feminino que está guardado esta revelação. A busca pelo Bem passa pelo Belo. Como o Bem na filosofia platônica é também a verdade suprema a ser alcançada, então o caminho trilhado no amor conduz ao conhecimento verdadeiro.

A beleza detalhada das personagens de Rosa não são meros apegos materiais ou algo superficial e passageiro, mas valendo-se da teoria platônica, são manifestações visíveis da beleza invisível. A poética de Rosa encarna a unidade platônica, não como mera repetição, mas desloca-a numa nova

reconfiguração, afinal como também vimos no tópico acima, há ecos plotinianos resgatados por Rosa. A mística do amor trilhada no anúncio do Bem através da beleza se faz

Abordaremos a seguir o papel das personagens femininas de Rosa em consonância com outras da literatura mundial que desempenham uma função similar, senão parecida, que corroboram com nossa discussão. Assim, tendo apresentado neste tópico Brejeirinha, Maria Exita e Sa-Maria Andreza, continuaremos tomando-as como base.

3.3. A constelação literária sob os contos de Rosa

Nosso intuito nesta parte é situar possíveis referências da literatura, da filosofia e da religião que configuram a constelação em que a narrativa de Rosa está esboçada, afinal é diante desta fusão entre filosofia e literatura sob um plano de fundo religioso que se encontra a raiz do pensamento de escritor. Como vimos, o papel desempenhado pelas figuras femininas de Rosa está conjugado à mística do amor, sendo assim, elas são a razão pela qual o movimento de ascensão é possível. Isso também ocorre em outras célebres obras da literatura, as quais trataremos de expor, para desenharmos esta constelação da qual a obra de Rosa desponta.

Isto é possível tendo em vista que uma obra literária não está isolada de seu tempo como já dissemos de início. Ou seja, através do autor, ela carrega um conjunto de heranças culturais as quais o autor pode estar consciente ou não. Dessa forma, as aproximações que relacionaremos a seguir ora são fruto direto indicados por Rosa, ora reflexos de outras referências tangentes. Assim como já citamos Platão e Plotino para embasar nossa discussão acerca da mística, evidenciaremos outros mais possíveis cujos trabalhos se assemelham ao amor como caminho místico na dependência às figuras femininas.

Como afirmamos no desenvolvimento da mística do amor nos contos de Rosa, notamos a influência platônica no que se refere à via de salvação apontada. O amor, como proposto n'O Banquete, direciona o desejo humano na busca pelo que há de mais sublime, sendo estas o bem e a beleza universal. Tal é o caminho trilhado pelos personagens masculinos de Rosa: a redenção da carne, do modo de vida anterior, através do amor. No amor está presente a busca

pela beleza concluída na unidade. Para esse movimento de conversão a presença das personagens femininas é essencial como guia que aponta para a finalidade última e a realização desta travessia. Não apenas as personagens de Rosa atuam dessa forma, como também a sacerdotisa Diotima de Mantineia com Sócrates filósofo.

Em *O Banquete* de Platão, os personagens ali presentes mestres da oratória são convidados a fazerem um elogio ao amor. Dentre os presentes, alguns filósofos reconhecidos do período antigo exortam acerca de Eros, enquanto outros aprazem-se em ouvi-los. Após o discurso de Agaton, Sócrates confronta-o fazendo-o reconhecer alguns enganos de seu pensamento. Valendo-se da famigerada maiêutica, Sócrates faz os presentes reconhecerem sua ignorância ao amor, ao mesmo tempo que ergue a teoria quanto aos desejos e desígnios de eros, a saber: o bem e a beleza. Interessante notar que todos os elogios erigidos a Eros se mostram frágeis e deficientes nas interpelações de Sócrates. No entanto, o próprio filósofo grego, afirma ter essas mesmas convenções iniciais, as quais Agaton professava, até o encontro transformador com a sacerdotisa Diotima de Mantineia como vemos o testemunho:

> E agora te liberarei, passando ao discurso sobre Eros que ouvi numa ocasião de uma mulher de Mantineia. Diotima, que era sábia tanto nessa matéria quanto em muitas outras; de fato, uma vez instruindo os atenienses a realizarem sacrifícios dez anos antes da peste, fez tardar para eles por todo esse período o advento da doença. Ora, também aprendi com ela lições da arte erótica – e tentarei reproduzir seu discurso tão bem quanto possa e fazendo meu próprio relato empregando como base o consenso que alcancei com Agaton. (Platão, 2017, p.58)

Temos aqui a primeira apresentação de Diotima. A sabedoria que a sacerdotisa emprega refere-se tanto a ajudar o povo para não sofrer com a peste que a de vir, como sobre o amor. Ao enfatizar este primeiro aspecto, Sócrates levanta um histórico favorável que contribui com a imagem da sacerdotisa, ou seja, as artes em que a mulher era versada, seus conhecimentos colocados à disposição, são validados pela circunstância histórica, como também é assentido por Sócrates, uma figura renomada para a época. Assim, na vez de professar seu elogio à Eros, Sócrates cede lugar à voz do feminino, uma vez que devia seu aprendizado sobre o tema à Diotima.

Ao encerrar sua discussão com Agaton, Sócrates passa a palavra à Diotima, reproduzindo o discurso que outrora ouvira dela. Ao introduzir este discurso, o filósofo diz que seguirá mais facilmente da mesma forma que Diotima o propôs, pois ele mesmo nesta ocasião possuía a mesma visão de Agaton, assim os argumentos empregados para refutá-lo são os mesmos os quais Diotima empregou com ele. Dessa forma, a diligência com que Sócrates busca reproduzir a narrativa de Diotima realça sua fidelidade em manter a autenticidade do discurso original.

Como é com Diotima que Sócrates avança no conhecimento acerca do amor. O filósofo reconhece sua ignorância quanto a esse tema, delimitando que acerca do objeto em questão, o amor, não consegue prosseguir para além. Sendo este seu ponto de partida, a atitude do filósofo é de abertura ao conhecimento verdadeiro. A humildade socrática, evidenciada na máxima atribuída a ele: “só sei que nada sei”, é sanada pela tutoria de Diotima. A ela Sócrates devota o saber que agora possui. Disto discorre-se a fidelidade de Sócrates a Diotima. Ao ceder sua voz a ela, o filósofo valoriza as considerações da mulher sobre o amor.

De modo similar ao trabalho de Diotima com Sócrates, temos que as personagens rosianas desempenham um papel semelhante ao da sacerdotisa. Maria Exita, em *Substância*, é quem inspira a conversão de Sionésio apresentando-lhe o amor como via de superação. Ainda que ela não manifeste um discurso como no caso de Diotima, ambas guardam a sabedoria acerca do tema. Maria Exita guia-o pela beleza reluzente de outra natureza. Ora, no discurso apresentado por Diotima na voz de Sócrates, o amor e a beleza são fontes de redenção que elevam à salvação da alma. Maria Exita, diferentemente de Diotima, não precisa discursar em voz alta acerca do tema para convencer Sionésio, o discurso platônico está encarnado na personagem Maria Exita. Não como uma mera reprodução, mas sob uma nova roupagem do sertão: o amor e o belo estão presentes não em palavras, mas na imagem construída de Maria Exita junto com o polvilho.

A beleza que atinge Sionésio convidando-a a uma nova vida, não é algo que Maria Exita precise dizer para atraí-lo rumo ao Belo universal. Como a narrativa se dá na voz de Sionésio, vemos o processo de conversão sob seu

próprio ponto de vista. Assim, ele é guiado no silêncio pela personagem. Maria Exita guarda o silêncio como algo sagrado, lugar onde sua alma parece pertencer. O único momento que “ouvimos” sua voz é ao aceitar a proposta de casamento de Sionésio. Tal característica a aproxima mais de Maria Santíssima como propomos anteriormente, uma vez que também Ela, como intermediadora entre o ser humano e o transcendente, preserva seu silêncio, confiando sua palavra, o seu “sim” a Deus, no momento da anunciação.

Em contrapartida, a palavra é constantemente proclamada em *Partida do Audaz Navegante* com não apenas uma, mas duas narrativas, sendo a principal de autoria de Brejeirinha. Assim como com Diotima, a sabedoria está na voz feminina. A compreensão sobre o amor está na fala de Brejeirinha, em sua narrativa, e não na narrativa primeira de Rosa. Será que Guimarães Rosa, a exemplo de Sócrates, quis ceder seu lugar ao feminino quando se trata do amor? Teria as mulheres mais sensibilidade sobre o amor o que as torna a estrela guia para a condução do masculino? Vemos Brejeirinha, que inicialmente tinha dúvidas se seria capaz de saber o amor, se mostra a mais sábia apesar da tenra idade.

É com Brejeirinha que o casal de primos recupera a união culminando inclusive num momento epifânico. A narrativa da pequena também é mística. Da mesma forma com que Diotima propõe para Sócrates, o amor é uma via de salvação que conduz à unidade. Ambas as narrativas se dirigem numa travessia ascensional através do amor, sendo contadas a partir da voz feminina. Se Brejeirinha visa reconciliar o casal, Diotima visa instruir Sócrates; se Diotima elabora um discurso sobre o amor, a pequena menina constrói uma narrativa ficcional capaz de transformar a realidade; se o acento final da travessia é a comunhão com o cosmo coroada pela alegria epifânica, também essa é a conclusão de Diotima, como vemos: “Os felizes são felizes por obterem boas coisas, e é imprescindível indagar qual o propósito de ser feliz, quando esse é o propósito. A resposta parece final.” (Platão, 2017, p.64). Dessa forma, alcançando-se o bem, conquista-se também a felicidade. Embora na narrativa de Brejeirinha a felicidade não esteja estritamente pontuada como por Diotima, ela sobressalta-se no encontro dos amantes que agora avançam juntos pelo mar estético. A beleza enlevada é também o destino contemplativo a qual Diotoma

conduz Sócrates. A ascensão através do amor se dá na escalada dos graus do Belo. A mudança da ambientação do “mar estático” para “estético” manifesta essa ascensão.

As similaridades de Brejeirinha com Diotima se dá na construção narrativa gerada por elas mesmas. O amor como via de ascensão nos degraus da beleza enfatiza o paralelo entre Rosa e Platão. É com Brejeirinha e Diotima que o caminho se revela. Neste cenário, as personagens são a ponte pela qual a travessia é possível. Vemos em ambas a importância da linguagem poética para irrupção do extraordinário.

Já com Sa-Maria Andreza e a jovem noiva, vemos que em ambas também prevalece o silencio que guarda Maria Exita. O paralelo destas três personagens de Rosa com Diotima não se dá na voz de seu discurso como com Brejeirinha, mas na manifestação de uma beleza outra que completa o ciclo geracional de Eros. Em *Luas-de-mel* vemos o discurso de Diotima acerca de Eros nas personagens de Rosa ao se resgatar a beleza contemplativa que conduz à unidade. Com Sa-Maria Andreza e noiva cumpre-se o ciclo de Eros e a reaproximação do casal pela contemplação do belo. Assim, uma vez que quem contempla se torna semelhante ao seu objeto de contemplação como afirma Platão em *Timeu*, então a beleza exalada por Maria Exita e pela jovem noiva no resgate a de Sa-Maria Andreza, convocam os personagens masculinos à conversão para a nova vida seguindo o caminho pelas figuras femininas.

Além do despontar platônico no texto rosiano, temos também como parte dessa constelação em que o texto está inserido a nobre personagem Beatriz de Dante Alighieri. Em *A Divina Comédia*, Dante e guiado na epopeia por dois personagens principais: Virgílio e Beatriz. O primeiro é responsável por conduzi-lo pelo inferno e pelo purgatório, representando a razão guia. Ao chegar ao paraíso, o poeta não pode seguir para acompanhá-lo, mas Beatriz está lá para ele. Ainda neste ínterim notamos uma aproximação da personagem feminina com a realidade sagrada, mais elevada.

Beatriz, a musa inspiradora de poeta, é quem o acompanha no paraíso. No primeiro canto desta etapa vemos Dante reencontrando a amada Beatriz a qual a vê contemplada próxima ao sol que fitava: “sorvidos Beatriz na eterna

esfera / Os olhos tinha; os meus que eu desviara / Dali no seu semblante embevecera. / Contemplando-a, o meu ser se transformara;" (Alighieri, 2003, p.528). Vemos aqui a beleza e bondade que revestem Beatriz são fonte de inspiração para Dante, imprimindo uma renovação em seu ser. Tal ponto se aproxima do que dissemos acima na teoria platônica: o contemplativo anseia assemelhar-se ao seu objeto de contemplação. Sendo Beatriz a musa de Dante, nos contos rosianos, Maria Exita o é para Sionésio, e Sa-Maria Andreza para Joaquim Noberto. Nelas, nas três figuras, prevalece um encanto e nobreza de alma que atrai os personagens masculinos em direção à sacralidade de onde estão. Vale-nos lembrar que em Substância e Luas-de-mel frequentemente vemos referência a beleza contemplada no feminino por parte de seus amados,

Apesar de Dante pouco ou quase nada dizer a ela, Beatriz conhece seu coração, afirmando que seu espírito andava errado pelas falsas ideias do que agora vê verdadeiramente. A personagem também inspira em Dante a conversão de seu coração, tal como as personagens femininas de Rosa com seus respectivos pares, ou no caso de Brejeirinha a inspiração que atinge o casal de primos. Ao lhe explicar como vencer suas próprias fragilidades, Beatriz aponta o caminho. O amor é o peso do poeta. Marco Lucchesi (2021, p.33) recorda-nos que também Santo Agostinho em *Confissões*, confia-nos que o amor também é o seu peso. Ora, enquanto alguns pesos forçam-nos para baixo, outros impulsionam-nos, isto é, o amor nos move. Tal concepção também se aproxima da leitura platônica, mas agora redirecionada ao divino.

Lucchesi (2021) ainda nos mostra que o peso de Dante na viagem ao paraíso é o fogo. Pois bem, o fogo é um elemento cuja chama tende sempre para cima. O amor ardente se alça para cima em direção ao objeto amado. O objeto amado é Beatriz, a qual se encontra alguns níveis abaixo de Deus, mas que aponta para o divino. Desse modo, até mesmo uma pequena centelha é capaz de animar o coração do poeta, impulsionando-o para o que há de mais elevado: "Se um coração por tê-la se inquieta / Grande incêndio em centelha principia / Voz após mim, talvez, mais eloquente / Mais da graça em Cirra alcance e mais valia!" (Alighieri, 2003, p.526). É o amor de Beatriz que levará Dante ao paraíso.

> O bem, enquanto bem, quando se entende, / Ateia amor que é tanto mais ardente, / Quanto mais de bondade em si compreende / É pois, essência, em si tanto excelente, / Que todo bem, que ser lhe possa externo / Reflexo é só da sua luz fulgente; / Atrai mais que outra, o espírito, que, terno, / Amando, conhecer pode a verdade, / que desta prova é o alicerce eterno. (Alighieri, 2003, p.721)

Há uma relação direta entre amor e bondade apresentada pelo poeta. É por esta beleza que Dante se sente atraído em direção à Beatriz. O amor é a via trilhada pelo poeta para se chegar ao conhecimento da verdade. Ele sabe que Beatriz antecipa essa revelação de um modo mais suave e terno até que se contemple a face divina. “Os amantes buscam Deus um no outro, e Deus lhes retribui com o mesmo amor” (Lucchesi, 2021, p.38), assim, a ascensão se dá pelo amor devotado à Beatriz, o que nas estórias de Rosa se dá na atenção às figuras femininas. Também elas são revestidas ora dessa beleza divina, ora da sabedoria celestial, que conduz os personagens à unidade. Guimarães Rosa não fala de um Deus a ser contemplado como a causa final de todas as coisas, pois prevalece uma concepção plotiniana e platônica. No entanto, Maria Exita e Sa-Maria Andreza possuem uma identificação com Maria Santíssima e, consequentemente, com Beatriz de Dante.

Após um processo de conversão, inclusive sobre as reprimendas de Beatriz, Dante trilha seu caminho acompanhado da amada. Nos versos a seguir vemos as características de Beatriz que atraem Dante à excelência de seu ser: “Ao ser de corpo e alma convertida, / e destarte mais bela e virtuosa, / já não lhe fui como antes tão querida.” (Alighieri, 2003, p.). A bondade e beleza revestem Beatriz de corpo e alma. É esta nobreza de todo seu ser que inquieta o coração de Dante na busca por aproximar-se dela. Ao almejar tornar-se semelhante a alma de sua amada, o poeta busca conquistar as mesmas virtudes, afinal ela é a musa que o inspira. Em *Substância* vemos uma descrição semelhante de Sionésio sobre Maria Exita: “Sabia, hoje: a alma do jeito e ser, dela, diversa dos outros” (Rosa, 2001, p.208). Ou seja também ela está sob este véu de bondade e virtuosidade que zela seu ser por completo.

Beatriz é como que o anúncio de Deus, o prefácio do divino (Lucchesi, 2021, p.37). A personagem não é o destino final, como ela mesma relembra o poeta de contemplar o jardim florido sob a luz de Cristo. Da mesma forma, Maria Santíssima da tradição católica, plena da graça divina, também possui alma e

corpo enlevados: sua beleza é reflexo da beleza divina, e sua alma agraciada por Deus. Ela sabe que o destino dos homens é seu Filho Jesus Cristo, por isso sempre aponta para Ele, e não para si mesma assim como o faz nobremente Beatriz. Ora, já evidenciamos mais acima que as personagens de Rosa também se assemelham à Maria Santíssima e podemos notar esta correspondência na personagem de *A Divina Comédia*.

Outro ponto que favorece a aproximação entre Rosa e Dante é a saudade que impera nos amantes que o fazem buscar Deus um no outro. Em *Partida do audaz navegante*, temos que a compreensão de amor por Brejeirinha é justamente estar cada um nas duas pontinhas da saudade (Rosa, 2001). Desse modo, o afeto é selado pela saudade daqueles que se amam. A viagem do Audaz Navegante pode ser uma releitura do mito de Ulisses na Odisseia de Homero, como também é retomado por Dante no canto 26 do Inferno. Como uma espécie de Odisseia italiana, Ulisses empreende uma viagem mar adentro desbravando uma série de aventuras e perigos que o consagram como herói. Separado de sua amada Penélope, o mar é a extensão da imensa saudade entre o casal. Brejeirinha utiliza dos mesmos simbolismos para marcar os sentimentos com a partida do navegante: o mar, a saudade, o enfrentamento dos perigos que as águas abrangem. Poderíamos afirmar que a narrativa de Brejeirinha, personagem que se preocupava se seria capaz de compreender os romances grandes, também uma releitura do mito de Ulisses na Odisseia. Observemos como isso ocorre.

Lucchesi (2021) afirma que Ulisses na obra do poeta italiano pode ser entendido como uma representação do próprio Dante: errante passando de porto em porto, Dante é o Ulisses cristão, aventurando-se entre os mundos. A visão final dessa ascensão meditativa é o transparente oceano de Deus. Mas ao mesmo tempo o Ulisses dantesco encara uma travessia na contramão do herói grego: na ausência e na falta absoluta que perpassa o reino das trevas (Lucchesi, 2021, p.47). Em contrapartida, é Dante poeta que busca a transcendência atravessando os reinos em diferentes graus. Ao alcançar o reino celeste final, Dante consagra sua trajetória:

> Tu, o Graça abundante, me animando, / Olhos fitar ousei na luz eterna, / A visão almejar consumando. / E lá na profundeza vi que se interna / Unido pelo amor num só volume / o que pelo universo se esquaderrna:

> / (...) / Um só instante à mente dá letargo / Maior, que séculos vinte e cinco à empresa / Que admirar fez Netuno a sombra de Argo. / De êxtase assim minha alma toda presa, / atenta, absorta, imóvel, se imergia, / e sempre em contemplar mais estava acesa. (Alighieri, 2003, p.779)

Neste último canto do Paraíso o poeta tem a visão plena da Trindade Santa enfatizada pela luz e unidade, consumada no amor entre as três pessoas. A alma do poeta emerge imóvel nessa contemplação, assim como dito de outro modo por Rosa: “avançavam, parados, dentro da luz” (Rosa, 2001, p.212) na epifania comungada por Maria Exita e Sionésio. A beleza reverente diante do suprassumo da essência impacta os personagens de Rosa e de Dante.

Já em *Partida do Audaz Navegante* vemos que o casal avança juntos nas águas cada vez mais cintilante no mar profundo, extenso, “estético”. Ora, na mitologia, Netuno como citado por Dante, é o deus do mar, também reverenciado pelos navegadores. Enquanto Argo é o nome com que um barco é batizado pelo seu construtor de mesmo homônimo. Também estes elementos estão presentes na ficção de Brejeirinha sob uma nova roupagem. O mar ditoso, lucido, abarca os dois amantes no infinito da completude. Ciganinha e Zito nas representações do navegante e da moça amada, consagram-se à unidade pelo amor. Amor este o fulcro do céu de Dante.

Com a visão plena e desanuviada, Dante louva o princípio superexistente após ter removido todos os impeditivos. Também o casal de *Substância* e de *Partida do Audaz Navegante* encontram-se nesta realidade última, luminosa, como Brejeirinha coloca “e virou vagalume” (Rosa, 2001, p.174). Assim, com a mesma visão límpida, Joaquim Noberto abraça Sa-Maria Andreza: “a gente com os olhos desnublados” (Rosa, 2001, p.165). Na mística de Dionísio de Aeropagita (2021), o autor reza para que todos se encontrem nesse estado de ver através da cegueira a manifestação plena da treva superluminosa.

A visão da arcana beleza deixa de ser intermediada por Beatriz para contemplar-se a verdadeira face da Trindade. Da mesma forma, os personagens de Rosa, se inicialmente são dependentes da beleza das figuras femininas, agora contemplam a beleza altíssima na companhia delas. Beatriz, Sa-Maria Andreza e Maria Exita são o prefácio do divino, isto é, apenas o anúncio que instiga os personagens masculinos o desejo por saborear a comunhão plena que

se dá na alma. Nestas bodas da alma, de uma mística ao encontro do amado que conduz ao transcendente, os personagens comungam da plena união com unidade cósmica. Brejeirinha, embora não esteja numa relação amorosa, pertence a essa categoria das personagens femininas ao atuar como guia nessa travessia ascensional trilhada pelo casal de primos. O vigor da linguagem como instrumento de inferir no real, a aproxima do discurso de Diotima, uma vez que ambas resguardadas de sabedoria quanto ao amor, conduzem à contemplação final pela via também do amor. Com isto, foi possível demonstrar outras expressões do feminino na literatura em sintonia com as personagens rosianas.

CONCLUSÃO

Diante deste itinerário de pesquisa percorrido, podemos notar inicialmente as tensões existentes na fortuna crítica rosiana. Ao mesmo tempo que abordar a mística sob o viés da literatura suscita provocações interessantes para alguns, outros veem como um terreno periculoso e afastam-se para margens mais seguras. Fica estabelecido, dessa forma, uma indisposição de um lado da crítica com o outro, cada qual tomando para si a arbitrariedade sobre a obra de Guimarães Rosa. Aqueles que desqualificam uma discussão metafísica sobre proposta por Rosa reduzem-na ao regionalismo, já por outro lado, aqueles preocupados em descobrir a quintessência descaracterizam o sertão característico do escritor. Assim, outros estudos que fazem deste impasse ora seu objeto de pesquisa, ora a trilha por essas veredas, são capazes de revelar (no duplo sentido que a palavra cogita) o sertão rosiano.

Nesse movimento, o universal e o regional não são cada qual duas pontas opostas de modo que uma ou outra vigore em determinado momento da narrativa. O universal e o regional em Rosa estão conjugados numa mesma forma. Vemos que o autor baliza estes elementos um dentro do outro, poderíamos dizer, o universal encarnado no regional, uma vez que a realidade suprassensível apontada é ornamentada na matéria vertente do sertão. A realidade geográfica é também mítica e encantada. Vale-nos relembrar que, nas palavras do próprio autor, o mistério da existência sobrevém como um rio estendendo-se nos vales das montanhas (Rosa, 1983). Assim, os enigmas prenunciados nas narrativas são como um convite ao leitor para aproximar-se desta realidade sugerida, mas não vocalizada.

Prevalece aqui também a função anagógica da literatura rosiana como exercício de depuração do real. Ao trabalhar pela linguagem os sertões da existência humana, a plumagem do canto rosiano possibilita uma experiência de fruição estética arrematada na linguagem. É nela que floresce o sertão rosiano: humano, místico e geográfico. As palavras são a lente pela qual o escritor mineiro fornece uma hermenêutica do real. Como há uma imbricação entre real e universal, o extraordinário irrompe do ordinário, levando a ficção de Rosa a apontar para a realidade última numa travessia pela linguagem. Sendo a religião em um de seus sentidos tradicionais como “*re-ligare*”, então a temos como um

dado da existência. A religião não está isolada do mundo, mas encarna-se nele apresentando uma forma de sentido para a realização do ser humano.

Em *Primeiras Estórias* vemos este aspecto imediatamente no título da obra. O primeiro termo, ao referir-se a uma espécie de filosofia primeira, ou poderíamos ousar chamar de “poesia primeira”, tendo em vista que essa ornamentação se dá na linguagem poética, nas estórias rosianas. Desse modo, os contos da obra citada desenvolvem-se sobre os lugares-comuns que alimentam a arte, isto é, se desdobram em questões sobre o sentido último da existência, de forma que as estórias são “primeiras” ao religarem ao ato original de criação. Como atos genesíacos primordiais, princípio e fim orquestram a obra de Rosa numa teleologia poética do existir autêntico.

Em geral, os personagens de *Primeiras Estórias* desenvolvem-se sobre essa matriz abissal única: o despojamento da vida inautêntica para a plena realização na catarse final. Cada qual inaugura um movimento de conversão para o advento da nova vida: o deleite na plenitude. Detendo-nos especialmente nos contos coligidos: *Substância*, *Partida do audaz navegante* e *Luas-de-mel*, buscamos enfatizar como as narrativas suscitam indícios do que propomos como mística rosiana. As palavras de Rosa alçam-se em direção à realidade prenunciada, assumindo diferentes sentidos na composição do todo. Nos três contos supracitados observamos que a realização dos personagens, ou melhor dos casais, se dá entre a esfera humana e divina. Mas antes disso, retomemos o início dessa travessia ascensional para um caminho mais seguro diante da complexidade do tema.

Estudar a mística em Ciências da Religião exige um deslocamento, um movimento de percepção da realidade numa abordagem interdisciplinar que ao mesmo tempo está em diálogo com a teologia. Nesta pesquisa a dinâmica do fenômeno místico em nossa abordagem está conjugada à literatura rosiana. Ao falar sobre o indizível, o testemunho não pode ser dito senão por paradoxos e falas contorcidas, às avessas. A mística está na linguagem e não está, disso deriva-se sua característica apofática. A linguagem de Rosa esconde e revela este mistério sem vocalizá-lo, quase como um estar aí não estando: um prenúncio do não-dito. A experiência do absoluto permanece velada em seu mistério.

Antes de se dar a fruição do absoluto, isento de mediações, o indivíduo deve despojar-se de era anteriormente, lapidando seu ser num processo de purificação. Nessa conversão, Sionésio de *Substância* deve desfazer-se de seus pré-conceitos direcionado à moça e de sua avareza quanto às finanças da Fazenda. Tal despojamento é sintetizado por Rosa na imagem do polvilho: inicialmente duro e intransponível, Sionésio compartilha desses mesmos adjetivos. O árduo trabalho que Maria Exita desempenha é efetuado interiormente por Sionésio, numa depuração de seu ser até alcançar um estado mais refinado. A rigidez dá lugar à leveza “do brinquedo de menino”, afabilidade que toma o personagem. O polvilho entra como um elemento simbólico para representar essa primeira realidade do desenvolvimento místico: o despojamento de si para o encontro com o outro.

Sionésio não é o único personagem de Rosa a enfrentar esse processo. O primo Zito na figura do Audaz Navegante também está inicialmente tomado pelo orgulho formando uma barreira intransponível entre ele e Ciganinha apesar de ambos estarem no mesmo cômodo. A distância que os separa é simbolicamente representada pelo mar estático. Inerte num primeiro momento, as águas paradas não confluem para o encontro entre os amantes. Na ficção de Brejeirinha, vemos o amadurecimento dos primos e no redirecionamento do Audaz Navegante em direção à moça amada ao desfazer-se de seu orgulho que o prendia na margem da solidão. A saudade, fruto do amor, é outro impulso que culmina no encontro esperado.

Já com Joaquim Noberto temos um paralelo interessante com os outros dois personagens. Inicialmente anônimo, como que os longos anos de vida ao lado da esposa sumissem pelo seu rosto, vive num modo morno, apático, e até mesmo cadente com sua Sa-Maria Andreza. A falta da primavera da mocidade o deixa nostálgico com a vinda no jovem casal de noivos. A guinada no modo de ser do senhor e a consequente renovação de seu romance é inspirada pelo amor. Com ele, Joaquim Noberto revivifica seu ser em paralelo com seu relacionamento. Nos três contos, o amor é fonte de reconciliação e amadurecimento da relação.

O caminho trilhado é através do amor. Sionésio com Maria Exita, Ciganinha e Zito, Joaquim Noberto e Sa-Maria Andreza são despertados pelo

amor que nutrem um pelo outro. Assim como na tradição antiga da filosofia, eros motiva a ascese para aquilo que é mais essencial: o Bem e Belo. Parafraseando Santo Agostinho, o amor é o peso dos personagens rosianos. O amor cuja chama alça-se para cima na direção do divino. Em Rosa não temos esclarecido que a realidade atingida é necessariamente de origem cristã, mas vemos ressoando a mística pagã de Platão e Plotino.

A via superluminosa trilhada pelos amantes conduze à contemplação de um horizonte maior que abraça o casal. Agora avançam juntos, parados, pelo mar estético: as bodas da alma no encontro com o sagrado. Eis o ápice da consagração dos amantes na comunhão com o cosmos. A saudade é parte do movimento de aproximação e união do casal. Assim, de acordo com Plotino na linha de Platão, toda alma aspira ao bem e tende a este encontro guardado. Este bem manifesta-se na presença das personagens femininas de Rosa. Com elas está abrigado a sabedoria virginal: o Bem e o Belo universal.

Eros, eterno amante da beleza, gera esse movimento ascendente na alma. O feminino já é gestante dessa sabedoria, virtude e beleza, que despertam o masculino em direção do suprassumo do Bem. Como portadoras de uma faísca da centelha divina, as personagens femininas atuam como intercessoras dessa ascese. O bem, o belo e o verdadeiro, virtudes do período clássico, são retomados nas figuras femininas, não como em si depositados nelas, mas como manifestação do valor universal.

Através do canto da pequena Brejeirinha, o casal de primos encontra a reconciliação numa narrativa mística na voz da criança. Pela plumagem de seu vocabulário puro, inocente, ela atua como portadora de sabedoria que poderíamos dizer inata pela sua pouca idade. A personagem de Rosa se assemelha à sacerdotisa Diotima em *O Banquete* de Platão, ao guiar o masculino rumo ao conhecimento verdadeiro da realidade última através do amor. Ambas são maestrinas em suas orquestrações. Diferentemente de Maria Exita e Sa-Maria Andreza, Brejeirinha não é descrita com adjetivos enlevados que remetessem a um grau de santidade coroado, mas as três são medianeiras das graças do alto, seja pela sabedoria, pelo bem ou pela beleza unívoca.

Maria Exita e Sa-Maria Andreza são personagens correlatas no que se refere à suas nomeações. Ambas “Maria” são nomeadas santas perante seus respectivos pares. O polvilho aparece novamente como elemento mítico ornamentando a aura pura que ilumina Maria Exita. Já o recato e obediência aos serviços do lar são pontos que colaboram com o temos ao seu senhor. Temente a Deus, Sa-Maria Andreza está constantemente em oração na capela. Se Maria Exita já portava essa beleza contemplativa, a senhora é revestida por ela sob a nostalgia do esposo.

Cada qual com suas particularidades próprias, as personagens rosianas são a ponte que conduz ao transcendente apontado. A essencialidade do papel delas não as constitui o fim último alcançado, uma vez que com seus respectivos pares, comungam da perfeita união com o absoluto. Brejeirinha, a única delas que não está num romance, não vivencia o fenômeno místico, mas dá seu testemunho autoral na criação narrativa.

REFERÊNCIAS

AEROPAGITA, Pseudo-Dionísio. **Teologia mística**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2021.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. São Paulo: Atena Editora, 2003.

BÍBLIA. Bíblia Sagrada. Tradução de Ivo Stornilo; Euclides Martins Balncin. 2ª edição. São Paulo: edições paulinas, 1990.

CATECISMO da Igreja Católica. São Paulo: Edição típica Vaticana, Loyola, 2000

CAMACHO, Fernando. Entrevista com João Guimarães Rosa. **Humboldt**, Rio de Janeiro, vol.18, n.37, p.42-53, 1978.

COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Fortuna Crítica)

GALVÃO, Walnice Nogueira. O mago do verbo. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 343-351, mar. 2002. Semestral. Disponível em: https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12412. Acesso em: 30 out. 2023.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. A pedagogia ascensional das Primeiras Estórias. **Revista Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 0, p. 29-45, dez. 2006. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3835. Acesso em: 20 out. 2024.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. A pedagogia ascensional das Primeiras Estórias. **Revista Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 0, p. 29-45, dez. 2006. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3835. Acesso em: 20 out. 2024.

FERNANDES, João Bosco. **Grande Sertão Veredas: elementos do cristianismo, na ambiguidade de um discurso**. 2013. 238 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciência da Religião, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013. Disponível em: https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/1178. Acesso em: 02 ago. 2023.

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. Atar-se ao mastro para ouvir o canto místico da sereia rosiana. **Ihu - On-Line**, São Leopoldo, v. 1, n. 538, p. 47-55, 05 ago. 2019. Disponível em: https://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao538.pdf. Acesso em: 24 mar. 2023.

LUCCHESI, Marco. **Nove Cartas sobre A Divina Comédia**: navegações pela obra clássica de Dante. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

MACIEL, Josemar de Campos; MARINHO, Marcelo. Teotopias poéticas do Brasil profundo: a mistagogia da novilha pitanga em "sequência" de joão guimarães rosa. **Teoliteraria - Revista de Literaturas e Teologias**, [S.L.], v. 11, n. 24, p.

296-324, 1 nov. 2021. Pontifical Catholic University of Sao Paulo (PUC-SP). http://dx.doi.org/10.23925/2236-9937.2021v24p296-324. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/issue/view/2640. Acesso em: 05 nov. 2024.

MANZATTO, Antonio. Teologia e literatura: bases para um diálogo. **Interações**: Cultura e comunidade, Belo Horizonte, v. 11, n. 19, p. 8-18, jun. 2016. Semestral. Disponível em https://periodicos.pucminas.br/index.php/interacoes/article/view/P.1983-2478.2016v11n19p8/9905. Acesso em: 13 abr. 2024.

MARCHINI, Welder Lancieri. Atravessando as margens: Uma leitura do conto "A Terceira Margem do Rio" na Perspectiva do Rito de Passagem. **Teoliterária**, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 206-222, dez. 2006. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/24724/21375. Acesso em: 15 maio 2024.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: **A Rosa o que é de Rosa**: literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Difel, 2013. p. 37-77.

PACHECO, Ana Paula. **Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias de Guimarães Rosa**. São Paulo: Nankin, 2006.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PINHEIRO, Victor Sales (org.). **Benedito Nunes: a Rosa o que é de Rosa**. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

PLATÃO. **O Banquete**. São Paulo: Edipro, 2012.

PLOTINO. **Enéada III**. João Pessoa: Ideia, 2021.

PORTELLA, Eduardo. A estória cont(r) a História. In: **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983 (Coleção Fortuna Crítica), p.198-201.

"Primeiras Estórias" é, ou pretende ser, um manual de metafísica. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 jun. 1996. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/30/mais!/10.html

RAMOS, Maria Luiza. Análise estrutural de Primeiras Estórias. In: **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983 (Coleção Fortuna Crítica), p.514-519.

RANCIÈRE, Jacques. **João Guimarães Rosa**: ficção à beira do nada. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, Guimarães. **Primeiras Estórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 14-48.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. 11ª.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: **Tutameia**: terceiras estórias. São Paulo: Global, 2021, p. 25-34.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**.1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães; BIZZARI, Edoardo. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Eduardo Bizzari**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães; LORENZ Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983 (Coleção Fortuna Crítica), p.62-97.

SILVA, Bruna Milheiro. Sobre a pluralidade religiosa na obra "Grande sertão: veredas", de Guimarães Rosa: uma leitura dos conceitos de polidoxia e transreligiosidade. **Paralellus**: Revistas de Estudos de Religião - Unicap, Recife, v. 12, n. 29, p. 84-104, abr. 2021. Disponível em: https://www1.unicap.br/ojs/index.php/paralellus/article/view/1879/pdf. Acesso em: 12 maio 2024.

SOETHE, Paulo Astor. Guimarães Rosa, pintura e espaço literário. **Palavras: as vozes das letras.** [SI], 2000. Disponível em https://www.academia.edu/2088373/Guimar%C3%A3es_Rosa_pintura_e_espa%C3%A7o_liter%C3%A1rio. Acesso em 15, set. 2024.

SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e Cosmos**: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

SPIRY, Ana Cecília Impellizieri Martins Zsuzsanna (org.). **Rosa e Rónai**: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

TEIXEIRA, Faustino. Grande sertão: veredas: uma epopeia metafísica. **Ihu - On-Line**, São Leopoldo, v. 1, n. 538, p. 47-55, 05 ago. 2019. Disponível em: https://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao538.pdf. Acesso em: 05 dez. 2023.

ÚTEZA, Francis. **JGR: Metafísica do grande sertão**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2.ed. 2016.

ZAMBRANO, María. **Filosofia e poesia**. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.