

SILVANA OLIVEIRA

O TERCEIRO ESTADO EM GUIMARÃES ROSA: A AVENTURA DO DEVIR

CAMPINAS – 2003

SILVANA OLIVEIRA

O TERCEIRO ESTADO EM GUIMARÃES ROSA: A AVENTURA DO DEVIR

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora no Curso de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em Teoria e História Literária, pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Orientadora: Prof. Dra. Suzi Frankl Sperber

CAMPINAS – 2003

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

OL4t	<p>Oliveira, Silvana.</p> <p>O terceiro estado em Guimarães Rosa : a aventura do devir / Silvana Oliveira. - Campinas, SP : [s.n.], 2003.</p> <p>Orientador : Suzi Frankl Sperber.</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - Primeiras estórias. 2. Deleuze, Gilles, 1925-. 3. Ficção brasileira - História e crítica. 4. Filosofia francesa. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
------	---

**Para minha avó, Virgínia,
céu de estrelas em noite de tempestade**

Este trabalho não teria tomado corpo sem a sensibilidade e a generosidade da orientadora,
Prof. Dra. Suzi Frankl Sperber;

Agradeço muito o apoio de meus colegas do Departamento de Letras da Universidade
Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e da CAPES (PICD);

Agradeço especialmente ao Centro Universitário Campos de Andrade – UniAndrade, pelo
apoio durante todo o tempo de realização deste trabalho;

Sou muito grata, ainda, a todos que estiveram presentes neste percurso,

Em especial, agradeço à minha mãe Maria, ao meu irmão Edson e à minha irmã Karol,
herdeiros de uma fortaleza antiga,

À Rosana, que sabe o sentido do verbo "*diferir*";

Ao Mauro, pela acolhida em momentos difíceis;

Ao Leandro, *vaga-lume pisca-pisca* no final do percurso.

“Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.”

GILLES DELEUZE E FELIX GUATTARI

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS.....	13
RESUMO	15
ABSTRACT	17
INTRODUÇÃO	20
1. O DISCURSO FANTÁSTICO	26
1.1. OS LIMITES DO FANTÁSTICO	31
1.2. A "FANTASIA", O "FANTÁSTICO" E O "MARAVILHOSO"	33
1.3. A CONQUISTA DO OUTRO.....	37
1.4. O HERÓI FANTÁSTICO.....	47
2. O TERCEIRO ESTADO	54
2.1. RIZOMA E TERCEIRO ESTADO	69
2.2. UMA PRIMEIRA MARGEM	79
3. O TERCEIRO ESTADO DA LINGUAGEM.....	90
3. O TERCEIRO ESTADO DA LINGUAGEM.....	90
3.1. SAGARANA	102
3.2. CORPO DE BAILE: UM CERTO MIGUILIM	117
3.3. AS "ESTÓRIAS" EXEMPLARES DE RIOBALDO	121
4. AS PRIMEIRAS ESTÓRIAS E O TERCEIRO ESTADO	136
A VIDA IMPOSSÍVEL.....	158
<i>Famigerado</i>	158
<i>Os Irmãos Dagobé</i>	161
<i>Fatalidade</i>	164
<i>O Cavalo que bebia cerveja</i>	169
CIMOS, RIOS E ABISMOS	173
<i>Sorôco, sua mãe, sua filha</i>	173
<i>Nada é a nossa condição</i>	177
<i>Darandina</i>	180
OS VAGA-LUMES.....	185
<i>A Menina de Lá e Partida do Audaz Navegante</i>	185
<i>Pirlimpisquice</i>	194
<i>Seqüência</i>	197
<i>Tarantão, meu patrão</i>	200
A VAGA, INDECISA PALAVRA	205
<i>Nenhum, nenhuma</i>	205
<i>A benfazeja</i>	210
<i>Um moço muito branco</i>	214
<i>Substância</i>	219
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	223
REFERÊNCIAS	229

LISTA DE ABREVIATURAS

G.S:V. - Grande Sertão: Veredas

P. E. - Primeiras Estórias

S. - Sagarana

T.E. - Terceiras Estórias

RESUMO

O TERCEIRO ESTADO EM GUIMARÃES ROSA: A AVENTURA DO DEVIR

A proposta deste trabalho consiste em apresentar e operacionalizar a categoria do *terceiro estado* como ferramenta de reflexão para a análise de textos representativos da obra de João Guimarães Rosa. Ao considerar a narrativa numa perspectiva tradicional, tenho que o conflito proposto inicialmente como motor do enredo configura-se como o *primeiro estado*, enquanto a solução do conflito dentro da expectativa criada pelo primeiro estado resultaria no que eu chamarei de *segundo estado*. Ainda quando o aspecto da composição da narrativa se configura como motor do conflito, num arco metalinguístico, julgo possível acionar as referências a primeiro e segundo estados. Assim, o *terceiro estado* compõem com o primeiro e o segundo um triângulo circular, a partir do qual o conflito inicial se desestabiliza de tal forma que a solução/desfecho é re-allocada, ou seja, há uma subversão de expectativa e, na forma e no conteúdo, o texto presentifica o conflito. Nessa perspectiva, retomo as considerações de Gilles Deleuze sobre o rizoma e o dualismo atual/virtual, compreendendo que o *terceiro estado* se apresenta como uma solução rizomática, pois ele implica uma liberação de devires, o que acaba por subverter certas linhas duras, estabelecendo picadas (veredas) inéditas, imprevisíveis, capazes de reverter a expectativa que o enredo possa construir em princípio. Em paralelo às reflexões sobre os conceitos de rizoma e atual/virtual, procuro relacionar o *terceiro estado* à tradição do fantástico a partir do caráter reflexivo que as narrativas fantásticas propõem ao confrontarem a personagem com um fenômeno que não é passível de domínio a partir,

somente, de uma ação racional. Na referência ao fantástico tradicional interessa, sobretudo, a idéia de *encontro fantástico*, ou seja, o que se dá entre a personagem e o fenômeno e possibilita o *acontecimento* no conto. Da mesma forma, interessa dizer o limite do discurso fantástico em relação à obra de Guimarães Rosa, uma vez que a referência imediata daquele discurso é o mundo racional, mesmo que numa perspectiva de negação. Tal oposição não se verifica na obra de Guimarães Rosa, uma vez que aí não é possível pensar numa relação polarizada com a razão, mas sim na configuração de um mundo ficcional em que a razão já é um efeito de subversão, pois não funciona como fundamento ou base para as narrativas. Nas narrativas fantásticas, o encontro entre o fenômeno e a personagem resulta, de ambos os lados, a um devir-outro, de modo que o elemento estranho e irracional vem a ser como que parte da personagem e, mais tarde, no desenlace, como que parte do mundo a que elas pertencem. Se nas narrativas fantásticas tradicionais, o fenômeno consiste num elemento perturbador de dimensões ameaçadoras e potencialmente destrutivas, cabendo à personagem subverter essa determinação, em Guimarães Rosa, o elemento – *terceiro estado* – que se insere de modo a alterar a lógica da experiência da personagem no mundo tem caráter intensamente rizomático, pois não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo (DELEUZE & GUATTARRI, 1995, p. 37). O *terceiro estado* configura-se, então, como potência do meio, pois não está no começo e nem no final.

ABSTRACT

THE THIRD STATE IN GUIMARÃES ROSA: THE ADVENTURE OF BECOMING

This work introduces and puts into practice the category of the *third state* as a tool for reflection in the analysis of representative texts by João Guimarães Rosa. When considering the narrative in a traditional perspective, I believe that the conflict initially proposed to set the plot in motion is the *first state*, while the solution of the conflict within the expectation created by the first state would result in what I have termed the *second state*. I assume it is possible to refer to the first and second states even when the composition of the narrative can be said to put the conflict in motion, in a metalinguistic arc. Therefore, the *third state* forms, together with the first and second ones, a circular triangle, from which the initial conflict is disestablished in such a way as to relocate the resolution/denouement. In other words, the expectations are subverted and the text, in its form and content, updates the conflict. In that perspective, I make use of Gilles Deleuze's considerations about the rhizome and the current/virtual dualism, concluding that the *third state* is a rhizomatic solution, as it implies multiple possibilities of "becoming", which end up subverting certain preconceived notions and establishing new and unpredictable shortcuts, capable of subverting the expectation that the plot may raise at first. Concomitantly with the reflections on the idea of the rhizome and the current/virtual dualism, I aim at relating the *third state* to the fantastic tradition, departing from the reflexive character proposed by fantastic narratives when they confront the character and a

phenomenon that is not appropriated through rational action only. In dealing with the fantastic tradition what matters, above all, is the idea of a *fantastic encounter*, that is, what happens between the character and the phenomenon and allows *action* in the tale. In the same way it is relevant to establish the boundaries of the fantastic discourse in relation to the work of Guimarães Rosa, once the immediate reference of that discourse is the rational world, even from a perspective of negation. Such an opposition does not occur in the work of Guimarães Rosa, once it is not possible to think of a polarized relation with reason, but of the configuration of a fictional world in which reason is already an effect of subversion, as it does not work as a basis for the narratives. In fantastic narratives, the encounter between the phenomenon and the character results, on both sides, in a transformation of “becoming”, so that the strange and irrational element becomes part of the character and, later, in the denouement, part of the world to which they belong. If in traditional fantastic narratives the phenomenon is a disturbing element with threatening and potentially destructive dimensions, and it is the character’s role to subvert that determination, in Guimarães Rosa, the element – the *third state* – that incorporates itself so as to change the logic of the character’s experience in the world has an intensely rhizomatic nature, as it does not start or end, it is always in the middle, in between things, inter-being, intermezzo (DELEUZE & GUATTARRI, 1995, p. 37). The *third state* is thus, a middle power, as it is neither at the beginning nor at the end.

INTRODUÇÃO

A obra de Guimarães Rosa tem desafiado a crítica literária desde a sua estréia e muitos estudiosos, como destacou Paulo Rónai, têm se preocupado primeiro em esclarecer os limites do discurso crítico para só então iniciar a empreitada em campo tão vasto (2001, p. 13). Assim, admito que farei o mesmo já de início.

A leitura de Rosa representou para mim um caminho de reflexão repetidamente restaurado ao mesmo tempo em que mostrou, mais uma vez, que *todo crítico é o triste fim de algo que começou como sabor, como delícia de mascar e morder*, como afirmou Julio Cortázar sobre um também perseguidor da arte (1996, p. 43).

Acredito que o resultado do esforço de compreensão empreendido neste trabalho tem o mérito maior de reconhecer que a obra de Guimarães Rosa está para além de qualquer proposta que a reduza a um número de procedimentos determinados por esta ou aquela modalidade literária. Entretanto, a *tese* apresentada inicialmente, em princípio muito modesta, de que sua obra poderia ser lida a partir de um cotejo com a tradição do discurso fantástico, pode denunciar a intenção de fazer exatamente a redução que se acredita inoperante e, ainda mais, ineficaz frente aos textos em questão.

Reconheço que uma certa ingenuidade em relação à metodologia de trabalho para uma abordagem dessa natureza fez com que eu julgasse possível uma aproximação direta entre determinadas características da literatura fantástica e algo inicialmente intuído na obra de Rosa. O primeiro problema metodológico apresentou-se justamente quanto a que *corpus* poderia ser utilizado como referência no âmbito da chamada literatura fantástica. E, então, o problema mesmo da literatura fantástica precisou ser trazido à cena para que fossem

estabelecidos os procedimentos próprios dessa modalidade literária que eu julgava, até então, operacionais para um trabalho de leitura aprofundada do autor.

O segundo problema para a proposta de abordagem inicial, muito mais sério e capaz de inviabilizar o trabalho, era o fato de que o fantástico se apresenta a partir de determinantes e contingências que o tornam uma questão de amplitude quase tão vasta quanto a da própria arte literária e eu ainda não dispunha de um elemento que pudesse funcionar como elo para a relação entre o universo de procedimentos ditos fantásticos e aquilo que me parecia ecoar nos textos em questão. Ora, foi preciso ouvir esse eco silencioso sem a interferência imediata da intenção crítica para que minha proposta ganhasse alguma probabilidade de êxito.

No trabalho de leitura e releitura que empreendi da obra de Guimarães Rosa pude confirmar algo que muitos críticos já haviam apontado, sua produção expressa uma consciência lúcida quanto ao processo criativo ao mesmo tempo em que busca elementos absolutamente alheios à ordenação racional do trabalho criador. Guimarães Rosa põe para funcionar uma máquina de salvação pessoal e coletiva: a arte. A máquina de escrita do autor produz noções inéditas de felicidade, amor, dor e morte, sempre pelo efeito do movimento, alheio a qualquer idéia de quietude sedentária.

Ao conjunto de elementos instauradores do milagre, ou melhor, ao milagre proposto em cada texto, chamei *terceiro estado*. Tal categoria apresentada para dar conta do enredo nas narrativas selecionadas para este trabalho também se revelou operacional na aproximação com o discurso fantástico. Desta forma pude trazer, do âmbito de procedimentos da literatura fantástica, uma série de elementos que apontam diretamente para a necessidade e para o desejo de superação, simultaneamente, da linguagem e da racionalidade excludente, e, mais amplamente, de uma compreensão limitada da

experiência humana.

O fantástico, como se verá brevemente ao longo deste trabalho, tem participado diretamente dos questionamentos de verdades instituídas desde o século XVIII e tem possibilitado ao homem caminhos insólitos para o conhecimento de si, do outro e do mundo.

Com essa estratégia metodológica – a invenção do *terceiro estado* como categoria analítica – julgo ter avançado na proposta original de cotejo entre os procedimentos do fantástico e a obra de Rosa. É importante ressaltar, no entanto, que de primeiro plano, o fantástico passou a ocupar o bastidor da reflexão central do trabalho e será chamado à cena principal sempre para figurar ao lado da noção de *terceiro estado*.

Ainda assim, a operacionalização da categoria *terceiro estado* carecia de sustentação maior. Então, numa vereda inesperada, encontrei Gilles Deleuze. A tonalidade vibrante e especulativa do pensamento de Deleuze impressionou-me profundamente e, de imediato, a associação de seus conceitos com a noção de *terceiro estado* pareceu-me inevitável. O Todo-Uno em Deleuze comporta a idéia de caos como um excesso de determinação, um excesso de devires, ou ainda, segundo Luis Orlandi, uma caótica de devires. E é justamente como operador da liberação de devires que aciono a noção de *terceiro estado* para a leitura de Guimarães Rosa. Para tanto, interessa, sobretudo, o caráter explosivo da idéia deleuzeana de Ser: essa idéia implica uma noção de caos como caótica de devires na imanência, implica uma concepção do ser como aquilo que se diz univocamente como diferenciação complexa em todo e qualquer ente. Diferenciação complexa que comporta a articulação constante de virtualizações e atualizações. O virtual se atualiza constantemente, em estado de tremores extensivos e intensivos, que é próprio de dinamismos rizomáticos. Tremor de vida.

Em *Caos e Cosmos* (1976), Suzi F. Sperber pretende mostrar como a somatória de leituras realizadas por Guimarães Rosa permite uma compreensão do processo de desenvolvimento do autor, cujos reflexos se fazem sentir na estruturação da obra e no estilo, muito mais fortemente do que na temática. Embora o processo de desenvolvimento do autor não tenha sido o foco principal de meu trabalho, penso que a escolha dos textos realizada aqui e a verificação do *funcionamento* da categoria do *terceiro estado* em cada um deles demonstra que, em seus primeiros textos, desde 1937, há sustentação mais direta para justificar a aplicação de tal categoria. O livro P.E., publicado em 1962, sem abandonar princípios já explorados anteriormente pelo autor, faz perceber um movimento de sofisticação do processo de elaboração artística, assim o esquema proposto neste trabalho como modelo de reflexão para o *terceiro estado* precisou ser trabalhado de modo a estabelecer um suporte mais sutil no corpo das narrativas do livro para sustentar-se como instrumento de análise. Daí a necessidade de uma preocupação maior com este livro, em particular. O quarto capítulo deste trabalho é dedicado, integralmente, ao livro P.E.

Paulo Ronái, no prefácio-artigo já mencionado aqui, lembra o fantástico no momento de enumerar a variedade de gêneros na composição dos contos de *P. E.*:

Note-se ainda que cada espécime pertence, por assim dizer, a outra variante ou subgênero – o conto fantástico, o psicológico, o autobiográfico, o episódio cômico ou trágico, o retrato, a reminiscência, a anedota, a sátira, o poema em prosa... Distinga-se a multiplicidade dos tons: jocoso, patético, sarcástico, lírico, arcaizante, erudito, popular, pedante – multiplicidade decorrente não só do tema, senão também da personalidade do narrador, manifesto ou oculto (2001, p. 18)

A multiplicidade apontada pelo crítico, no entanto, desemboca diretamente numa unidade indisfarçável, ou num determinado tipo de *acontecimento*, ou *ocorrência* que obedece à mesma natureza em todas as vinte e uma narrativas do livro. O que acontece não é explícito, pois é *entre* os entes que algo de dimensões inéditas de fato terá lugar. O acontecimento como efeito extra-corpóreo. Ronái lembra que na maioria dos contos “*parecia não acontecer coisa nenhuma*”, mas é preciso ponderar com Guimarães Rosa que “*quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo*” (1988, p. 57). O milagre rosiano pode ser lido como o tremor intensivo. Onde há intensidade há acontecimento.

Assim, penso que as narrativas de Guimarães Rosa anotadas neste trabalho se configuram como relatos de superação em que o narrador, as personagens e o leitor estão em plena inauguração – atualização – de um estado mágico de existência, o *terceiro estado* – o processo de devir constante, através do qual o virtual se atualiza.

1. O DISCURSO FANTÁSTICO

A abordagem do fantástico, neste trabalho, não quer mais do que estabelecer um platô, ou seja, uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior (DELEUZE & GUATTARRI, 1995, p. 33). Não buscarei a relação direta entre a obra de Guimarães Rosa e o fantástico, mas antes, a compreensão de que há mais de um fantástico, sendo ele mesmo um caso de liberação de devires, pronto a realizar-se de modo inédito em cada período de sua história e, nessa perspectiva, há pontos em que o fantástico estará fazendo rizoma com a criação rosiana.

Compreendo que algo pode pulsar entre os movimentos, muitas vezes díspares e desconcertantes, da produção a que se chama fantástico e as narrativas de Rosa. Não pretendo filiar o autor a esta ou àquela vertente do fantástico, pois isso equivaleria a limitar sua criação a uma prisão significativa que a obra não suportaria. Trata-se de buscar a potência de um encontro em que o fantástico possa, ele mesmo, atualizar-se e, assim, chegar a Guimarães Rosa por meio de ressonâncias inesperadas. Para Luiz Orlandi:

Em se tratando de lances ideais, talvez seja melhor correr o risco de anotar variações desentrosadas do que se sepultar num porto seguro. Contudo, entre ceder a uma inebriante dispersão e optar por uma segurança estagnadora, é inevitável atinar com a interferência de nervuras que fluem pelo meio (problemas, circunstâncias, dispositivos, estratégias, intensidades, bloqueios, etc.), nervuras que impõem ou sugerem a seleção do que se pode ou se deve

anotar. Ocorre, porém, que as próprias idéias, e até mesmo faíscas ideais, não são de todo desprovidas de alguma potência contaminadora, de alguma eficácia nesse meio. Isso é apreciável no fenômeno de anotações acabarem bulindo umas com as outras, mutuamente atraídas por estranhas cintilações ou sobressaltos que pipocam repentinamente neste ou naquele dos seus componentes (ORLANDI, 2002, p. 1).

Se a busca é pelo encontro, devo considerar seus partícipes – o fantástico como fenômeno artístico e a criação rosiana – nas modulações sofridas pelas velocidades e pelos vãos que os compõem em intensidade. Daí o esforço deste capítulo em mapear a história da produção e da crítica ao fantástico. O percurso, como se vê, é cartográfico e deverá *funcionar* na medida em que torne possível a perseguição do sentido no encontro entre o fantástico e Guimarães Rosa. Justamente pela potência deste encontro certas noções do fantástico serão atualizadas para, assim, alcançar a obra em questão.

O estudioso de literatura Joel Malrieu, no seu livro *Le Fantastique* (1992), empreende uma investigação minuciosa em busca do *rastro* deixado pelo fantástico na literatura européia do século XIX. Seu esforço é, principalmente, esclarecer que a crítica voltada para as produções ditas fantásticas se deixou *contaminar* por séries paralelas, cujas influências passavam por questões políticas, artísticas e teóricas que, na perspectiva do autor, impediram que o conceito de fantástico ganhasse a precisão e a clareza necessárias para a abordagem eficiente do gênero desde o século XIX até os dias de hoje. O desejo de precisão que o estudioso manifesta em relação às abordagens críticas sobre o fantástico deixa perceber sua insatisfação com aquilo que, a meu ver, representa a característica mais relevante do fantástico enquanto fenômeno criativo: a potencialidade de deixar-se penetrar

por influências vindas de muitas direções ao mesmo tempo em que desta mesma promiscuidade genética extrai a força de reinventar-se constantemente.

Para Malrieu, um dos fatores que mais dificulta a abordagem teórica do fenômeno artístico do fantástico está em que o adjetivo *fantástico* é aplicado indiferentemente a artes tão diversas como literatura, pintura, cinema e escultura –privilégio que este termo partilha com o adjetivo “erótico”. Sendo assim, sempre haverá uma preocupação central em estabelecer o elo de ligação entre os diferentes modos de expressão que, em algum momento, mereceram a qualidade de *fantásticos*. Parece-me, por outro lado, que a possibilidade de perceber uma expressão, em alguma medida inédita, a ponto de provocar a dispersão inquietante a que se refere Malrieu, tem seu valor justamente no efeito alucinatório que produz ao lançar o crítico num movimento de perseguição especulativa que lhe faculta descobertas e percursos inesperados.

O historiador de arte Jurgis Baltrusaitis, citado por Joel Malrieu, fala, a propósito de certas esculturas medievais, de Idade Média *Fantástica*. *Duel*, de Spielberg; *Os Pássaros*, de Hitchcock; *A noite do Caçador*, de Laughton são considerados filmes *fantásticos* ao mesmo tempo em que as diversas adaptações de *Frankenstein*, de Mary Schelley ou de *Drácula*, de Bram Stocker; Magrite e Escher são muitas vezes qualificados de pintores *fantásticos*. A palavra “*fantástico*”, longe de ser um termo esclarecedor, representa, segundo termo usado por Joel Malrieu, muito mais *um saco de gatos*: cada um deposita nele o que melhor lhe apraz. A angústia do autor, como se vê, está centrada em associar-se obras cujas diferenças desautorizariam a consideração das mesmas em conjunto. O que pretendo considerar, entretanto, são justamente as diferenças que, potencializando-se entre as diversas obras referidas por Malrieu, credenciam o termo fantástico como um belo redemoinho produtivo de novos sentidos ao longo da história da literatura.

A concorrência de fatores bastante problemáticos relativos a essa produção não impede que se admita a existência de um gênero fantástico e se empreendam esforços constantes no sentido de precisá-lo e delimitá-lo. A edição mais recente de “A narrativa de Arthur Gordon Pym” (2001), de Edgar Allan Poe, por exemplo, traz um prefácio de Fiodor Dostoievski em que o autor russo busca estabelecer as diferenças entre o gênero fantástico, tal como encontrado em E.T.A. Hoffmann (1776-1822), e os recursos imaginativos de Poe, nessa e em outras das suas extraordinárias narrativas. Dostoievski destaca, sobretudo, o interesse obsessivo de Poe em investigar o mais profundamente possível o estado psicológico da personagem (aqui numa narrativa radicalmente em primeira pessoa) frente a situações externas. Em Poe, segundo Dostoievski, o fantástico não está fora do homem ou no mundo que o circunda, mas nele mesmo e no modo como esse mundo (no caso de Arthur, um mundo bizarro e assombroso) reflete-se no interior da personagem.

No levantamento de Joel Malrieu, encontro referência a Pierre-Georges Castex (*Le Conte Fantastique en France de Nodier a Maupassant*, 1951) que inclui sob a rubrica de fantástico *Os Cantos de Maldoror*, de Lautréamont; enquanto Marcel Schneider (*Histoire de la littérature fantastique en France*, 1964) vê as raízes do gênero no maravilhoso cristão da Idade Média. Há registro de outros estudiosos que se reportam às *Metamorfoses*, de Apuleio (125-180), que a partir da Idade Média se vulgarizaram pelo título de *O asno de Ouro*, narrativas de aventuras satíricas e picarescas do jovem Lúcio, transformado em burro por um filtro mágico; T. Todorov (1975) junta aí *As Mil e uma Noites* e Roger Caillois (1966) ainda vê as raízes fantásticas nas narrativas chinesas do séc. III (d.c).

A variedade de obras filiadas *a posteriori* ao gênero fantástico é imensa, dificultando muito qualquer aproximação mais sistemática de um conjunto de obras com procedimentos temáticos ou formais capazes de justificar a filiação a um gênero específico.

Trata-se, como se vê, da perseguição de uma força criativa em fuga constante.

As discussões teóricas que buscam elucidar as nuances do gênero fantástico não se apresentam hierarquizadas. Para Malrieu, isso acaba por provocar um problema a mais para qualquer pesquisa sobre o gênero, visto exigir do investigador uma atenção que se dispersa simultaneamente entre estudos de maior fôlego e inferências mais descompromissadas. A não hierarquização desse arcabouço teórico, entretanto, parece-me especialmente promissora, na medida em que abre múltiplas entradas para a literatura. Não se tem, assim, a ditadura de um discurso crítico plenamente autorizado, a partir do qual se *doma* a produção criativa, ela mesma em constante vôo alçado acima da intenção cá de baixo.

Desde o início do séc. XIX, no momento em que o fantástico se desenvolve, alguns teóricos se esforçaram em colocar as bases do gênero e buscar as suas origens. Percebo que nos estudos atuais sobre o gênero há quase sempre a obrigação de referência a Tzvetan Todorov, cujas premissas serão consideradas mais adiante neste trabalho.

Malrieu registra que Nodier redige, em 1830, um verdadeiro Manifesto Fantástico, *Du Fantastique en Littérature*, estabelecendo uma gloriosa filiação para os escritos fantásticos: Goethe, Shakespeare, Dante, Virgílio, Homero e ainda os autores da Bíblia. É compreensível que Nodier tenha necessitado atribuir ao gênero raízes tão prestigiosas, da mesma forma que tenha utilizado o método generalista próprio do século XIX. Mas não é possível manter unicamente essa perspectiva ainda hoje, pois com certeza isso limitaria a compreensão do problema.

Longe de se interrogar sobre o procedimento dos escritores e dos teóricos desta época, e mais simplesmente sobre a exatidão destas declarações, o século XX encarou como lícito e certo tudo o que eles (os escritores e teóricos do séc. XIX) já tinham avançado ou afirmado sobre o fantástico, considerou como natural e evidente a representação que

davam ao gênero seus ilustres predecessores e o séc. XX até reconstitui os procedimentos do XIX.

A crítica do século XX que se ocupou com as origens e procedimentos próprios do fantástico acabou por não estabelecer similaridades relativas entre aquelas obras que, por uma razão ou outra, de conteúdo ou forma, foram classificadas como fantásticas. Na verdade, o que aconteceu foi uma junção de obras de diferentes épocas e temáticas levando-se em conta, muitas vezes, aspectos superficiais, formando um todo que é, pelo menos, problemático. O caso específico da perseguição da gênese do fantástico pode revelar como o exercício da crítica está preso a um desejo de precisão e sistematização que a criação literária muitas vezes não suporta tranquilamente.

Para Joel Malrieu, a discussão sobre o fantástico passa, portanto, pelo vício inicial de não questionar a imagem que o século XIX em geral, e os românticos em particular, fizeram do gênero. O estudioso propõe, para uma compreensão mais lúcida do problema, uma investigação que remonta à França de 1830, quando os românticos franceses tomam para si o termo fantástico e dão a ele uma conotação completamente nova e o associam definitivamente ao nome de Ernest Theodor Amadeus Hoffmann.

1.1. Os limites do fantástico

Quando aparece, em 1829, a primeira tradução francesa dos *Contos Fantásticos*, Hoffmann estava morto havia sete anos. Sua obra, iniciada em 1808, encontrou na Alemanha um público medíocre. As fontes de interesse dos românticos alemães estavam em outros lugares: como é sabido, o movimento romântico alemão empreendeu um esforço em busca dos valores nacionais e populares. Com isso, os contos tradicionais são colocados

de novo em lugares de honra, sem deixar espaço para a novidade representada por Hoffmann.

A França e a Inglaterra vivem o fenômeno romântico, mas com características diferentes, talvez de forma não tão radical como a Alemanha. Naqueles dois países ocorre mais a moda do romance gótico, ou romance negro, que prevalece sobre as intenções nacionalistas ou populares apresentadas pelo Romantismo alemão.

O romance gótico é uma modalidade do fim do século XVIII e as obras que dão origem ao gênero, segundo Joel Malrieu (1992, p. 43), são *O monge* (1795), de Lewis e *Os Mistérios de Udolfo* (1794) de Ann Radcliffe. Este tipo de romance, caracterizado sintomaticamente de "frenético", tem um período de mais ou menos trinta anos de considerável sucesso, não somente junto ao público feminino como também conquistando leitores masculinos.

É possível pensar numa série de "motivos góticos" presentes nessa modalidade romanesca no seu auge: castelos assombrados - os quais Paul Éluard, ainda na referência de Malrieu (1992, p. 47), afirmava serem os verdadeiros heróis dessas narrativas sombrias; cemitérios, monges inquietantes, aparições sobrenaturais e demoníacas de toda sorte. Esta fórmula repetitiva acaba por esgotar-se e em 1829 aparece uma paródia do gênero: *O asno morto ou a mulher guilhotinada*, de Jules Janin. A força da paródia, como se sabe, manifesta-se no momento em que há, já, o desgaste do gênero, neste caso, pela repetição temática.

Parece haver, por parte dos românticos franceses, uma preocupação em desligar o Romantismo da herança pouco nobre do romance gótico e a partir disso se evidencia a necessidade de diferenciar o mais possível o que a época chama de fantástico (ligado aos contos de Hoffmann) dos procedimentos próprios do romance gótico. Daí, também, a

necessidade de se pensar numa origem mais nobre para o gênero fantástico.

Em síntese, o discurso moderno sobre o fantástico leva em conta duas possibilidades quanto à sua origem:

1. aceita-se a idéia de que o gênero nasce com Hoffmann;
2. mais amplamente, aceita-se a possibilidade de o gênero remontar ao início dos tempos, sendo, portanto, uma característica da capacidade de expressão humana e incluindo aí, principalmente, o romance gótico.

1.2. A "Fantasia", o "Fantástico" e o "Maravilhoso"

O levantamento feito por Malrieu sobre a primeira apresentação dos textos de Hoffmann na França leva a crer que à sua leitura somou-se o esforço do Romantismo francês em determinar um sentido para o termo *fantástico* que o relacionasse diretamente aos procedimentos literários do autor alemão.

A tradução feita na França apresenta as narrativas de Hoffmann com o título de *Contos Fantásticos*, embora o termo fantástico já fizesse parte de uma série de reflexões que o relacionavam a certo procedimento artístico e literário. O termo usado por Hoffmann para designar alguns de seus textos - vale lembrar que isto não inclui a primeira seleção de textos traduzidos para o francês - é *Fantasiestücke*. É difícil pensar numa aproximação tranqüila entre o termo em alemão e *fantastique*, o termo cunhado pelos franceses para dar conta da obra de Hoffmann, visto que cada um traz a carga de sentido construída anteriormente.

Ainda assim, talvez para ratificar a filiação de Hoffmann a determinada linha criativa "desenvolvida" pelos franceses, o tradutor desta primeira série de narrativas para o

francês apresenta como prefácio de seu livro um artigo de Walter Scott intitulado "Du merveilleux dans le roman". Segundo Malrieu (1992, p. 39) trata-se de uma versão truncada de um artigo publicado dois anos antes sob o título "On the supernatural in Fictitious Compositions: Works of Hoffmann".

Penso, então, que assim como os contos de Hoffmann são descolados do seu contexto original e "colados", ou ainda, atualizados no contexto no romantismo francês, também o texto de Scott aparece para impor vãos inusitados para os termos em circulação: fantasia, maravilhoso, sobrenatural e, por fim, fantástico.

Walter Scott credita à visão de mundo alemã a criação de um gênero novo e singular a que ele chama fantástico. Nesta modalidade, o autor encontra um procedimento totalmente voltado para a liberdade do imaginário e que não poderia ser abordado ou apreciado a partir de premissas racionais: *"le lecteur doit se contenter d'assister aux gambades de l'auteur comme il contemplerait les voltiges et les métamorphoses incongrues d'Arlequin, sans chercher à y découvrir une autre raison d'être ou un but plus lointain que la surprise du moment"* (MALRIEU, 1992, p. 50).

Ao referir-se ao gosto inglês, Scott afirma que não foi possível, na Inglaterra, uma aderência ao tom incontrolável e fantástico adotado pelos alemães. Nesta reflexão, o autor introduz os seus comentários sobre *Frankenstein*, de Mary Schelley. Para ele, o que mais aproximaria o romance dos procedimentos fantásticos não seria o fato de um homem sábio criar um monstro com características humanas, mas sim os sentimentos e emoções que a criatura é capaz de expressar da maneira mais natural, embora sua origem seja não natural.

Scott quer distanciar o romance *Frankenstein* daquilo que ele chama de fantástico alemão justamente por entender que nessa obra de Mary Schelley o prodígio da criação de um monstro não natural é apenas um mote desencadeador de uma série de fatos e ações

verossímeis e até razoáveis dentro do universo do romance. Esta verossimilhança e razoabilidade o crítico não percebe no fantástico alemão.

Quando cita *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, Scott parece estar falando de uma modalidade bastante antiga na história da literatura, ou seja, da *alegoria*:

En ce sens, donc, Frankenstein ressemble aux Voyages de Gulliver, qui présupposent l'existence des inventions les plus extravagantes afin d'en dégager un raisonnement philosophique et une vérité morale. Dans de tels cas, l'introduction du merveilleux ressemble à une sorte de droit d'entrée que l'on paie à la porte d'un cabinet de lecture, - c'est une concession que l'on doit accorder à l'auteur, en échange de laquelle le lecteur reçoit un enseignement moral (Ibid., p. 50-51).

Para pensar na abrangência das formulações de Scott, apresento aqui um conceito contemporâneo de alegoria que problematiza ainda mais a relação com o discurso fantástico:

Etimologicamente, a alegoria consiste num discurso que faz entender outro, numa linguagem que oculta outra (...) podemos considerar alegoria toda concretização, por meio de imagens, figuras e pessoas, de idéias, qualidades ou entidades abstratas. O aspecto material funcionaria como disfarce, dissimulação, ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional (MOISÉS, 1994, p. 15),

Este conceito de alegoria obedece a uma racionalização ou a um utilitarismo imediato, possível de ser pensado para a obra de um Gil Vicente, por exemplo, mas não se trata de um conceito aplicável tranquilamente à obra de Hoffmann. No texto de Scott fica claro que ele estabelece a gratuidade do fantástico como um problema: *"Le lecteur se trouve égaré par un lutin capricieux, qui n'a ni but ni dessein dans les gambades qu'il exécute, et dont la bizarrerie constitue une fin en soi"* (MALRIEU, 1992, p. 51)

A conclusão é que Scott vê em Mary Schelly uma superioridade em relação a Hoffmann, justamente por estar a autora, de alguma forma, filiada a um didatismo e a um procedimento clássico que ainda se cobrava do romance naquele período.

Malrieu esclarece o equívoco dos românticos em relação a Hoffmann precisando a matriz da sua obra. Enquanto os românticos queriam fazê-lo caber na sua concepção de fantástico local, o que caracteriza a obra de Hoffmann é justamente o fato de ela filiar-se a certo procedimento chamado de fantasia (*fantaisies*, em francês), ou seja: *"Terme de peinture. Ouvrage où l'on a suivi son caprice et son imagination en s'affranchissant des règles. Des arabesques sont des fantaisies. (...) Terme de musique. Réunion d'airs selon le caprice du compositeur, et liés entre eux par des transitions ou ritournelles"* (Ibid. p. 10-11)

O que parece estranho a Scott é justamente o fato de Hoffmann (ou o fantástico alemão) livrar-se definitivamente do alibi moral ou didático que norteava a literatura na Inglaterra. Para Scott, o uso de situações ou personagens fora dos limites da realidade compreensível racionalmente só se justifica se a intenção do autor for representar alegoricamente algo *desta realidade*. Ou seja, Scott não concebe nenhuma forma de expressão da realidade fora dos limites da razão, ou ainda, o seu modelo para pensar o mundo é racional e racionalizante.

1.3. A conquista do outro

Da tentativa de se dar a um antigo termo – o fantástico – uma significação absolutamente nova, depreende-se a necessidade, principalmente para os franceses, de confrontarem-se com novos fenômenos no âmbito das ciências e dos conhecimentos sobre o homem. Da mesma forma, o fantástico é inaugurado como uma modalidade literária que carrega uma potência de atualização não só no campo da criação como no da especulação crítica. Principalmente na França, a partir do século XVIII há um novo dimensionamento do homem e do mundo, cujas proporções excedem as possibilidades de expressão e reflexão de que dispunham os homens da época, daí a urgência em se tomar uma nova expressão para uma prática literária ainda inexistente, mas necessária.

Reunindo autores como Hoffmann (*Fantasiestücke*), Mary Schelley (*Frankenstein*), James Hogg (*A Confissão do pecador justificado*), William Austin (*Peter Rugg, o desaparecido*), Joel Malrieu (1992, p. 62-63) destaca as diferenças entre eles, mas estabelece, como ponto em comum, o fato de todos estarem buscando representar de uma forma nova aquilo que pode ser compreendido ontologicamente como uma existência absolutamente nova para o homem.

Nesta nova possibilidade de ser está contida a idéia do "outro", rechaçada implacavelmente tanto pela História como pela Literatura até, pelo menos, o século XIX. A partir do momento em que aquilo que sempre foi tomado como exterior e distante passa a compor a realidade e até mesmo o sujeito, a concepção do humano modifica-se e, conseqüentemente, as formas de mensurá-lo também se transformam. Mais vagarosamente ou mais urgentemente, como no caso dos franceses com a "invenção" do fantástico.

As histórias de fantasmas, exploradas ao extremo no romance gótico, não estariam antecipando esta identificação entre o "próprio" e o "outro"? Embora ainda estabeleçam uma cisão material entre esses dois elementos, o confronto do ser real com algo absolutamente estranho e fora da realidade plausível, a meu ver, está moldando um confronto que mais tarde se radicalizará na junção do "próprio" com o "outro", como na *Metamorfose*, de Kafka, por exemplo, quando o outro (o inseto) *está* em Gregor Samsa, como se dele sempre tivesse sido parte.

Na visão de Joel Malrieu, o fantástico não foi uma reação à ciência ou ao desenvolvimento científico do século XIX, pelo contrário, o autor acredita que o fantástico se alimenta da ciência, no sentido em que busca nela os caminhos ainda não percorridos pelo homem. Racionalismo e irracionalismo não parecem compor oposição absoluta neste momento; por outro lado, há uma oposição sensível entre aquilo que pode ser conhecido pela razão e o que não pode. Justamente para *explorar* aquilo que não poderia ser conhecido a partir da razão é que surge o fantástico. A pergunta fundamental a que busca responder o fantástico seria, então, a mesma que motiva a ciência, ou seja, o que é o humano e quais são os limites do humano?

Discorrendo sobre o fenômeno fantástico, Malrieu destaca a dificuldade de apreensão em relação ao que, afinal, é o fenômeno, na ordem conhecida:

C'est pourquoi aussi, le plus souvent, loin d'être nommé, le phénomène représente au sens strict, l'innommable, Mary Schelley s'enorgueillissait avec raison d'avoir eu l'idée de ne pas donner de nom à la créature de Frankenstein. Henry James se gardera pareillement de nommer la gouvernante du Tour d'écrou. Dès l'abord, le phénomène se situe em dehors des cadres de

définition non seulement de l'humain mais du connu. Au début de Wuthering Heights, Heathcliff n'est jamais désigné le texte anglais que par le pronom it. Le phénomène n'appartient pas à l'ordre des êtres identifiables, il est la 'chose', innommable, indescriptible (Ibid, p. 91).

A consciência nascente, no século XIX, de que o humano se compõe de elementos tão díspares a ponto de cobrir seres até então designados como loucos, monstros ou estranhos, impõe à literatura uma nova temática. Se isto é o homem, a literatura deverá tratar destas estranhezas, abandonando, portanto, a perspectiva clássica.

Por esse ponto de vista, renovar os procedimentos clássicos na literatura corresponde, antes de tudo, a abandonar determinada concepção de humano incompatível com as descobertas científicas e os questionamentos filosóficos do século XIX.

O discurso fantástico, forjado pelos românticos diante de uma urgência compreensível historicamente, nasce com a missão de trazer o incomum, o estranho para a expressão do humano. Parece-me que, embora a razoabilidade seja quase uma exigência da crítica em relação aos textos fantásticos no século XIX, a presença do irracional ou a possibilidade de a razão ser questionada como instrumento de compreensão pouco a pouco passa a fazer parte do universo da literatura fantástica. Mas, é claro que não é possível negar que a crítica do fantástico mais reconhecida num primeiro momento é justamente aquela que faz referência à leitura racional destes textos.

A questão com a qual se debate o fantástico é, segundo Malrieu (1992, p. 92), a de “dizer” o que não se conhece, a partir do que a linguagem assume o viés da sugestão, da proposição. Vejo, aqui, de maneira bastante marcada, um dos momentos mais importantes da estréia formal do leitor como partícipe do processo de composição da narrativa. Todorov

(1975) e Lovecraft (1973) indicaram, sob perspectivas diferentes, a importância dos efeitos do fantástico no leitor, parece-me, ainda, que, para além dos efeitos de medo e inquietação previstos pela narrativa fantástica, é a participação do leitor como ser imaginativo, capaz de preencher as lacunas da linguagem, a maior exigência do fantástico.

T. Todorov apresenta a sua teoria do fantástico (Op. Cit.) explorando as possibilidades de racionalizar o discurso fantástico. Para o autor, nos textos fantásticos a noção de realidade é concebida a partir da analogia plena entre o mundo do leitor e o mundo das personagens; as mesmas regras do mundo do leitor devem ser aplicadas ao mundo das personagens de forma a dar condições de o leitor decidir a partir de que leis poderá resolver a narrativa - leis naturais ou sobrenaturais, ou seja, o leitor escolhe se lançará mão, ou não, de elementos racionais para dar conta do texto fantástico.

Ora, a questão é que mesmo optando pela leitura não-racional, o leitor terá que pensar, obrigatoriamente, numa abordagem racional para o texto. Nesse sentido, creio haver em Todorov, em alguma medida, semelhante à concepção de Walter Scott em considerar a fantasia ou o extraordinário como um exercício reflexivo que busca, como objetivo principal e final, a aproximação a um mundo considerado desde sempre lógico e apreensível na sua totalidade.

Tenho, então, que a opção pelo sobrenatural prevista por Todorov não passaria de um exercício diletante cujo objetivo final seria trazer de volta o leitor *fantasioso* para a racionalidade de um mundo em que *Frankenstein* é, antes de tudo, uma lição de moral.

Da mesma forma o maravilhoso lendário (contos de fadas, histórias maravilhosas...), tantas vezes referido como matriz do fantástico, compreende uma idéia de permanência e perenidade ausente no gênero fantástico; quer dizer, no fantástico há um elemento que lança o homem para o seu *devoir*, num impulso para frente que envolve mudança e

movimento constante.

O elemento desestabilizador do fantástico, para o leitor do século XIX, é o enfoque dado ao homem – ele mesmo –, não há mais preocupação em confrontar o humano e o divino, mas sim o homem e ele próprio, assim como o homem e os seus (nem sempre) semelhantes.

É preciso refletir um pouco sobre o modo como determinado procedimento literário, aparentemente simplista, como o de trazer fantasmas ou seres extraordinários para o centro da literatura se aprofunda a ponto de estabelecer um novo modo de dizer o homem. Se, no início do século XIX, estabeleceram-se a temática e os procedimentos do fantástico, é só no final deste século que haverá propriamente um exercício de estilo que dará ao fantástico o *status* de gênero literário.

Estranhamente, o século XX não dá a continuidade esperada ao fantástico. O quase desaparecimento do gênero nos moldes do XIX dá lugar a um interesse extraordinário, embora tardio, da crítica e o fantástico torna-se objeto de estudo, bem como todos os procedimentos que, mesmo de longe, pudessem evocá-lo, são temas de acirradas considerações teóricas. A partir da década de 50, principalmente, assiste-se a uma verdadeira perseguição em busca de sentidos para o gênero fantástico e seus possíveis desmembramentos.

Para Todorov a questão da literatura fantástica coloca exatamente o problema da noção de realidade e de literatura:

Se certos acontecimentos do universo dum livro são dados explicitamente como imaginários, contestam por esse motivo a natureza imaginária do resto do livro. Se tal aparição não passa do fruto de uma imaginação sobreexcitada, é

que tudo o que a cerca é real. Longe de ser, pois, um elogio do imaginário, a literatura fantástica leva a pressupor que a maior parte dum texto pertence ao real, ou mais exatamente, é provocada por ele, tal como um nome dado à coisa pré-existente. A literatura fantástica deixa-nos entre as mãos duas noções, a da realidade e a da literatura, tão insatisfatórias uma como a outra (1975, p. 150)

Estas duas *noções insatisfatórias* interessam especialmente na medida em que determinam o pensamento que baseia a terminologia que busca designar mais precisamente a literatura que foge da tradição realista.

Para Todorov a definição do fantástico (ou literatura fantástica) passa pela exigência de três condições essenciais:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética (1975, pp.38-39).

Nesta abordagem o fantástico pode se converter em *estranho* ou *maravilhoso*.

Levando em consideração a “hesitação fantástica”, é a partir dela que derivará uma das duas categorias mencionadas. A obra se ligará ao estranho se ao leitor, quando não à personagem, for possível decidir que as leis da razão permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos. Se, por outro lado, o leitor (ou a personagem) decidir-se que novas leis naturais, ou melhor, leis sobrenaturais devem ser admitidas para que o fenômeno fantástico possa ser explicado, esta obra entrará no gênero do maravilhoso.

Dentro das considerações de Todorov sou levada a crer na efemeridade do fantástico na obra, visto que esta quase sempre se converterá em estranho ou maravilhoso, pois o momento da hesitação fantástica é superado pela decisão por uma das duas possibilidades: a lógica natural ou o sobrenatural.

Todorov justifica a excepcionalidade da evanescência do fantástico com uma comparação com a noção de tempo (futuro, passado e presente).

... o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente (Ibid. p. 49).

O próprio autor considera, a partir desta comparação com a noção de tempo, que seria falso pretender que o fantástico só possa existir em uma parte da obra. Muitas obras citadas por Todorov congelam o presente do texto, mantendo o fantástico através da incerteza e, portanto, além do próprio texto.

O texto fantástico permite, assim, evocar a dinâmica da atualização, a ser tratada no

próximo capítulo. A indeterminação ou suspensão do desfecho estabelecem, de modo inédito, um *funcionamento* para o texto, na medida em que ele permanece como “máquina” a ser acionada – ou atualizada – a cada nova investida de leitura.

Desta forma, os “ritornelos” de linguagem propostos por Hoffmann, por exemplo, se dinamizam por efeito de sentidos que possam se lhes imprimir a partir do *funcionamento* da obra. É justamente a proposta de uso maquínico do texto que poderá antecipar o questionamento da mimese e desafiar a crítica a negar-se à interpretação da obra fantástica.

Para precisar a sua definição do fantástico, Todorov parte do mesmo princípio que Roger Caillois, ou seja, a existência, real ou imaginária, de um evento sobrenatural. Caillois estabelece sua definição do discurso fantástico opondo-o ao discurso feérico (ou maravilhoso tradicional):

Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel (...) Le conte de fées se passe dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune régularité: il fait partie de l'ordre des choses; il est l'ordre, ou plutôt l'absence d'ordre des choses (...). Au contraire dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'impossible, survenant à

l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition (1966, pp. 8-9).

Embora aceite como premissa para o fantástico a irrupção do evento sobrenatural numa realidade racional e racionalizante, Caillois, como Todorov, enfoca o *evento* ou *acontecimento sobrenatural* como índice do fantástico. Como já referido anteriormente, esse raciocínio paga o seu tributo a uma abordagem moralizante do gênero.

Joel Malrieu ataca diretamente esta concepção de fantástico por entendê-la redutora e, ainda, um verdadeiro obstáculo para a apreensão do gênero. Para Malrieu, o sobrenatural, quando presente, não é mais do que uma imagem no texto fantástico, uma maneira de dizer o que ele não poderia expressar de outra forma e deixar entrever algo além do real conhecido.

Todorov e Caillois partem, pelo contrário, da idéia de que há, por um lado, o real racional e de outro, o sobrenatural, estabelecendo uma oposição absoluta com a qual o homem deve defrontar-se e, então, decidir-se por um lado ou outro. Assim, creio haver, implicitamente, a afirmação de que a lógica deverá prevalecer sobre qualquer *evento sobrenatural*, uma vez que se subentende a missão do homem como ordenadora e logicizante num mundo em que, eventualmente, fantasmas escapam de castelos assombrosos.

Na evolução da crítica do fantástico há um momento em que se toma consciência de que o discurso fantástico trata do REAL e esta descoberta coloca a discussão sob nova perspectiva, uma vez que é possível pensar, finalmente, que o fantástico não é um gênero localizado *entre* o maravilhoso e o racional, mas sim um gênero com temática própria e enfoque próprio da realidade. Daí ser possível afirmar que o fantástico tem por objeto a

realidade, mesmo que aqui se esteja falando de uma realidade mais ampla e menos aparente que a conhecida.

A manutenção da lógica como princípio norteador para a realização do fantástico, ainda que em contraposição, estabelece o limite do gênero em relação à obra de Guimarães Rosa, na medida em que neste não há um único contraponto ao qual se opor. A lógica não significa um ponto de partida ou um elemento ao qual se contrapõe o mundo rosiano; os elementos de contradição se multiplicam e circulam de modo a estabelecerem novas relações a cada instante, pois deixam de significar contraponto para em seguida voltar a sê-lo, em movimentos inesperados e constantemente inéditos.

Da consciência de que o discurso fantástico fala da realidade nasce a prática de se usar o termo *realismo* colado a outro de significação semelhante ou próxima ao que se teorizou como *fantástico* até então. A partir daí são apresentadas as expressões *realismo-fantástico*, *realismo-mágico* ou *realismo-maravilhoso*; cada uma delas ligada a determinada produção literária simultânea ou imediatamente anterior. De qualquer forma, o impasse de definição experimentado pelos teóricos do fantástico continua ampliado agora pela noção desconcertante de que se lida com uma modalidade de realismo.

Todorov associa o fantástico ao tempo presente e, lançando mão de uma categoria de Umberto Eco (1994, pp. 55-79), posso relacionar o gênero ao tempo da leitura, ou seja, a obra estabelece uma estratégia textual que interage com a resposta dos leitores e lhes impõe um tempo de leitura. No fantástico de Todorov a estratégia textual consiste precisamente em criar a “hesitação” ou “inquietação”, diante da qual o leitor deverá recorrer, ou ao passado acumulado como experiência do conhecido e do razoável, ou ao futuro como possibilidade do desconhecido e do maravilhoso.

Mas ao leitor do texto fantástico não restaria a alternativa intermediária? A de

permanecer no presente do discurso e no pleno domínio disso que Todorov delimita como fantástico?

Para o pensamento estrutural parece ser impossível propor uma categoria analítica em que o texto não seja esgotado em todas as suas possibilidades. Talvez por isso a alternativa intermediária não está prevista por Todorov, já que ela implicaria em desligar a percepção do fenômeno fantástico de qualquer racionalização possível.

1.4. O herói fantástico

Para Malrieu, o fantástico parece estar na confluência de várias preocupações, ora de ordem estética, ora de ordem comercial, ou ainda, de ordem científica. A dificuldade maior na definição mais precisa deste gênero é o fato de que, historicamente, sempre houve uma lacuna entre a forma pela qual os autores se punham a explorar as possibilidades do fantástico e a recepção destes textos pelo grande público. Desde as considerações de Walter Scott sobre a superioridade de Mary Schelley em relação a Hoffman, justamente porque a autora ainda tinha em vista um procedimento didático, o público parece não dar conta de ler os textos dentro da expectativa daqueles que os produziram.

A associação entre história e literatura é comum até meados do século XVIII e é justamente no momento em que se estabelece uma contradição entre o ideal do discurso verdadeiro e a ficção, que o fantástico entra em cena. É possível pensar, portanto, numa radicalização do discurso literário no momento em que um outro discurso – o histórico – se responsabiliza pelo real, em sentido mais estrito.

A literatura liberta-se, a partir daí, da premissa de que deveria estar, didática ou historicamente, *explicando* o mundo ao homem. Sem o compromisso de *explicar*, o

discurso literário pode encenar a realidade com elementos não necessariamente racionais, uma vez que é visto que a razão não é o valor máximo sobre o qual a realidade se organiza.

Neste contexto, é admissível a inserção de uma prática literária diretamente associada à idéia de fantasia. No entanto, os ranços do passado comum entre história e literatura ainda fazem valer mais os textos que, de alguma forma, se ligam a temáticas *menos fantasiosas*.

A partir do momento em que fato e fantasia se divorciam é necessário estabelecer as regras para a prática da última. E é neste dilema que se perdem os românticos. A necessidade de lançar um autor (Hoffmann) e associá-lo a um termo (fantástico) é um imperativo estético e ao mesmo tempo comercial. A demanda do público romântico é inédita na história da literatura e este fato histórico-literário acaba por definir as deformações que Hoffmann sofrerá na França para caber nas intenções românticas tanto em relação às exigências do público quanto ao que tange à imposição de novos procedimentos literários que diferenciasssem definitivamente a estética romântica dos procedimentos da literatura clássica.

Malrieu (1992, p. 187) faz referência à etimologia da palavra fantástico, que vem do latim *fantasticus*, utilizado para designar aquilo que é irreal, imaginário. Na Idade Média, esta palavra acaba assumindo o sentido de insensato, possuído, numa clara atribuição negativa ausente na etimologia latina. No século XVII, a palavra pode indistintamente revestir-se de sentido pejorativo ou não. Neste período a palavra fantástico tanto pode ser definida como "imaginário, que só tem aparência", como no sentido de "coisa inverossímil, bizarra, extravagante, que está fora da realidade." O autor chega, enfim, a uma definição de dicionário, datada de 1831: "Quimérico, a palavra significa também aquilo que tem somente a aparência de um ser corporal, sem realidade".

O termo fantástico, historicamente, é usado com uma abrangência impressionante e, embora os românticos franceses se tenham apropriado deste termo definitivamente, eles não tiveram uma grande preocupação em defini-lo; ao contrário, parece haver, sim, o interesse em manter a imprecisão e diluição do termo como se observa também na crítica contemporânea.

Para o Romantismo, o fantástico – e todo o seu universo de referência – serve para imprimir-lhe uma "marca", quase como um emblema de bizarria, estranheza provocativa que, de fato, tem ali a função de criar uma ruptura em relação aos valores artísticos estabelecidos.

Joel Malrieu afirma que o Romantismo e o fantástico correspondem a duas visões diferentes do mundo e do homem, no sentido em que para os românticos o mundo pode ser enfrentado pelo herói íntegro e imutável, enquanto que no fantástico não se encontra integridade nem imutabilidade. O herói fantástico está condenado à divisão de si mesmo, à estranheza de si em relação ao mundo, e enfim, à destruição.

Malrieu ressalta a concisão própria do gênero fantástico, o que o tornaria desaconselhável para narrativas mais longas, como o romance, por exemplo. Assim, resume a essência da narrativa fantástica em dois elementos: **uma personagem e um elemento perturbador.**

O elemento perturbador não precisa ter origem sobrenatural para que se configure o fantástico. Hyde ou Frankenstein não remetem a nenhum além. O elemento perturbador pode, da mesma forma, estabelecer com a personagem um todo: *“De façon générale, toutes les manifestations de folie, d’hallucination, ou autre, doivent être envisagées comme dès figures, naturelles cette fois, de l’élément perturbateur”* (MALRIEU, 1992, p. 48)

E ainda:

Tout récit fantastique peut donc être ramené à un schéma simple qui fait intervenir un personnage et un phénomène, étant entendu qu'un phénomène désigne "tout fait extérieur qui se manifeste à la conscience par l'intermédiaire des sens, toute expérience intérieure qui se manifeste à la conscience", sens redoublé par cet autre, plus commun: "tout ce qui apparaît comme remarquable, nouveau, extraordinaire (Idem)

O autor conclui, então, que a narrativa fantástica apresenta o confronto de uma personagem isolada com um fenômeno, exterior ou não a ela, sobrenatural ou não, mas cuja presença ou intervenção representa uma contradição profunda com os limites do pensamento e da vida da personagem, a ponto de as perturbar completa e duravelmente.

Assim, a história do fantástico é a história das variações em torno deste esquema. Acredito, então, que a variação essencial que poderá potencializar as diferenças entre as muitas narrativas designadas como fantásticas é justamente como esse confronto se resolve.

Ao referir-se à personagem da narrativa fantástica, Malrieu (1992, p. 55) destaca a caracterização de um homem como todo mundo, nada heróico, vazio, sem profundidade nem originalidade. O autor afirma a vacuidade intrínseca da personagem como condição primeira da narrativa fantástica. A personagem é tão pouco importante quanto o fenômeno é imponente. Quase nunca, segundo observação de Malrieu, as narrativas fantásticas trazem o nome da personagem no título. Caso para reflexão é *Frankenstein*, de Mary Schelley, cujo monstro inominado acabará, no processo de recepção da obra, seqüestrando o nome de seu criador.

As personagens das narrativas fantásticas tradicionais declaram-se inicialmente

incrédulas, céticas e racionais em relação a qualquer evento sobrenatural. Daí o reforço que o efeito da experiência fantástica receberá, pois se trata de um fenômeno agindo sobre uma sensibilidade dificilmente excitável. Há um confronto entre dois mundos: o da razão estabelecida e o do fenômeno. Tal oposição é o fundamento da realização do fantástico tradicional. A história do gênero revela as nuances dessa oposição, sem contudo negá-la definitivamente em nenhum momento. Há sempre um mundo de referência lógica ao qual o fantástico se reporta, seja para confrontá-lo, seja para imprimir-lhe desvios; de qualquer forma a razão como fundamento sempre estará lá.

Em Guimarães Rosa tal não acontece, visto que o seu universo de criação está aberto, *a priori*, a todo mistério e milagre, enquanto o universo engendrado pelo fantástico – implacavelmente lógico - precisa, todo o tempo, ser *violado* pelo efeito do fenômeno. Em Rosa, o estado inicial das personagens não comporta a idéia da lógica como matriz do pensamento, a ordenação desse mundo se dá em outras medidas.

No mundo apresentado por Rosa a lógica não é o contraponto fundamental, é apenas mais um dos contrapontos que circulam em movimentos de reversibilidade espiralada. Embora o estudo da obra do autor tenha, em muitos momentos, priorizado as relações entre literatura e campo social, estabelecendo a lógica das relações sociais brasileiras como referência deste mundo do sertão, penso que, como diz Deleuze e Guattari (1976, p. 172):

“Quanto à ideologia, trata-se de noção mais confusa, porque nos impede de captar a relação da máquina literária com um campo de produção, e o momento em que o signo emitido atravessa essa ‘forma do conteúdo’ que tentava mantê-la na ordem do significante. Já faz muito tempo, no entanto, que Engels mostrou, a propósito de Balzac, como um autor é grande porque não

pode impedir-se de traçar e de fazer escorrer fluxos que quebram o significante católico e despótico de sua obra, e que alimentam necessariamente uma máquina revolucionária no horizonte. É isso o estilo, ou melhor, a ausência de estilo, a assintaxe, a agramaticalidade: o momento em que a linguagem não se define mais pelo que diz, ainda menos pelo que a torna significativa, mas por aquilo que a faz escorrer, fluir e explodir – o desejo. Porque a literatura é exatamente como a esquizofrenia: um processo e não uma meta, uma produção e não uma expressão.”

Para o fantástico, a lógica mantém-se como a majestade despótica que vincula a realização do fenômeno ao aniquilamento da personagem. Há um sentido de negação implícito nesta relação do fenômeno com um universo que lhe é absolutamente superior, no entanto, esse mundo está pré-determinado por uma estrutura de pensamento que não possibilita ao fenômeno um modo de realização que prescindia da ordenação anterior pela lógica.

De outro modo, em Guimarães Rosa, a palavra perde a malha que a vincularia ao significante absoluto, portanto, pode apresentar um mundo que escorre por plurisentidos, realidades multissignificativas. O mundo criado nessa potência de linguagem solta-se de qualquer vínculo com o fundamento lógico, ele circula em matéria caótica, onde tudo é e não é. Assim o virtual deleuzeano ressoa neste universo, por propor um movimento de atualização constante dos entes. Entendo o processo de atualização do virtual – chamado por Luis orlandi de diferenciação complexa – como a dicção mais clara de um mundo em processo de vir-a-ser constante, sem fundamento prévio, pois isto significaria estabelecer um movimento numa direção determinada por um lugar-origem dado anteriormente; no processo de atualização do virtual não há origem, pois há sempre a possibilidade do círculo,

do retorno, e o fundamento está condenado a perder seu *status*, pois ocupará um outro lugar a cada momento do processo de atualização.

A esse jogo em que o sentido está sempre por vir, crescendo, recuando, tecendo redes tridimensionais por caminhos que se inauguram a cada novo movimento, chamei *terceiro estado*. É sobre ele o próximo capítulo.

2. O TERCEIRO ESTADO

Neste capítulo, a intenção principal é apresentar e estabelecer, tanto quanto possível, as características mais marcantes do que chamo *terceiro estado*. Longe de qualquer precisão conceitual, a expressão necessita, todo o tempo, ser re-allocada para que se torne operacional. O esforço conceitual caminha assim, *pari passu*, à aplicação do próprio conceito. A pretensão é de que o processo de análise da obra de Rosa possa elucidar a noção de *terceiro estado*, ao mesmo tempo em que o conceito possa se revestir de sentido pelo esforço de leitura do autor.

Lenira Marques Covizzi (1978, p. 59) afirma que Guimarães Rosa, antes de tudo, e sempre, conta histórias. Diz, ainda, que as narrativas de *P. E.* comparadas a *Corpo de Baile e S.*, passam a ser sensivelmente menores. O seu teor regional (ou rural) decresce bastante – “Darandina”, por exemplo, se passa numa capital – e, curiosamente, num movimento contrário aos livros anteriores, a linguagem é cada vez mais elaborada.

Parece clara, ainda, a presença de uma preocupação didático-formal na elaboração do livro *P. E.* como um todo significativo – e, por isso mesmo, mais provocativo. Aqui estamos diante de um criador de histórias amadurecido num universo particular engendrado em e por todos os livros precedentes.

Do ponto de vista da estrutura das histórias, o estudo de Covizzi aponta para algo que a crítica tem destacado em relação aos livros de contos de Guimarães Rosa, ou seja, a presença dos mesmos aspectos genéricos em praticamente todas as narrativas, a ponto de ser possível pensar cada livro a partir de um paradigma do qual cada história é uma variante.

A idéia de matriz paradigmática a ditar temática e forma para a composição do autor

parece-me criar grave conflito com a concepção de produção que pude desenvolver ao longo da aproximação com a obra de Guimarães Rosa. Parece-me, ao contrário do que diz Covizzi e parte da crítica autorizada sobre Rosa, que a aparente unidade dos seus livros, em especial de *P. E.*, não resulta de um pensamento matricial, mas de elaboração de editor, portanto posterior à inventividade alucinante que se pode verificar na multiplicidade de temas e formas a agenciarem-se em permanentes articulações ao longo de sua produção.

Em *P. E.*, as narrativas constroem-se a partir de um *motor* recorrente, a meu ver: a condição comum a todas as personagens de encontrarem-se numa situação-limite provocada pela expropriação de um lugar primeiramente ocupado. Desse desterro – simbólico ou literal – resulta a consciência de não pertencer a lugar algum. O indivíduo como que se ausenta para mais tarde superar a condição de expropriado propondo a inserção de um elemento novo – uma linha de fuga – não prevista naquela condição inicial da personagem.

As personagens que passam pelo processo descrito acima são, no geral: crianças, que não sofreram ainda os efeitos do tempo e do espaço sobre si (“As Margens da Alegria”, “Os Cimos”); criança anormal, fora, portanto, das limitações do aqui/agora (“A menina de lá”); velhos fora do juízo, isto é, livres das convenções sofridas ao longo de suas vidas, isentos de responsabilidade devido à alienação de tempo e espaço em que se encontram (“A Terceira margem do rio”); os loucos e outros seres de exceção, vitimados pela excessiva pobreza ou sofrimento (“Sorôco, sua mãe, sua filha”).

Essas personagens vivem uma *situação inicial* de seres extraordinários num mundo regido por regras que lhes são estranhas. Dessa estranheza resulta o conflito – *primeiro estado* – desencadeador da ação no conto; a solução esperada para o conflito das personagens dentro das regras do mundo em que vivem corresponderia ao *segundo estado*.

É preciso esclarecer que o segundo estado é algo que se pode prever no desenrolar do enredo, mas que efetivamente não ocorre na narrativa, uma vez que o que vemos é algo que não se espera, ou seja, algo que não corresponde à lógica causal. O que acontece e precisa ser visto é o milagre: o *terceiro estado*.

Como já destacado na introdução do trabalho, a noção de *acontecimento* em Deleuze liga-se diretamente à idéia de encontro; se há encontro há acontecimento. Acontecimento como evento extra-corpóreo, ou seja, acontece entre os corpos. O encontro pode ser meramente extensivo, e então não haverá potência, ou intensivo, e aí há potência. É porque tem intensidade no acontecimento que ele tem um sentido absolutamente de difícil apreensão e, portanto, distinto da significação das palavras, distinto dos conceitos e distinto do sentido lógico da proposição.

O *terceiro estado* busca expressar justamente a potência do encontro que, em última instância, torna possível aos seus elementos, de ambos os lados, o devir-outro. O encontro é que dá ao acontecimento, seja literário ou não, o seu caráter inacabado. Está-se diante do sentido em fuga; o resultado do encontro não dimensiona o ente em nível absoluto, mas o potencializa em direções imprevisíveis; direções essas que podem determinar a reversibilidade do enredo assim como propor a abertura do desfecho.

A potência da narrativa – a instauração de uma nova picada, uma vereda inédita – pode ser dita como o *terceiro estado*, na medida em que caracteriza a experiência da personagem de modo a propor a descontinuidade, a multiplicidade ou, ainda, a reversibilidade do enredo.

O *terceiro estado* configura-se como duração. Não é absoluto, pois ele é também um processo no qual agenciamentos infinitos se atualizam. Num esquema simplificado posso dizer que o *terceiro estado* adensa e potencializa o primeiro estado (conflito) e

simultaneamente o segundo (solução lógica e causal), justamente por se propor como processo e não como situação de imobilidade. Ele obedece ao seguinte esquema:

Primeiro estado - *Terceiro estado* – Segundo estado

Assim, é possível perceber que o *terceiro estado* vem antes do segundo, ou seja, ocupa o meio, e de certa forma, contém o primeiro e o segundo estados, de modo a criar um novo agenciamento entre as instâncias narrativas, que em última análise tem a ver com o tempo – justifico assim a ordenação *primeiro estado, terceiro estado e segundo estado*. A compreensão de que o *terceiro estado* não pode ser confundido com um elemento pacificador para o enredo é essencial, na medida em que o apresento como fazedor de potências, em alguns casos, diretamente opostas. O melhor seria concebê-lo como um elemento dinamizador do enredo.

O esquema proposto para o *terceiro estado* associa-se ainda à noção do platô rizomático de Deleuze/Guattari (1995, p. 33). Estando o platô no meio, não tem início nem fim e age por contaminação. Os autores citados lembram Gregory Bateson, para quem a palavra platô designa algo muito especial: uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior. Eu diria que um platô é como um redemoinho no meio da rua, uma vez que produz um gira-rua, e a rua perde seu estado de suporte aquietado para tornar-se elemento dinâmico.

Ao tomar o conceito de rizoma de Deleuze como auxiliar na abordagem do fantástico, posso considerar essa modalidade literária como uma haste imprevista na história do realismo na literatura, no sentido em que apresenta uma nova possibilidade de

lidar com o real, inaugurando-o sem necessariamente prender-se ao recurso clássico da mimese.

Ao discutir o desenlace nas narrativas fantásticas, Joel Malrieu (1992, pp. 72-73) destaca que justamente no momento em que o fenômeno fantástico triunfa sobre a personagem, esta encontra a possibilidade de afirmar a sua identidade. No momento em que isso se torna possível na narrativa, quase sempre a personagem já sofreu um processo de aniquilamento irreversível, mas estará, a partir da consciência de si e pelo conhecimento do fenômeno de que é vítima, apta a enfrentar sua própria aniquilação e afirmar-se humanamente diante do inumano, ou seja, do fenômeno.

Penso então que o sofrimento, a dúvida, a peregrinação inconsciente, o isolamento e a solidão a que se sujeitam as personagens nas narrativas fantásticas, se configuram como estágios de um itinerário que levará, ao final, à construção de uma consciência capaz de abarcar a revelação de si mesmo sob a ótica de um *outro* mundo, não aquele proposto pelo pensamento e pela ciência autorizada do momento em que o fantástico é inaugurado, ou seja, fins do século XVIII e início do XIX, mas um mundo concebido a partir de agenciamentos infinitos.

O movimento paradoxal de aniquilamento e auto-afirmação da personagem fantástica frente ao fenômeno pode apontar uma primeira aproximação à noção de *terceiro estado*, ou seja, diante da morte – última e mais radical experiência de solidão – a personagem fantástica poderia sucumbir silenciosamente, mas faz da própria destruição a apoteose da consciência, apropriando-se assim do fenômeno que a vitimou.

Trata-se, portanto, de verificar o quanto o aparecimento do fantástico na literatura estabelece ou desvenda platôs na realidade pretensamente árvore/decalque, fazendo-a brotar e lançar hastes de rizoma que entrarão em conexão infinita com o fora. Assim como

definem os autores já citados: “*Ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou, melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos*” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 25).

O fantástico faz rizoma a partir do realismo histórico herdado da tradição clássica e põe fantasmas e monstros para re-dimensionar o mundo moderno. Ao apropriar-se do fenômeno pela consciência, a personagem o transforma em algo que, mesmo significando a sua destruição material, a lança para um *estado* que redefine a identidade do indivíduo diferentemente do que se percebia no momento inicial da narrativa, quando não havia, ainda, a revelação de si e do mundo. Em Guimarães Rosa haverá, como veremos, o esvaziamento do lugar de contraposição ocupado pela lógica no discurso fantástico.

Covizzi destaca o fato de em P. E. haver uma solução/revelação para o conflito na narrativa, solução esta nem sempre racionalmente explicável. “*Tem-se a sensação de se estar sendo sempre iniciado nalgum mistério que desembocará em alguma forma de estado de graça. Nesse desvelamento gradual que na maioria das vezes não termina numa explicação lógica está a essência do insólito rosiano*” (1978, p.84). (sem grifo no original)

Precisamente o *estado de graça* alcançado pelas personagens parece-me consistir na metamorfose daquele estado imediatamente anterior, em que o sujeito se perde de si, dos outros e das referências de tempo e espaço que o norteavam, mesmo que precariamente, num momento antes.

O *terceiro estado* (ou o *estado de graça*) no qual a personagem se verá inserida em determinado momento da narrativa corresponde, nessa perspectiva, a uma potência de virtualização do estado de coisas criado pela narrativa, potência que passa diretamente por certas operações de linguagem que levam a palavra a mágicos desdobramentos. Interessa dizer, também, que as personagens dos contos são, paradoxalmente, levadas a um para além

das palavras, no universo mitopoético em que a experiência é tomada a cru, sem a mediação do discurso, num universo ficcional que propõe a volta ao paraíso da absoluta apreensão e compreensão da coisa ela mesma, na imanência anterior ao nome.

O movimento do narrador será, também, paradoxal: criará sentidos que "ainda" não se traduzem pelos significados imediatos da palavra, de modo que buscará expressar-se numa dimensão irreduzível às dimensões subjetivas, objetivas e significativas das palavras. Seria como acompanhar o movimento do rizoma crescendo em uma direção que será, ao mesmo tempo, ruptura e segmentaridade dele mesmo.

Pode-se tomar de *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia – Vol I*, uma indicação metodológica útil do ponto de vista tanto do narrador quanto do leitor: “*Seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas*” (Ibid., p. 20). E mais: “*Sabedoria das plantas: inclusive quando elas são de raízes, há sempre um fora onde elas fazem rizoma com algo – com o vento, com um animal, com o homem*” (Id.).

O milagre, aqui, consiste em apreender o real a partir de elementos imediatamente sensíveis, sem subordinação prévia a uma organização lógica. A linguagem como emblema da imanência. Lembro Cassirer, para quem:

“(…) é preciso atribuir ao som da linguagem função idêntica à da imagem mítica, a mesma tendência para persistir. Também a palavra, como o deus ou o demônio, não é para o homem uma criatura por ele próprio criada, mas se lhe apresenta como algo existente e significativo por direito próprio, como uma realidade objetiva” (1972, p. 55).

Embora na sua gênese essa modalidade literária pareça ter sofrido um aprisionamento dentro dos limites do universo romântico, a partir do início do século XX o procedimento narrativo associado ao fantástico do século XIX apresenta novas possibilidades de relação da arte literária com o real, sem os limites que o pensamento racionalista já havia estabelecido nos dois últimos séculos.

O herói fantástico, de alguma forma, se reporta à noção do autômato purificado, desenvolvido por Deleuze (1988, PP.124-127). O fenômeno fantástico que se apresenta nas variadas formas fantasmagóricas e monstruosas não estaria, de alguma forma, advindo pela força de um *fora*? Ou seja, a personagem que se vê às voltas com o fenômeno fantástico será escolhida antes de escolher a consciência do fenômeno. Assim, o relato da experiência fantástica torna-se também o percurso de uma ascense, na qual, sob o preço da própria vida, o indivíduo poderá escolher a consciência, ou melhor, uma nova consciência de si. A personagem é, assim, atravessada pelo fenômeno fantástico.

Embora minha opção, neste trabalho, tenha sido utilizar a expressão *discurso fantástico*, por entendê-lo como um gênero criativo que se configura a partir de muitas práticas diversas e tentativas de apreensão ao longo de seu desenvolvimento, a intenção mesma deste gênero parece-me ser a de negar, ou ainda, superar a reflexão discursiva.

Tal afirmação baseia-se na intenção, quase sempre explícita, do gênero em mostrar o elemento mágico de imediato, furtando-se ao tempo de sua racionalização. A apreensão do elemento fantástico faz-se intuitivamente, num resgate do que seria, para Cassirer, a experiência primeira com o mito e com a linguagem. Em *Linguagem e Mito* (CASSIRER, 1972, p. 73), o autor pergunta se as relações de conteúdo – que se apresentam nas construções da linguagem e nas do mito – não se explicariam a partir da forma da construção do mito e da linguagem, ou seja, a criação imediata de uma significação (o deus

momentâneo) para a sensação, emoção e/ou experiência espiritual tendo como objeto o elemento imediatamente participante desta experiência: a água, o sol, uma pedra, uma árvore etc.

Se o engendramento da linguagem, segundo Cassirer, obedece a esse processo, é preciso observar o quanto a linguagem em *terceiro estado* de Guimarães Rosa foge à simples objetivação neste ou naquele ente, seja água, ar ou outro elemento, pois são os procedimentos rosianos de virtualização que vão levando águas, sóis e personagens para a estranheza de um mundo que se percebe todo misturado.

Ao potencializar a palavra no sentido de apresentar de imediato um fenômeno não racional, não estaria o fantástico buscando um modo de expressão capaz de acionar o mecanismo primeiro de apreensão do mundo e das coisas, liberando a sensibilidade para um contato outro com diferenças virtuais de uma realidade que não se esgota em suas próprias diferenciações atuais? Desta forma, é possível conceber as picadas abertas pelo fantástico como itinerário a ser rizomatizado pela escrita de Rosa.

Malrieu (1992, p. 73) reconhece no desenlace das narrativas fantásticas a revelação do mundo e da personagem de si para si. Essa revelação consistiria na compreensão pela personagem, a partir do fenômeno em ação, de que “(...) *par un étrange reversement, c’est le monde dit réel qui devient illusoire, et inversement, l’apparition qui constitue la seule réalité, ou plus exactement l’élément catalyseur qui permet au personnage de se rendre compte enfin de la nature profonde de cette prétendue réalité (...)*”(Id.).

O mundo revelado não coincide com o mundo em que vivia a personagem no momento inicial da narrativa e a experiência do fenômeno fantástico assume, então, um caráter ambíguo, pois poderá ser terrível sob vários aspectos, mas tornará possível à personagem apreender a realidade de modo completo e, se muitas vezes essa realidade

revela-se tão ou mais terrível do que o próprio fenômeno e será ela também a responsável pelo aniquilamento do herói fantástico, isto se dá pela soberania da razão na ordem deste mundo.

Esta realidade, em cujo ventre se escondem elementos capazes de subjugar e roubar o sentido da existência para a personagem fantástica, sobretudo pela ação reiterada de uma lógica que fundamenta inexoravelmente o mundo da personagem fantástica, restando-lhe apenas o gozo da consciência em relação ao que a cerca, contrapõe-se diretamente à realidade ficcional de Guimarães Rosa, na qual se revela um mundo móvel, sujeito à ação do amor e da arte, em que a razão não funciona como fundamento ou matriz de sentidos.

O fantástico propõe uma alternativa para o desenvolvimento racional e discursivo dos eventos de uma narrativa, da mesma forma que apresenta uma personagem problemática diante de um fenômeno sem a simplificação do confronto entre o herói e o mundo passível de domínio. A razão mesmo ganha um *status* de obstáculo para a compreensão de si pela personagem fantástica, mas é preciso destacar que a relação com os preceitos lógicos na abordagem do humano continuam funcionando como referência para o universo fantástico. Tal não se observa em Guimarães Rosa, pois o primado da razão não sustenta nenhuma oposição com o mundo engendrado pelo autor, como se verá no tratamento direto de seus textos.

Assim, é possível discorrer sobre a linguagem rosiana a partir de alguns esforços empreendidos para a definição de um discurso transracional que ultrapassa a tradição realista enquanto desvenda as possibilidades da linguagem., sem contudo, considerar que as estratégias do fantástico podem ser reconhecidas no trato ficcional de Guimarães Rosa.

Aguinaldo J. Gonçalves (1997/1998, pp. 6-17) fala de um *ritmo crespo*, associando a linguagem rosiana a certa concepção do barroco que se pode encontrar em Alejo

Carpentier (1987). Aponto as palavras do primeiro autor citado:

Sua obra consiste numa permanente remissão para a esfera prismática da linguagem poética, engendrada sem se valer da forma convencional do verso, mas determinada por um ritmo crespo, composto de pequenos garranchos, ou de ramos secos que se enviesam e se emaranham em qualquer tentativa de fluência, ficando ali, em cada ponto de seus contornos, matizada pelo próprio nó entre ramagens que obstruem a passagem muitas vezes líquida da prosa e nos mantêm presos no entrefluxo, apesar de manter a aparente horizontalidade como base do plausível (GONÇALVES, p. 8).

A metáfora do articulista dá conta de uma das sensações mais recorrentes ao leitor de Guimarães Rosa: a sensação de que o discurso pode nos lançar numa reflexão mais profunda e mais complexa do que sugeria a apreciação superficial da narrativa. Essa articulação de sentidos potencialmente alucinatórios torna-se o caminho mais profícuo para a leitura do autor.

O *terceiro estado* seria, então, o instrumento de navegação para os caminhos insinuados pela obra de Rosa, capaz de converter as *alucinações* potencializadas pelas narrativas em sentido de algo que, no processo de leitura, revela-se essencial. A possibilidade inventada face a um conflito que traz em si a condição extraordinária da personagem que o vive corresponde ao que chamo, aqui, de *terceiro estado*. Esse estado alternativo equivale a um desafio diante do desenlace lógico; representa a transgressão, o milagre propriamente dito.

A sua característica mais importante é alterar, no momento em que se estabelece, a

condição inicial da personagem ao mesmo tempo em que expõe o campo problemático no qual se aquecem virtualizações capazes de espalhar estranhezas por fora e por dentro das personagens. O conflito vivido pela personagem, em cada um dos textos, passa a ser considerado apenas como a dimensão macroscópica desse campo problemático. Novamente, o redemoinho a desestabilizar simples oposições e estabelecer dinâmicas inéditas.

Neste vértice, as narrativas de Rosa cruzam com determinado procedimento fantástico em que os eventos extraordinários ou sobrenaturais contrariam ou subvertem a ordem causal do mundo. Tal cruzamento, no entanto, precisa ser equacionado na medida em que nos contos fantásticos tradicionais há a separação física do fenômeno em relação ao protagonista, ao passo que, em Guimarães Rosa, há um labor linguageiro explorando fulgurações intensivas que ressoam em vagos encontros das palavras e das coisas.

É possível dizer, então, que o fantástico pode auxiliar na aplicação da noção de *terceiro estado* à obra de Rosa, na medida em que apresenta novas formas de perceber o mundo ao mesmo tempo em que revela um mundo desconhecido; temos o *novo* apreendido de uma *nova* forma.

Na análise estrutural dos contos maravilhosos Wladimir Propp (PROPP, 1984) propõe 31 ações constantes a que ele chama *funções*, peculiares à efabulação dos contos maravilhosos de origem popular. Destaco aqui cinco delas, resumidamente: aspiração (ou desígnio); viagem; obstáculos (ou desafios); mediação auxiliar (auxiliar mágico e/ou acontecimento mágico) e conquista do objetivo.

Na análise de Propp, são consideradas funções as ações realizadas pelas personagens dentro de uma ordenação causal bastante rígida, o estudioso estabelece pares de funções para esclarecer que na maioria deles há uma relação causal determinante para o

desenrolar do conto.

No esquema estabelecido para refletir sobre o “*terceiro estado*”, a ordenação causal só se justifica para que fique clara a ruptura desta mesma ordenação. Quando apresento o segundo estado como a solução que se poderia esperar no desenlace dos contos, considero a possibilidade da leitura causal dos eventos do conto apenas para demonstrar que esta leitura não se concretiza. O segundo estado está, portanto, ausente da narrativa, só é apresentado aqui como exercício abstrato para a compreensão disto que estou chamando de *terceiro estado*.

Ao lançar a solução causal e lógica (segundo estado) para fora da narrativa, o texto acena com outras possibilidades de solução para o campo problemático estabelecido pelo enredo. Volto à imagem obsedante do redemoinho, pois o movimento de lançar fora o segundo estado e propor o terceiro como potência de soluções virtuais é a imagem mesma de um redemoinho em ação. Essas soluções estão, como diria Deleuze, na duração infinita do caráter aberto do universo. Explico. Deleuze acompanha as considerações de Bergson para chegar aos conceitos relacionais de movimento e multiplicidade afirmando que

Muitos filósofos já tinham dito que o todo não era nem dado nem doável; tiravam apenas a conclusão de que o todo seria uma noção desprovida de sentido. A conclusão de Bergson é muito diferente: se o todo não é doável, é porque ele é o Aberto, e porque cabe a ele mudar sem cessar ou fazer surgir algo de novo, em resumo, durar. (...) Se fosse preciso definir o todo, seria como Relação. É que a relação não é uma propriedade dos objetos: ela é sempre exterior aos seus termos. Assim, ela é inseparável do aberto, e apresenta uma existência espiritual ou mental. As relações não pertencem aos objetos, mas ao

todo, com a condição de não confundi-lo com um conjunto fechado de objetos”
(DELEUZE. Cinema 1 – A imagem-movimento, 1985, p. 19).

A duração é mudança, o que existe e dura, o faz através da mudança provocada pela Relação *entre* os objetos e os seres. Nesse processo perpétuo do devir, o *terceiro estado* se inscreve como o caráter inédito da duração, uma vez que o todo é apresentado Aberto. Há linhas de segmentaridade e há linhas de fuga a partir das quais o todo se realiza no tempo.

O pensamento de Deleuze passa a ecoar uma estranha alegria ao fazer vislumbrar um estado de fé ativa, no qual o ser tomará parte numa ordem – caótica, por certo – em que as conexões acontecerão à sua revelia, mas sem prescindir de seu estado de fé, uma vez que nesta ordem de Relações caóticas, há sempre o momento – resultado da fé ativa – em que o Ser se conecta com a Atividade, de alguma forma prometida a ele.

Em Deleuze, o Uno-todo é fundado em uma lógica de relações que definem a existência. No entanto, as relações, por se localizarem *entre* os seres e não, necessariamente *nos* seres, remetem à noção de nomadismo deleuzeano, que prevê a ocupação do território, não segundo a lógica da partilha, mas segundo uma distribuição delirante, cujo objetivo é ocupar e não possuir o território. E ainda: “*Uma tal distribuição é demoníaca, e não divina; pois a particularidade dos demônios é operar nos intervalos entre os campos de ação dos deuses, como saltar por cima das barreiras ou dos cercados, confundindo as propriedades*” (DELEUZE, Diferença e Repetição, 1988, p. 54).

Assim, as relações entre os objetos e entre os seres definem o caráter perpétuo do devir em constante mudança, mas a mudança não é normativa (ou sedentária); é nômade, no sentido em que reinaugura de forma imprevisível o Uno-*Todo*, subvertendo o Mesmo em favor do Novo.

Assim é o movimento da boiada em “O Burrinho Pedrês”, ou mesmo a fé ativa do homem em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, primeiro e último contos do livro S. Riobaldo, ao evocar o passado, o reconstrói num movimento inaugural em que está contida a experiência vivida ao mesmo tempo em que se combina o relato questionador e de organização, em “G.S.V.”.

Nas narrativas de P.E., a morte (manifestação do Mesmo absoluto) pode tornar-se milagre como em “A menina de lá” ou em “Nada é a nossa condição”. A perda do pai e da identidade converte-se em busca – bem sucedida – da essência de si mesmo diante do outro em “A terceira margem do rio”. A dor e o desterro de uns pode salvar outros, como em “A benfazeja” ou “O cavalo que bebia cerveja”. A morte liberta da ira e do ódio ao mesmo tempo em que é experimentada como exercício da ética em “Os Irmãos Dagobé” e “Fatalidade”.

Ainda em P.E., o horror do mundo sendo descoberto mistura-se à beleza e à experiência em “As margens da alegria” e “Os Cimos”. Em “O Espelho” a busca através da observação científica torna-se em experiência da espiritualidade. A loucura é a sanidade mais lúcida, porque fraterna, em “Sorôco, sua mãe, sua filha” e em “Darandina”. Uma palavra de ofensa converte-se em suma verdade de elogio em “Famigerado”. O autoritarismo desencadeia a experiência libertária da criação artística em “Pirlimpisiquice”. O medo e a solidão estabelecem o caminho para o amor em “Seqüência” e “Substância”. A coragem pondo sentido na loucura em “Tarantão, meu patrão”. O amor em inusitadas formas de guerra e cataclismas em “Luas-de-mel” e “Um moço muito branco”. A rememoração do passado tornado presente em “Nenhum, nenhuma” e a narrativa do universo infantil, paradigma do livro, em “Partida do audaz navegante”.

2.1. Rizoma e Terceiro estado

O conceito de rizoma, segundo nota dos autores no primeiro volume de *Mil Platôs* (DELEUZE & GUATTARRI, 1995, original de 1980), é de 1976. Em *Mil Platôs*, portanto, Deleuze e Guattari reapresentam o texto em que aparece originalmente o conceito. O livro como um todo se compõe em conformidade com uma concepção maquínica que Deleuze e Guattari entendem ser apropriada a todos os entes no jogo do mundo. O modo de exposição dos temas e conceitos é já uma demonstração formal do rizoma, pois há uma clara intenção de subverter o discurso filosófico tradicional em favor da narrativa, apresentada como metáfora da intuição deleuzeana. Reafirma-se a idéia do pensamento como processo livre, crescendo em várias direções.

Para ambos, o inconsciente é máquina, sendo que as associações livres por ele produzidas devem se abrir às conexões plurívocas em lugar de fecharem-se em impasses de cadeias bi-univocizadas, por exemplo, pela edipianização que a máquina social capitalista provoca. Uma linearização que se dá em torno da presença de um significante despótico, que substitui a produção de desejo por uma representação, introduzindo ordem no desejo originalmente explosivo. Nesse sentido, a edipianização funciona como anti-produção do desejo, já que supõe uma fantástica repressão da máquina desejante.

A importância de se considerar a produção desejante numa narrativa justifica-se na medida em que isso é o que faz a ligação de fluxos contínuos e de objetos parciais, como eles dizem, em *O anti-Édipo*, fragmentários e fragmentados. Lembro que a afirmação do inconsciente como máquina desejante é justamente uma exigência da produção social; e mais, que segundo definição de ambos, o corpo pleno sem órgãos é produzido como anti-produção desejante. Na idéia mesma de anti-produção desejante poderia se inserir uma

contradição aniquiladora do pensamento de Deleuze e Guattari sobre o corpo. Como conceber a idéia de desejo e corpo sem órgãos? Entendo aqui a ruptura da tradição entre desejo e falta de objeto satisfaciente como caminho para a compreensão do conceito de corpo sem órgãos. Luis Orlandi pergunta:

Como reunir essas duas caracterizações (a do desejo e a do corpo sem órgão) sem perder o que esses autores de modo algum podem perder: a essência produtiva da conectividade desejosa? Só podem fazê-lo pela criação de um lugar entre o produzir e o produto, um complexo lugar que se espalha pelos intervalos e interstícios da própria produção desejante, um lugar que o Anti-Édipo aponta como livre de cortes e não ainda fluxo, um puro fluído em estado de liberdade e sem corte, deslizando sobre o corpo pleno, um tremor entre aquém e além do organismo, mas que deste ainda precisa, embora com este não se confunda, um entre aquém e além de uma organicidade que molda as máquinas desejantes que a pressupõem. É esse o lugar complexo de um corpo pleno sem órgãos, esse algo surgindo como pausa, bem no meio do process". Ora, acoplado à produção, mas não sendo mero instrumento dela, o corpo sem órgãos não é também mera improdutividade, mas interregno pressuposto pela produtividade das máquinas desejantes, tremor intensivo perpetuamente reinjetado na produção. (ORLANDI, "Corporeidade em mini-desfile", 2002, p. 8)

O corpo sem órgãos vive de abrir frestas de dentro das clausuras estabelecidas pelos dispositivos de poderes e saberes; e essas frestas, como imantações desejosas, implodem a

concepção de um único objeto satisfaciente como endereço do desejo, pois abrem o caminho para os agenciamentos desejosos, essa potência de conectar qualquer coisa a qualquer outra. Assim, como lembra Orlandi no mesmo texto já referido, no caso da linguagem, o corpo sem órgãos aparece, como “*sopros e gritos*”, estes “*blocos inarticulados*” que irrompem nos fluxos das “*palavras fonéticas*”. Eu tenho, então, grito de dor que se conecta, a partir de uma fresta, com prazer, e vice-versa.

Tal forma de produção desejante é a que, segundo eles, já no primeiro capítulo de *O anti-Édipo*, não pára de se avariar enquanto funciona. Esta perspectiva pode ser percebida na obra de arte, concebida como máquina desejante, antes de sofrer a repressão da máquina capitalista, que tem por missão desterritorializar os fluxos das máquinas desejantes: estas são assimiladas por eles à própria noção freudiana de pulsão. Contudo, Deleuze conserva esta noção, talvez no sentido mais primitivo da psicanálise, negando-lhe a condição de uma totalidade primitiva, edipiana, por exemplo, antes lhe concedendo a condição de produtora de objetos parciais, destruindo sua pretensão de representante do inconsciente, pelo menos em termos de objetos totais como a figura edipiana, o que uma vez aceita, lhe recusaria toda sua produção desejante.

O Édipo esmaga e recalca a produção desejante: é sua anti-produção; esta passa a ser fantasma, deixando de ser fábrica e oficina (ou estúdio). O inconsciente é órfão, a psicanálise arranja-lhe um pai. A tomada do inconsciente como representação, como expressão edipiana, provoca o esmagamento do real plurívoco. O inconsciente não levanta problemas de sentido, mas de utilização; a questão não é “o que isto quer dizer?”, mas “como isso funciona?”, o sentido não é mais do que a utilização.

Por fim, a perda da realidade é decorrência da edipianização forçada que o esquizofrênico não suporta, uma vez que ela pretende ligar a produção do desejo a objetos

já acabados da produção social. Nesse sentido, a perda da realidade dá-se na interrupção da viagem e não nela propriamente. A narrativa esquizofrênica é aquela que foi interrompida em seu fluxo de ligação e corte com objetos parciais e não a que flui em seu próprio funcionamento. O esquizo é aquele que foge das conexões estabelecidas pelo *socius*; a máquina social é a que faz os diversos tipos de cortes, como extração de fluxos, destacamento de cadeias, repartição de partes: codificação conveniente de fluxos, com medo de um fluxo que escaparia a seus códigos.

Os autores afirmam ainda que “*Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito*” (*Ibid*, p. 12). Então, o livro é um rizoma e os platôs consistem em pontos de parada, verdadeiras zonas de intensidade contínua, nas quais os autores se detêm, ou entram a partir delas, para novos temas e novas direções em cortes e aberturas.

A idéia do livro como agenciamento, em constante conexão com outros agenciamentos, é uma definição concreta que se pode associar à concepção do rizoma. Deleuze e Guattari opõem o rizoma à árvore, ou melhor, à raiz em forma de caule, cuja função é ser única e firme. Os bulbos e os tubérculos são exemplos de rizomas. Uma boa imagem do rizoma é o gengibre, pois cresce em todas as direções sem formar-se a partir de um ponto principal, nessa planta não há hierarquia nem direção prévia para o crescimento.

Os autores enumeram algumas características aproximativas do rizoma, as quais procuro resumir abaixo:

1. Princípios de conexão: os pontos de um rizoma podem se conectar com qualquer coisa, daí o caráter imprevisível de seu modo de existência;
2. Princípio de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. Ao referir-se à língua, os autores determinam que, na concepção rizomática, o traço da fala ou da escrita não remete,

necessariamente, a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. A língua-rizoma opera a partir de uma máquina abstrata capaz de conectá-la aos conteúdos semânticos e pragmáticos de enunciados. Nesse contexto, entende-se o enunciado como uma produção de sentido em constante conexão com os múltiplos campos de significação em que a língua atua como troca.

3. Princípio de multiplicidade: em *Diferença e Repetição* (1988), Deleuze diz que “*O Ser unívoco é ao mesmo tempo distribuição nômade e anarquia coroada*” (1988, p. 45). Assim, a multiplicidade como princípio do rizoma só é concebível a partir da noção de univocidade. O ser é uno mas se compõe de linhas – nunca pontos ou posições – e é a partir dessas linhas que as conexões podem se multiplicar, de modo a mudar necessariamente a natureza do Ser, que sendo uno é múltiplo, em potência. Enquanto os pontos ou posições são determinados pela máquina social, num sentido linear, as conexões do Ser são múltiplas e subvertem a determinação social.
4. Princípio de ruptura a-significante: o rizoma pode ser rompido, no entanto, do rompimento surge a linha de fuga, que é, ela também, parte do rizoma. Ruptura torna-se então, segmentaridade, capaz de proceder por variação, expansão, conquista, picada (ou veredas, no universo de Guimarães Rosa).
5. e 6. Princípio de cartografia e de decalcomania: a idéia do decalque como reprodução e mimese é rechaçada por operar no modelo do “*mais velho pensamento*” (DELEUZE E GUATTARRI, 1995, p. 21), já que em Platão o

mundo sensível é simulacro, isto é, decalque e reprodução de uma idéia geradora, onde se pode opor diferença e repetição. O rizoma não reproduz ou mimetiza, ele cria. Enquanto o decalque volta sempre ao mesmo, ao original, o mapa propõe conexões infinitas e, principalmente, reversíveis. O mapa inaugura o real, ou melhor, propõe o real ele mesmo.

Vejo que, desde *Sagarana* (primeira edição de 1946), a linguagem de Guimarães Rosa, e mesmo suas imagens mais recorrentes – o sertão, a boiada, as veredas, o rio – operam pelo rizoma. E Deleuze/Guattari, falando de Kafka, ecoam uma análise para Rosa: *“Um traço intensivo começa a trabalhar por sua conta, uma percepção alucinatória, uma sinestesia, uma mutação perversa, um jogo de imagens e a hegemonia do significante é recolocada em questão”* (Ibid., p. 25).

Alain Badiou (1997, p. 17) credita a Gilles Deleuze a invenção de um Barroco contemporâneo, no qual o desejo do múltiplo, da mestiçagem, da coexistência de universos sem regra comum, enfim, o desejo de um democratismo planetário, encontram onde se refletir e desabrochar. Daí sua apresentação de Deleuze como pensador jubiloso do espanto do mundo.

Também à obra de Guimarães Rosa associou-se, inúmeras vezes, a idéia de um barroco libertário. Assim, não pude deixar de projetar a obra do poeta-narrador no pensamento do filósofo em júbilo. A complexidade da obra de Gilles Deleuze, no entanto, não é passível de simplificações e quaisquer categorias da sua reflexão só podem ser içadas a partir de um percurso cuidadoso pelas veredas de seu pensamento.

O discurso fantástico, visto sob a ótica de Deleuze, poderia ser pensado como um recurso narrativo-literário em que se tomam dados até então inconciliáveis – como a

realidade tangível e fenômenos sobrenaturais – como elementos da mesma unidade, não como partes componentes, mas como “um só”, num princípio de unidade absolutamente radical, em que nem mesmo a concepção dialética encontra respaldo.

O método de Deleuze apresenta-se como uma antidialética, no sentido em que recusa o recurso às mediações. A mediação dialética aparece como um limite, pois funciona como pacificadora das explosivas diferenciações que ocorrem no meio rizomático. Esse meio não é mediador entre opostos a serem superados; é onde podem ocorrer opostos molares, como proletários e burgueses no meio capitalista, mas é, antes de mais nada, esse complexo **onde** as molecularidades ganham velocidade, intensificam-se por força de mil e um encontros.

Em Deleuze, o par dialético Ser – Não-Ser é substituído pelo par Diferença – Questão; para ele o Não-Ser, este ser do negativo, é apenas a sombra de uma questão, esta sim, positiva; diferenciações enrolam-se com questões enroladas em diferenciações. Como a diferença já é diferenciação complexa (virtual e atual), o privilégio do par diferença – questão permite que se formule assim a concepção deleuzeana da univocidade do ser: o Ser se diz num único sentido em todo e qualquer ente, ele se diz no sentido da problemática diferenciação complexa.

Para Deleuze não há duas possibilidades de dizer o Ser. Há apenas uma: “*Não há ‘duas vias’, como se pensou no poema de Parmênides, mas uma só ‘voz’ do Ser que se refere a todos os modos, os mais diversos, os mais variados, os mais diferenciados*” (DELEUZE, **Diferença e Repetição**, 1988, p. 53).

Daí a conclusão de que o método dialético, ao incluir a negativa na operação de pensar o Ser reitera, em sua perspectiva, o equívoco, pois o Ser unívoco é toda afirmação. Então, posso ir a Guimarães Rosa para reconhecer na sua obra a mesma dimensão

afirmativa do Ser, na qual Deus e o Diabo ou as margens múltiplas do rio, participam do mesmo elemento sem que haja necessidade de oposição ou exterioridade. Nesse viés, volto ao *terceiro estado*, re-apresentando-o como a solução antidialética de Guimarães Rosa na sua dicção literária do Ser. Há um momento em que é possível dizer os opostos de modo a revelar a sua unicidade, como o homem que permanece nos meios do rio e assim, traz para si a possibilidade de realizar a existência na sua integralidade afirmativa. O rio como meio correção, não mediador.

Em Deleuze há um esforço em escapar à pressão do pensamento a partir da dualidade ao mesmo tempo em que há a consciência da dificuldade em chegar a bom termo num embate como este. Alain Badiou analisa a questão nos seguintes termos:

É evidente que essa dualidade atravessa toda a obra de Deleuze. Poderíamos estabelecer a lista interminável dos pares conceituais que a grande oposição formal do ativo e do passivo organiza: o virtual e o atual, a vida orgânica e as espécies, o esquizofrênico e o paranóico, o movimento de massa e o Partido, a desterritorialização e a reterritorialização, o nômade e o sedentário, Nietzsche e Platão, o conceito e a categoria, o desejo e o ressentimento, os espaços de liberdade e o Estado, o enunciado e o julgamento, o corpo sem órgãos e o fetiche, a escultura e o teatro... Acreditou-se que o jogo desse par formal, investido no pensamento das singularidades contemporâneas, era, definitivamente, o verdadeiro método de Deleuze, e que esse método nos permitia discernir a via libertadora da afirmação desejante, e repudiar a via da alienação passiva (1997, p. 45).

Opor a afirmação desejante à alienação passiva parece uma simplificação inaceitável do pensamento de Deleuze, pois seu combate é no campo do método, ou seja, dizer a aparente travessia de uma analítica que joga ora com a face unívoca do Ser (atividade), ora com a do múltiplo dos entes (passividade), sem recorrer ao pensamento categorial. Deleuze não admite duas vias, ou duas categorias para pensar o Ser; não perde de vista que são necessários dois nomes para fazer justiça à univocidade do Ser, como se vê nos pares conceituais tão presentes em sua obra, mas reitera exaustivamente que esses dois nomes não operam nenhuma divisão ontológica.

Mais uma vez, portanto, é possível pensar em um Guimarães Rosa deleuzeano na medida em que a noção de atividade/passividade opera, na sua obra, a partir de um estado de fé/espera ativa. Fé como estado móvel, movida a porretadas, como em “A hora e a vez de Augusto Matraga” (ROSA, 1984, PP.340-386) e um estar no mundo constantemente em conexões imprevisíveis com o fora. O Ser se diz univocamente, também em Guimarães Rosa, por meio do jogo da passividade (fé, espera) dos entes e da atividade (conexões permanentes, imprevisíveis tanto quanto reversíveis) do Ser. Isso equivale a dizer que o ente que espera em estado de fé ativa é, ele mesmo, a sua Hora e Vez.

Se o ser unívoco não pode ser dito a partir da divisão entre passivo e ativo, ele é neutro. Deleuze estabelece uma terceira possibilidade de pensar a existência (o Ser) em que se prevê o movimento permanente, o nomadismo, pois a neutralidade será atingida num eterno devir. O agora está sempre em movimento; essa noção está presente também no conceito de rizoma (raiz que cresce em todas as direções; grama que se espalha de modo a perder-se do ponto original), que anula absolutamente a idéia de fim, propondo um movimento perpétuo, aparentemente sem direção, mas no qual atuam simultaneamente o desejo e a frustração.

O nomadismo como imagem do pensamento do Ser em Deleuze parece-me especialmente operacional na instrumentalização do pensamento do filósofo para a leitura dos textos de Rosa. Digo isso na medida em que percebo que a marca principal das personagens do livro é justamente o seu estado de movimento permanente. Em níveis diversos, cada narrativa é o relato de uma “viagem”, seja ela no espaço, no tempo, na linguagem ou ainda em lugar nenhum, pois em Guimarães Rosa, permanecer é também se pôr em movimento, quando o próprio relato assume esse caráter móvel. Exemplo disso é a magnífica narrativa de Riobaldo, em *G.S.V.* E ainda, como entes partícipes do Uno, as personagens vivem o desejo como motor de suas escolhas, mas também como resultado de terem sido escolhidas. Nelas age, a um só tempo, a noção de atividade e passividade tão caras a Deleuze. Assim, tenho que a viagem (rizoma que cresce em direções imprevisíveis) é ela mesma a expressão do Ser no mundo. Para Orlandi:

*A cada instante, um problemático alvoroço de encontros vai golpeando o meio da nossa imersão vital. Nesse meio, pleno de estranhezas, instigações e procuras, sentimos, mais ou menos confusamente, que nossas forças, hesitantes ou não, se articulam num jogo de variação das distâncias e dos percursos. Sentimos também o quanto esse meio é capaz de intensificar variadamente nossa sensibilidade e nosso pensamento. Então, quando falamos em nomadizar, em nos enveredarmos de corpo e alma por esse meio, estamos reafirmando nossa inevitável oscilação **longitudinal** entre **repousos** e **movimentos**, entre **lentidões** e **velocidades**; por outro lado, estamos também reafirmando a inevitável oscilação **latitudinal** das intensidades de que somos capazes, do nosso “poder de afetar e de ser afetado” (ORLANDI, “Anotar e Nomadizar”,*

set. de 2002, p. 16).

Nomadismo intensivo. A intensidade, em Deleuze, “*é o nome dessa coisa estranhíssima capaz de estremecer as juntas do sentir e do pensar*” (Ibid. p. 18). Compreendo ainda que a intensidade que força a pensar, esse pensar, no entanto não se esgota pacificamente nos dados oriundos dos sentidos, da imaginação e da memória. Há outro elemento agindo para a realização do pensar. Algo oriundo da potência do encontro; o que se desenvolve entre o sentir e o pensar é justamente “*a violência daquilo que força a pensar*” (Idem). Nomadismo do pensamento que não pode aquietar-se com os recursos da experiência mas busca o espaço da névoa imediatamente em frente e lhe propõe sentidos. Riobaldo diz: “*Diadorim é minha neblina*” (ROSA, 1975, p.289), e é na opacidade do amigo que Riobaldo aprende que nos movimentos, nos acontecimentos, nos signos vigora a opacidade, daí a sabedoria de compreender que “*Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só fazer outras maiores perguntas*” (Ibid., p. 312).

2.2. Uma primeira margem

Proponho, a partir daqui, a leitura do conto “A terceira margem do rio”, do livro P.E. A estratégia de apresentá-lo neste momento tem a simples justificativa de operacionalizar a categoria do terceiro estado num ponto intensivo da obra em destaque:

Retornando a *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*:

Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um

fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). Kleist, Lenz ou Büchner têm outra maneira de viajar e também de se mover, partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar. (...) É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade (DELEUZE & GUATTARRI, 1995, p. 37).

Vejo ressonância entre esse mecanismo e o conto em questão. Quando o pai “ordeiro” e “cumpridor” manda fazer a canoa, a indignação da mãe aponta para a intenção do pai em escolher outro modo de viver – desordeiramente – em pescarias e caçadas. No entanto, há um elemento desconsiderado pela mãe, mas intuído pelo filho narrador: o pai responde a uma força de fora, à atividade deleuzeana, na qual atua o Uno. Não responde a Deus ou a qualquer força mística mas ao elemento externo do qual ele (o pai e também o filho) é parte. O pai é escolhido antes de escolher. O homem quieto entre as margens do rio vive a potência corrediça do meio, pai-corpo sem órgãos:

De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos – sem fazer conta do se-ir do viver. Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em terra nem capim (ROSA, 1988, p. 34).

A concepção maquínica que Deleuze tem do desejo contraria a idéia de que o indivíduo é soberano sobre a terra, dono de uma autonomia anarquizante. A noção da

vontade como máquina precisa ser dita em relação ao *fora* do indivíduo, assim o ente não é a fonte exclusiva do que pensa ou faz. Ecoando Badiou, digo: “*Tudo vem sempre de mais longe, e até: tudo está sempre já-ali, no recurso infinito e inumano do Uno*” (1997, p. 19).

Para melhor compreensão do desejo/vontade como máquina articulada e articulável com o fora é necessário que sejam levadas em conta as determinações existenciais, ou ainda, o modo de existência daquele que escolhe. Desta forma, Deleuze estabelece que a verdadeira escolha é o resultado de ter sido “escolhido”. O indivíduo é, nessa perspectiva, atravessado pela potência da vida inorgânica, numa constante atualização do Uno-todo. Há uma noção de automatismo na escolha deleuzeana, uma vez que a verdadeira escolha parte do fora e esvazia a subjetividade da ação, lançando o indivíduo para um estado de purificação.

No conto em questão, o pai escolhe escolher porque é, antes, escolhido. A ascese presente na caracterização de homem ordeiro, quieto e cumpridor, estabelece o modo de existência do indivíduo que se deixa atravessar pela potência de vida externa a ele. Sua escolha tem algo de automático e despojado de vontade individual. Ainda mais, é possível pensar no pai como o “corpo sem órgãos”, conceito explorado por Deleuze ao lado daquele da “máquina desejanse”.

O “corpo sem órgãos” é o autômato purificado, a verdadeira manifestação da unicidade do Ser. O desejo deixa de ter caráter subjetivo para compor o jogo do mundo, o indivíduo vê sua atualidade (a vida em família, a casa, o trabalho, a ordem e a obrigação) deslocar-se e imobilizar-se para desfazer-se na virtualidade infinita que se torna seu estar no rio, permanentemente. Aí está o *terceiro estado*, um devir potencializado ao máximo, cuja força efetiva nasce da capacidade de deslocar, imobilizar e reverter/subverter o estado atual das coisas.

O *terceiro estado* não é o agora absoluto em sua atualidade, mas o agora infinitamente potencializado pelo devir, pela invenção suprema do futuro. O encontro do filho com o pai no meio movediço do rio se dá como intensidade. Há o encontro com a disparidade e a narrativa do filho é a expressão do “*fazer pensar*” como exercício transcendente:

O encontro com a disparidade já é encontro fundamental, expressivo do campo problemático povoado de signos intensivos. Nesse encontro, a intensidade, primeiramente, faz com que a própria "sensibilidade" vá além do exercício empírico dos sentidos. Esse ir além de percepções empíricas significa que a sensibilidade é forçada ao encontro de sua potência virtual, vale dizer, que ela é elevada “ao seu exercício transcendente”. Esse exercício é marcado, justamente, pela sua intensificação junto ao seu "sentiendum", diz Deleuze. Que é isso? É o nome do intensivo na ordem da sensibilidade, o nome do díspar que a desloca do seu empírico e costumeiro reconhecimento das coisas. Não é, portanto, o que se me apresenta recoberto por qualidades no exercício empírico das minhas percepções ordinárias. É, isto sim, o próprio "ser do sensível", é o que “só pode ser sentido” no exercício transcendente da sensibilidade, quando esta viaja num nomadismo intensivo (Ibid., p. 14).

Deixar-se escolher, como faz o pai, e cumprir a escolha sem nenhuma restrição exige a conquista contra si mesmo; impossível para a mãe e empreendida pelo filho ao longo da narrativa. O percurso do pai é anterior à narrativa e só o temos no ponto crucial em que a personagem se vê atravessada por uma determinação dentro e fora. O relato do

filho, de outro modo, acompanha o processo de despojamento de si, numa viagem à margem do rio.

O núcleo familiar que compõe o conto distribui-se entre as três margens possíveis da narrativa rosiana: mãe, irmã e irmãos do lado de lá do rio, longes; o filho (personagem-narrador), do lado de cá e o pai, no meio, rio adentro, na terceira margem.

Quando entra no rio, o pai divorcia-se da família, apenas o filho-narrador quer segui-lo, corajoso na totalidade da infância: "*Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?*" (ROSA, 1988, p. 33). O pai nega a companhia do filho, mas aceita a proximidade e a colaboração.

À margem escolhida pelo pai corresponde um silêncio de isolamento profundo, na manifestação plena do Uno. Aos que, mais tarde, se deslocam, indo embora, corresponde o uso intenso da palavra, as vozes de apelo, a palavra dos parentes, vizinhos, conhecidos. Ao filho corresponde o estado intermediário; sem aderir totalmente ao silêncio do pai, o filho-narrador entrega-se à especulação angustiada do sentido da palavra, a que se diz e a que se cala. A narrativa é ela mesma uma busca de exorcismo: "*Do que era que eu tinha tanta, tanta culpa?*" (Ibid., p. 36).

Colocando-se no espaço intermediário entre discurso e silêncio, o narrador também ocupa a sua terceira margem. Gritos e sussurros, na linguagem como efeito de frestas, a linguagem intuitiva-especulativa do filho impõe fendas no discurso de ordem e lógica das beiras do rio. O relato do filho constrói para ele um corpo sem órgãos, que só então poderá ser lançado no rio, o rio adentro.

Preso nas malhas da ação do pai, o filho navega num rio de palavras caladas e busca a sua ascese para encontrar, no final da narrativa, a escolha. O pensamento e a reflexão convertem-se em poder ascético que tornarão possível ao filho deixar-se escolher: "*Mas,*

então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio” (Idem, p. 85).

Deixar-se escolher assume, no pensamento de Deleuze, o sentido de destino, mas não, obviamente, o de destino grego, e sim uma perspectiva de purificação capaz de levar o ente até onde exige a *hybris*. Assim o pensamento funciona como fratura da atualidade, explosão dos limites, cavalo visionário que guiará o indivíduo até a virtualidade máxima da sua existência. Em “A terceira margem do rio”, o filho cavalga a palavra e irá romper sua atualidade, tal qual o pai havia feito ao transpor as margens do rio, deixando-se atravessar por uma escolha.

Em Deleuze há ainda a noção de que a atualidade e os limites do indivíduo, tanto quanto a força “de fora” que o convoca a romper esses limites são feitos da mesma matéria, compõem igualmente a univocidade do Ser. Nessa perspectiva pai e filho fazem parte do Uno, apenas se deixam atravessar pela potencialidade virtual de diferentes modos. Enquanto o pai é atravessado pelo rio, o filho se deixa transpassar pela narrativa, num ferimento que lhe decreta seu sentido de comunhão com o Uno.

Segundo Alexandre Mendonça em “A margem à margem das margens”:

A eloqüência do filho-narrador também é expressão de uma falência: a do pensamento racional em aprisionar e domar a vida. Falência essa que, no conto, vem à tona a partir da viagem silenciosa do pai sobre as águas do rio. O próprio filho-narrador efetua em sua história a tensão entre a passagem e o impasse (1996, inverno de 1996, p. 26).

Essa tensão se expressa no processo narrativo, que representa ainda a atualização do virtual. Para chegar a uma compreensão mais precisa da relação entre o virtual deleuzeano e o *terceiro estado*, retomo o alerta repetido várias vezes pelo filósofo de que o perigo em operar com o conceito de virtual é confundi-lo com o possível.

A categoria do possível diferenciar-se-á do virtual na medida em que uma coisa poderá ser dita como possível a partir da análise das características da coisa mesma; a possibilidade é pensada pelo conceito e assim se diz que a coisa é possível, apenas não tem existência. O vir a ser existente ou a existência é pensada como salto, surgimento bruto, ou ainda, ato puro. Deleuze repudia essa noção de existência, uma vez que ela separa o ser real do ser possível. O virtual é compreendido, portanto, como simultâneo ao real, ele está ali-agora; apenas vem à superfície da existência num processo – não num salto. O virtual é o processo de vir a ser.

A imagem do “salto-mortale”, presente no conto “O Espelho”, e associada ao *terceiro estado* neste trabalho, assim como em Deleuze, não nos remete à instalação abrupta de uma realidade imediatamente inaugurada. O *salto mortale* rosiano é suave, ato de malabarismo, fruto de um processo preparatório que resulta na atualização de uma potencialidade virtual que sempre esteve ali. Assim é a narrativa do filho em “A terceira margem...”, pois já apresenta o rio-relato em que se dá a escolha capaz de igualar os dois protagonistas nas suas diferenças.

Deleuze não opõe o virtual ao real, e exatamente nesse sentido posso evocar seu pensamento para intensificar o *terceiro estado*.

O virtual possui uma plena realidade, enquanto virtual. Do virtual, deve-se dizer o que Proust dizia dos estados de ressonância: ‘Reais sem ser atuais,

ideais sem ser abstratos'; e simbólicos sem ser fictícios. O virtual deve até ser definido como uma estrita parte do objeto real – como se o objeto tivesse uma das suas partes no virtual, e nele mergulhasse como em uma dimensão objetiva (DELEUZE, 1988, p. 269).

Se o *terceiro estado* obedece ao esquema proposto no primeiro capítulo deste trabalho, ou seja: **primeiro estado – terceiro estado – segundo estado**, ele antecipa uma solução futura para o enredo de forma a propor uma atualização que se torna possível por conter também a solução lógica/linear (segundo estado). Desta forma, o *terceiro estado* apresenta-se como processo dentro do real, assim como o virtual. O nomadismo de Deleuze aplica-se muito bem a essa noção de movimento perene em que o virtual é constantemente atualizado.

Acredito que a abertura narrativa proposta no desenlace do conto “A terceira margem...” pode ser tomada como uma metáfora precisa do sentido movente do virtual/*terceiro estado*. O filho abandonou a margem do rio por não poder ocupar o lugar do pai na canoa, o filho não morre neste momento, tem consciência de uma falha, seu estado atual é de falência, solidão e dor. Mas o conto não termina assim, ou melhor, o conto não termina, simplesmente. Há algo mais para que se compreenda o desenlace: o rio.

Imagem movente, metáfora perfeita do devir permanente, o rio atualiza seu virtual incessantemente – como o pai já percebera no momento em que permanece nos meios, entre margens. E houve a narrativa, como processo de atualização do virtual paterno. A imagem do pai, buscada pelo filho, nega-se como modelo, porém, ao mesmo tempo em que prende o narrador às margens, também o liberta para a experiência da atualização de uma virtualidade própria, existência única. Pai e filho são a mesma coisa, um só na dimensão

deleuzeana do Ser, mas só poderão sê-lo cada um como referência de multiplicidade original.

A abordagem ensaiada no presente capítulo nasceu e se realizou a partir da associação de elementos da criação rosiana a conceitos içados da obra de Deleuze e de Deleuze/Guattari. Assim, “dizer” a obra de Guimarães Rosa tornou-se, antes de tudo, um movimento progressivo da intuição, no sentido de entrosar a criação do autor com o pensamento dos dois filósofos. Passível de equívocos, tal movimento obedece ao enlaçamento de conceitos, capaz de, pelo menos, encrespar as águas do rio discursivo com que trabalho aqui. Recorro a Nietzsche, citado por Orlandi, a propósito de certos discursos do método:

Aquela formidável treliça e vigamento dos conceitos [...] é para o intelecto livre apenas um apoio e um brinquedo para suas mais temerárias aptidões; e quando ele a despedaça, embaralha, constrói ironicamente de novo, emparelhando o mais distante, o mais próximo separando, então ele manifesta [...] que agora não é conduzido por conceitos, mas sim por intuições. A partir dessas intuições, nenhum caminho regular leva à terra [...] das abstrações: a palavra não foi feita para elas; quando as vê, o homem ou emudece ou fala através de metáforas absolutamente proibidas e em inauditos enlaçamentos de conceitos, a fim de, ao menos através do destroçar e troçar dos velhos limites dos conceitos, corresponder criativamente à impressão da poderosa intuição presente. (ORLANDI, 2000, p. 82).

Também no esforço de realização do fantástico tal insatisfação com o conceito

manifesta-se de modo inédito. A relação da personagem fantástica com o fenômeno, que não passa pelas palavras, mas pelo olhar é o corolário obrigatório da crítica da linguagem e do conceito que se opera no século XIX, e que é possível reencontrar sob formas diferentes no surrealismo: o conhecimento conceitual é limitado; além dele existe um outro modo de conhecimento, superior, imediato, que permite entrar diretamente em contato com a realidade profunda do ser.

3. O TERCEIRO ESTADO DA LINGUAGEM

A poesia marcou a primeira investida literária de Guimarães Rosa com o livro de poemas *Magma*, premiado pela Academia Brasileira de Letras, e está presente em todos os seus livros a partir daí.

O elemento poético é parte indissociável de seu texto. Contos, romances, novelas, todos os gêneros explorados pelo autor potencializam a linguagem e a lançam para o universo da percepção poética do homem e do mundo.

Antonio Candido se reporta ao momento da estréia do autor no gênero conto, com *Sagarana*, nos seguintes termos:

Registrando o aparecimento desta (obra) numa resenha breve, sugeri, sem especificar, esse caráter de invenção baseada num ponto de partida em que tudo estivesse no primórdio absoluto, na esfera do puro potencial. Parecia que, de fato, o autor quis e conseguiu elaborar um universo autônomo, composto de realidades expressionais e humanas que se articulam em relações originais e harmoniosas, superando por milagre o poderoso lastro de realidade tenazmente observada, que é a sua pura plataforma. (...) A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico – tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é

acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo (1991, p. 295).

O crítico esclarece o primeiro equívoco em relação à produção de Guimarães Rosa, colocando-o fora da perspectiva unicamente regionalista. Da mesma forma, a linguagem de estréia do autor – mantida até os últimos livros – não se restringe à fala do sertanejo exclusivamente. Pode-se dizer que o autor reconhece, e se apropria, da desterritorialização promovida pelo sertanejo na língua nacional.

Ao responder à questão “O que é uma literatura menor?” (1977, pp. 25-42), Deleuze insiste em afirmar que uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. E esse “fazer” característico implica, ainda, um forte coeficiente de desterritorialização. A língua portuguesa nas brenhas do sertão é uma língua desterritorializada e servirá, como o alemão de Praga, a estranhos usos. Há uma linguagem capaz de estabelecer o pacto com o diabo e num movimento inverso, a mesma linguagem poderá pôr em questão esse pacto.

Guimarães Rosa apropria-se justamente da dimensão desterritorializada da fala do sertanejo e a reterritorializa como matéria literária. O alijamento social e cultural do homem do sertão o exclui do uso da língua como emblema de nacionalidade. De certa forma, isso implica uma liberação inventiva que dará ao homem do sertão as condições de tornar-se o inventor de uma outra língua. Diante do acesso interdito à língua nacional como tal, o sertanejo inventa uma língua/linha de fuga. Guimarães Rosa, sertanejo declarado e escritor sensível aos acontecimentos da língua, a rizomatiza a partir dos elementos do sertão – as guerras, os pássaros; as crenças, o vento/redemoinho, os paredões, as árvores, os rios etc. – e cria uma linguagem em alguma medida motivada pelo sertão e pela ordem – desordem – que rege esse mundo. Não há mais a língua do sertanejo, mas a língua do sertão, a língua do

autor.

Sobre a situação de um judeu escrevendo em Praga, Deleuze lembra que Kafka define exemplarmente o beco sem saída que barra aos judeus de Praga o acesso à escritura e que faz da literatura deles algo impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira (Ibid., p. 25). Esses autores não podem deixar de escrever, já que a consciência nacional, mesmo incerta e oprimida, passa pela literatura. A impossibilidade de escrever em outra língua que não o alemão estabelece a distância inexorável em relação à territorialidade perdida, a tcheca. E ainda, a impossibilidade de escrever em alemão diante da desterritorialização da própria população em relação à língua nacional, pois esta aparece como uma língua artificial, distante e inapreensível em essência, tanto mais para os judeus, pertencentes a uma minoria e dela mesma excluídos.

O caso radical de desterritorialização reconhecido por Deleuze em relação ao alemão de Praga e, em especial, o *caso Kafka*, cuja literatura é o rosto que responde a todos os impossíveis, não é exatamente o que se encontra na obra de Guimarães Rosa. No entanto, a terceira dimensão da desterritorialização observada em relação aos judeus escrevendo no alemão de Praga, ou seja, a desterritorialização da própria população em relação à sua língua nacional, pode ser diretamente associada à experiência de linguagem do sertanejo. O que acontece em Guimarães Rosa é que ele transforma a potência dessa desterritorialização em potência para pôr a sua língua – a literária - sobre a língua nacional e sobre a língua do sertão brasileiro. Não como um decalque simplesmente, mas como um mapa, novo e cheio de possibilidades que se ineditizam o tempo todo.

Ainda sobre a literatura menor, é possível dizer que não há sujeito nessa literatura, há apenas agenciamentos coletivos de enunciação (Ibid., p. 28). Entendo que os

agenciamentos funcionam como potência da própria literatura, são como demônios que espreitam à espera de que se firme o pacto ou como discursos que pairam sobre os sujeitos da enunciação, à cata de encontros, como se pode verificar, por exemplo, no conto “Pirlimpisquice”, que será anotado no corpo desse trabalho.

Assim, o autor explora a fala do homem do sertão na mesma medida em que se vê motivado pela fala de qualquer ser humano, em qualquer língua. Posso também, sem muito esforço, apontar na obra de Guimarães Rosa buscas e registros da expressividade observada nos animais (“Meu tio, o Iauretê”; “Seqüência”; “O burrinho pedrês”; “Conversa de Bois” etc.). A linguagem ganha, sob a égide do autor, uma dimensão inédita; aqui também é possível dizer que a Linguagem é o Mundo.

Em entrevista a Gunter W. Lorenz, Guimarães Rosa abordou a intrincada questão em que se debate a crítica para dar conta do seu estilo:

O bom escritor é um descobridor. (...) Considero a língua como meu elemento metafísico: escrevo para me aproximar de Deus, estou sempre buscando o impossível, o infinito. (...) Sou místico: posso permanecer imóvel durante longo tempo, pensando em algum problema e esperar. (...) Nós, sertanejos, somos tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer (...) Os livros nascem quando a pessoa pensa; o ato de escrever já é a técnica e a alegria do jogo com as palavras. (...) Faço do idioma um espelho de minha personalidade para viver: como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. (...) Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço do infinito. Vivo no infinito, o momento não conta. (...) Existem elementos da língua que não podem ser captados pela razão; para eles são

necessárias outras antenas. (...) Meus livros são escritos em meu idioma próprio, um idioma meu (...). Não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros (Diálogo de Gunter W. Lorenz com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, 1991, pp. 62-97).

Falando da escritura de uma obra (ou dum texto), Roland Barthes (1970) começa por afirmar que o autor nunca produz um sentido *a priori*. O que pode acontecer é a instauração de um processo de significação. Entenda-se por significação o processo sistemático que une um sentido e uma forma, um significante e um significado. O sentido é construção do leitor durante o processo de significação desencadeado pelo texto.

Para Barthes, a figura do crítico aspira a vir antes do processo de significação. Ele (o crítico), por vezes, insere-se na tentativa de concluir a obra; dar-lhe o sentido *a priori* da significação. Entretanto, esta tentativa está destinada ao malogro. Ao crítico também é negada a última palavra, restando-lhe, por fim, uma fala indireta sobre a obra. Então temos que a última palavra (o sentido) é do outro, aquele para quem se escreve.

Refiro-me também ao que Barthes chama de “*o preço que se deve pagar pela esperança de ser acolhido (e compreendido) por quem nos lê*” (1970. p. 19): a originalidade, possível apenas nas fronteiras da linguagem. E, nas fronteiras da linguagem (na literatura, portanto) encontramos, se não a salvação, ao menos uma promessa de segunda linguagem possível: a conotação.

A mensagem original repetida não vale nada; está esgotada. Porém, se for variada, produz a esperança de exprimir “o que arde em nós” (Idem) e também significar o desejo de expressão. De certa forma, para Barthes, o significado da obra literária está na tentativa de resgate da mensagem original. Desejo de purificação da linguagem.

Na seqüência de sua reflexão, Barthes aponta na técnica da criação da literatura um número de procedimentos que, para *“inexprimir o exprimível”*, (Ibid., p. 20) promovem um distanciamento daquilo que já foi nomeado, na tentativa de resgatar-lhe um sentido original. Sem reconhecer nisso nenhum paradoxo, Barthes faz pensar que o distanciamento funcionaria, na verdade, como uma espécie de aproximação da origem e, portanto, da mensagem original.

Tratando da banalidade da linguagem corrente, Barthes denomina o escritor de “combinador”: *“A afetividade é banal, ou, se se quiser, típica, e isso, comanda todo o ser da literatura; pois se o desejo de escrever é apenas a constelação de algumas figuras destinadas, só é deixada ao escritor uma atividade de variação e de combinação (...)”* (1970, p. 21).

A “variação” e “combinação” previstas por Barthes vão debater-se com o já nomeado, “nomeado demais” e extrair uma *“fala segunda do visgo das falas primeiras que lhe fornecem o mundo, a história, sua existência, em suma um inteligível que preexiste a ele (...)”* (Ibid., p. 22)

Esta fala segunda é desejada como a única possibilidade verdadeira de superação da banalidade da linguagem e, por conseguinte, única chance de exprimir a originalidade.

Barthes coloca-se diante do dilema moderno da linguagem. As vanguardas modernas, na tentativa de extrair a “fala segunda” de tudo o que está nomeado pela anterioridade da linguagem, atingiu um paroxismo paralisante. Em outro momento de sua obra, Barthes faz referência à pura autonomia da poesia, espaço de criação em que se dá a purificação da linguagem:

Uma vez abolidas as relações fixas, a palavra só tem um projeto virtual; é

como um bloco, um pilar que mergulha num total de sentidos, de reflexos e remanescências: é um signo de pé. A palavra poética é um ato sem passado imediato (...) a Palavra não é mais dirigida de antemão pela intenção geral de um discurso socializado (...). A Palavra é enciclopédica, contém simultaneamente todas as acepções entre as quais um discurso relacional a teria obrigado a escolher. Ela realiza então um estado que só é possível no dicionário ou na poesia, onde o nome pode viver privado de seu artigo, reduzido a uma espécie de estado zero, mas preenche de todas as especificações passadas e futuras (...). Cada palavra poética constitui assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora, de onde escapam todas as virtualidades da linguagem (1974, p. 144).

Esse “estado especial” atingido pela linguagem no dicionário ou na poesia configura-se aqui como o *terceiro estado* da linguagem. Assim, a loucura deixa de significar a alienação da razão e a incapacidade para a vida normal e lógica. No significante loucura depositam-se outros significados, libertadores todos, posto que transformam um estado de dor e desespero em matéria moldável, reversível.

Nelly Novaes Coelho (Ibid., pp. 256-263) identifica em *S.* o narrador procedente do *homo ludens*, aquele que está presente nos rapsodos, aedos e jograis do mundo antigo, e que permanece encarnado nos cantadores populares, que ainda hoje perpetuam a herança folclórica de cada nação.

A autora destaca, ainda, que em *S.* renasce, portanto, o anônimo “contador de estórias”, o homem-coletivo que vem da alta ancestralidade que arraiga em Homero. Recorde-se, por exemplo, a epígrafe de “Burrinho Pedrês”:

“E, a meu macho rosado,
 carregado de algodão,
 perguntei: pra donde ia?
 Pra rodar no mutirão.”

(*Velha cantiga, solene, da roça*)

O caráter exemplar dos contos de S., sobretudo de “A Hora e a Vez de Augusto Matraga”, confirma a análise de Nelly Novaes Coelho e aproxima o narrador rosiano da narrativa de Walter Benjamin, no sentido em que a idéia de coletividade a compartilhar experiências se coaduna muito bem com a democracia exacerbada pela concepção de linguagem de Guimarães Rosa.

Apenas gostaria de ressaltar que a exemplaridade presente nestes contos de S. e, mais tarde, nas pequenas narrativas de Riobaldo, não pretende estabelecer modelos de bom viver de acordo com as regras mais imediatas de uma ou outra comunidade. De fato, a formação da consciência nas personagens tem um caráter individual e passa, principalmente, pelo exercício radical da liberdade frente a um mundo que precisa ser apreendido a partir dos elementos de que dispõem a personagem: sentimento, fé, esperança, signo e linguagem.

Os inúmeros estudos sobre a linguagem em Guimarães Rosa já a estabeleceram como objeto de reflexão prioritário para qualquer abordagem crítica da obra. Assim, o que chamo aqui de *terceiro estado da linguagem* serve, principalmente, para refletir acerca do processo de composição do autor.

Suzi Frankl Sperber estabelece em *Signo e Sentimento* (1982) o trabalho

comparativo como forma de apreensão da diferencialidade do tecido poético na linguagem de Guimarães Rosa. Para tanto, a autora estuda a abertura do sintagma (Ibid., p. 7) e a estratégia da indefinição de forma a explicitar os efeitos atordoantes do discurso rosiano.

A abertura do sintagma e a estratégia de indefinição, apontadas por Sperber, indicam, na composição dos textos rosianos anteriores a 1962, o mesmo procedimento que orienta a organização do enredo nos contos de *P. E.*.

Explico recorrendo, novamente, a Sperber:

A abertura do sintagma, que abre um hiato entre signo e signo, entre sintagma e sintagma, poderá ser articulada (e, pois preenchida) pela referência a um intertexto explícito ou implícito. Explícito, ele é um tema (como o do centro, em G.S:V). Implícito, ele serve como substrato naturalizado. Como a intertextualidade que atravessa a obra rosiana manifesta a transcendência, é ela que preenche as zonas de silêncio, remetendo este espaço em branco para o inefável, para o indizível, para um espaço em branco e um silêncio por isto mesmo ainda mais ampliados. E mais ampliados, ainda, e também por causa da função poética da linguagem, que remete a busca da transcendência à busca da beleza, de diversas formas diferentes (Ibid., pp. 9-10) (SEM GRIFO NO ORIGINAL)

As zonas de silêncio na obra de Guimarães Rosa apontam justamente para a apreensão do invisível, aquilo que a palavra lógica perde de modo irreversível. Ao que importa dizer não corresponde nenhuma palavra do vocabulário *homo sapiens*. Portanto, no discurso rosiano está prevista uma alteração da linguagem, um movimento que prevê o

aproveitamento máximo da expressão lingüística, mesmo quando os recursos narrativos, aparentemente, poderiam remeter ao sentido de falência expressiva, o autor usa a linguagem com fé absoluta e a potencializa pelo recurso (milagre) da multiplicação de sentido. A linguagem de Guimarães Rosa é um mapa; propõe picadas que o leitor poderá multiplicar, preencher, significar.

David Mamet, em texto produzido para o New York Times e reproduzido pela Folha de São Paulo (23 de julho de 2002), discorre brevemente sobre a sua formação em música para mostrar a dificuldade que teve em perceber que era possível omitir, conscientemente e de forma criativa, uma nota musical que “*a gente ouve, de qualquer maneira*”. A sabedoria do artista está, então, em permitir a participação ativa da consciência do leitor, ouvinte ou espectador:

Faz parte da nossa natureza elaborar, estimar, prever – correr antes do evento. Esse é o significado da consciência; todo o resto é instinto. Bach nos permite correr antes, e suas relações, como as de Aristóteles, são tão inevitáveis (como precisam ser, dadas as restrições da forma ocidental de composição) e tão surpreendentes quanto seu gênio complexo. (...) Tanto o moderno drama legítimo (Pirandello, Ionesco) quanto o trash da arte performática constroem sobre a revelação de que a omissão é uma forma de criação – que ouvimos a terça de qualquer maneira, que o público contribuirá com a trama. (...) A pergunta fascinante da arte: o que há entre lá e si? (Idem)

Guimarães Rosa, como Bach na música, põe o leitor para correr antes da narrativa, as inferências de leitura preencherão as lacunas deixadas pela abertura dos sintagmas. O

texto se comporá a partir de uma noção de transcendência que não escapa ao humano, portanto, imanência. A máquina de escrita de Guimarães Rosa seculariza o milagre.

Em minha dissertação de mestrado ocupei-me da análise dos contos de Murilo Rubião e pude observar que a metalinguagem na obra do autor tinha por objeto de reflexão, principalmente, os limites do discurso racional. Neste autor, entretanto, a aderência ao fantástico não soluciona o dilema diante do *salto mortale*, jamais concretizado. Uma abordagem amadora, porém apaixonada, da obra de Julio Cortázar, possibilitou-me, naquela ocasião, um exercício comparativo que resultou na compreensão de que, nesse segundo autor, o *salto mortale* se realiza; porém, de modo a complexificar enunciado e enunciação numa quase autofagia metalingüística.

A imagem do uroboro – serpente mítica que morde a própria cauda - mantém dois níveis de relação com o texto muriliano: no nível da temática textual, o desencanto, o sem sentido da existência e a invisibilidade aniquiladora reportam-se diretamente à imagem do eterno retorno expressa pela serpente que come a própria cauda. Num outro nível, o da criação, temos o autor/narrador condenado à reescritura constante de seus contos, às voltas com a (im)possibilidade de contar/narrar. A narrativa que se frustra ao contar sempre a mesma história de renúncia e fracasso precisa de cortes, aperfeiçoamentos e está sempre sujeita às modificações do autor descontente. Descontentamento que pode estar fora do texto, nisto que determina a temática: o absurdo do mundo real que ecoa no universo narrado.

David Arrigucci apresenta a metáfora do escorpião encalacrado (1973) para abordar a obra de Cortázar problematizando o sentido da criação de uma forma mais radical. Enquanto a imagem do uroboro nos transmite o sentido da paralisação do texto – perfeitamente verificável na obra de Murilo – a do escorpião encalacrado tem o seu

desfecho na morte, na destruição (o escorpião pica a si próprio com a finalidade de morrer); daí a conclusão de Arrigucci de que Cortázar realiza na sua obra “*a poética da destruição*” (Ibid., p. 22). O texto não permanece paralisado, mas busca, ao realizar-se enquanto narrativa, a sua própria destruição. O escorpião que, ao ver-se ameaçado de morte, pica a si próprio para, paradoxalmente, escolher livremente a sua morte.

Segundo a análise de Arrigucci, as personagens de Cortázar são caracterizadas por uma oposição fundamental com relação ao mundo em que lhes é dado viver, um mundo fragmentado e sem sentido, o mundo absurdo a que tantas vezes se referirá a personagem Horácio Oliveira, em *O Jogo da Amarelinha* (1987). Não aceitam este mundo, pois nele se sentem desarraigados e divididos, perdidos de si mesmos. Rebelam-se contra a realidade, fazendo-se perseguidores de algo... de quê?

A própria narrativa converte-se em perseguição. Esta perseguição, esta busca através da narrativa não é satisfeita, não se realiza. Então vem a reflexão sobre a própria busca, complexificando não só o enredo mas também a narrativa: “*A linguagem criadora é minada pela metalinguagem. O projeto para construir transforma-se, paradoxalmente, num projeto para destruir. A poética da busca se faz uma poética da destruição*” (ARRIGUCCI, 1973, p. 22) Nessa perspectiva, o herói Cortázariano aproxima-se do herói fantástico de Joel Malrieu: o indivíduo condenado à divisão de si mesmo, ao divórcio com o mundo e, por fim, à destruição. Penso em “Carta a uma Senhorita em Paris” (CORTÁZAR, 1951, pp. 17-28) como o exemplo de destruição no nível do enredo assim como no nível da narrativa, na medida em que o foco narrativo – primeira pessoa – e a modalidade de escrita proposta no conto – uma carta – revelam a impossibilidade de comunicação entre os dois mundos, o do narrador e o de Andréé, assim como representa no nível da enunciação a impossibilidade dos tempos do discurso e da leitura da carta (e do

conto) coincidirem:

Dizer-lhe que nesse intervalo tudo terminou, onde você vê a ponte aberta ouço eu quebrar-se a cintura furiosa da água, para mim este lado do papel, este lado da minha carta não continua a calma com que eu vinha escrevendo, quando a deixei para participar de um trabalho de comissões. Em sua cúbica noite sem tristeza dormem onze coelhinhos; talvez agora mesmo, mas não, não agora – no elevador, logo, ou ao entrar; já não importa onde, se o quando é agora, se pode ser em qualquer agora dos que me restam (Ibid., p. 27).

A comparação entre Cortázar e Murilo Rubião é pertinente, no sentido em que apresenta duas realidades da criação artística: a paralisia e a destruição.

Encontro a terceira alternativa em Guimarães Rosa. Aqui o movimento em direção ao invisível se realiza dentro da linguagem e do enredo. A queda original é superada pelo *salto mortale* que reconduz o sujeito a um estado de harmonia consigo e com o mundo. Esta harmonia, como todo o resto, não está pautada pelas regras do mundo racional. A partir da sua linguagem em *terceiro estado*, o autor renomea a coisa e a reinventa com a possibilidade de alegria dentro da dor; beleza entre o horror; amor nos entremeios da loucura e do ódio.

3.1. Sagarana

Propor um lugar especial para *S.* neste trabalho objetiva, sobretudo, abrir picada em direção ao *terceiro estado*. Os dois contos anotados aqui – “O Burrinho pedrês” e “A hora

e a vez de Augusto Matraga”, de várias formas, corroboram as inferências de Sperber (1982) sobre a obra como um todo. Seja na forma de parábola de moral sertaneja, seja na indicação de que as leituras espirituais (ou religiosas, ou filosóficas) atuaram na reflexão, na aplicação, na transformação da técnica narrativa e na linguagem rosiana desde a primeira versão dos contos apresentados em *Sezão* (escrito em 1937) (Ibid., p. 12).

A exemplaridade e mesmo o caráter aforístico dos contos de *S.* ressoam na fala do autor sobre o primeiro conto do livro: “*E ‘O Burrinho Pedrês’ pretendeu ser o resumo de uma concepção-do-universo, uma parábola. Uma anedota! Alguém disse. Gregamente concordo*” (Ibid., p. 14).

Considerarei os contos exatamente como o *resumo de uma concepção-do-universo*. Encontrei neles algumas respostas, posto que indeterminadas, mas por isso mesmo realizadas em idéia de permanência, . A resposta que mais me agradou foi a da *espiral*.

Em o “Burrinho Pedrês”, o mote implícito de que não vale a pena nadar contra a correnteza, sabedoria muito mineira, responde-se pela lógica da espiral como modelo de funcionamento para todos os elementos constituintes do conto: a chuva, o rio, a boiada, o amor, o ódio. Tudo a girar propondo sempre a volta, a reversibilidade dos movimentos.

Em “A hora e a vez de Augusto Matraga” há o longo aprendizado de que a espera é um valor na existência de um homem e também a lógica do mundo natural. Na espera se experimenta a fé e o sentido da divindade se revela inusitadamente na ordem do sertão. Augusto compreende a si a partir de uma conexão com o mundo ao redor. Ele aprende – e então torna-se igual a Sete-de-Ouros – que é preciso esperar o movimento da espiral traga a hora e a vez que cabe a cada um.

Está claro que os conceitos deleuzeanos ressoam pelas anotações dos dois contos de *S.*, na medida em que é possível fazê-los muito mais próximos pelo dizer o mundo de

Guimarães Rosa.

O Burrinho Pedrês

“O Burrinho Pedrês” é experiência iniciática para a leitura de Rosa e, ainda, para algo que pode ser dito como a “aprendizagem da espiral”, expressa neste conto a partir da imagem da boiada, principalmente. Magnífica concentração de adjetivos persegue os sentidos em fuga pela multiplicidade de cores, formas e movimentos dos bois, diversos e dessemelhantíssimos, como partes díspares de um todo a inaugurar segmentos inéditos de sentido a cada novo movimento. Das seis da manhã à meia-noite do mesmo dia, o Burrinho tem a sua vida dada no relato de eventos espiralados tal como os deslocamentos da boiada no conto.

A conexão entre os eventos da narrativa obedece à ordem caótica na qual há uma superdeterminação de futuro, imprevisível, posto que a conexão obedece à lógica da espiral. Em pontos sem determinação prévia poderá haver, incessantemente, inéditos elos e relações inusitadas de causa e efeito.

Li, recentemente, um breve artigo de física teórica em que o articulista (CLEISER, 15 de junho de 2003) evoca a imagem de galáxias em uma xícara de café. Pareceu-me intrigante o fato de que cientistas responsáveis pelos modelos que descrevem a formação de galáxias espirais baseiam-se na interação entre dois fluidos: um, a matéria comum das estrelas e das nuvens de gás interestelar (principalmente hidrogênio e hélio) e outro, um fluido mais exótico, a chamada matéria escura, cuja composição permanece desconhecida. Tal interação se dá, primeiro, pela atração gravitacional entre os dois tipos de matéria e, segundo, pelo movimento de rotação que ocorre durante o processo de formação da galáxia.

O articulista propõe que se imagine, primeiramente, os dois tipos de matéria como sendo duas esferas difusas de gás, sobre as quais os movimentos de atração gravitacional e rotação começam a agir lentamente. Esses movimentos descoordenados causam instabilidades nas duas esferas, criando regiões mais densas do que outras e, assim, essas regiões “densificadas” exercem maior atração gravitacional sobre a matéria à sua volta. Então, dá-se a mistura e, pelo movimento espiralado, nasce a galáxia.

O mais interessante é que a matéria escura representa, segundo os cientistas responsáveis por esses modelos, noventa por cento da matéria total da galáxia e é invisível, por isso não se sabe ainda a sua composição. Sabe-se que ela existe pela ação que imprime à matéria comum das estrelas – feita de átomos com prótons, nêutrons e elétrons, tal como a que compõe o ser humano – conferindo-lhe, pela ação gravitacional irregular, a forma de uma espiral a girar, um redemoinho cósmico.

Não pude deixar de associar a matéria escura à força estranha que Deleuze chama de virtual e que está aqui, a todo momento, imprimindo velocidade ao atual – a matéria comum? – dando-lhe a mágica do futuro como forma inédita de existência, sempre por meio de conexões inesperadas.

Voltando ao Burrinho, tenho a matéria narrada: a Fazenda da Mata; a serra; a coxia de Sete-de-Ouros; a boiada; os cavalos e os vaqueiros. Além disso, tenho *algo* a estabelecer conexões, adensando aqui e ali a matéria narrada, de forma a fazê-la ganhar velocidade. Nos adensamentos desse *algo* aparecem os deslocamentos da boiada, dos cavalos e do Burrinho; o amor de Badu pela moça “meio caolha”; o ódio de Silvino; a chuva; o rio; a enchente; a morte. Há, porém, um momento em que Sete-de-Ouros, com o seu modo de estar no mundo, obedecendo a um movimento externo, ao ritmo do *fora*, contra o qual nunca se insurge, mescla-se à matéria escura, a esse *algo* móvel e potente que dá corpo ao

acontecer das coisas. No momento de atravessar a mãe do rio – a barriga da cobra – Sete-de-Ouros é o rio; não se opõe a ele e salva a si mesmo, a Badu e a Francolim

E ali era a barriga faminta da cobra, comedora de gente; ali onde findavam o fôlego e a força dos cavalos aflitos. Com um rabejo, a corrente entornou a si o pessoal vivo, enrolou-o em suas roscas, espalhou, afundou, afogou e levou. Ainda houve um tumulto de braços, avessos, homens e cavalgadas se debatendo. (...) E Sete-de-Ouros, sem susto a mais, sem hora marcada, soube que ali era o ponto de se entregar, confiado, ao querer da correnteza. Pouco fazia que essa o levasse de viagem, muito para baixo do lugar da travessia (ROSA, 1984, pp. 78-79).

Por meio do recurso do sumário, o narrador dá a conhecer, nos primeiros quatro parágrafos do conto, a origem, atual estado e fatos relevantes da vida de Sete-de-Ouros. Sem iniciar a ação, priorizando a cena, o narrador apresenta a boiada; primeiro, suas cores – as mais achadas e impossíveis –; depois, o movimento – correntes de oceano, rodando remoinhos –; a forma diversa dos cornos. Neste mundo preche de determinações, a linguagem precisa também se potencializar sem regateios; o narrador não se intimida diante dos limites da dicção do mundo e seu discurso espraia-se deleitosamente pelas coisas, como que a propor estranhos contatos entre palavra e coisa. Contato pautado sempre pelo excesso concentrado; esse discurso voraz persegue inexoravelmente o sentido e não lamenta a perda; antes se vangloria através da adição de significantes, como a cercar incansavelmente algo que está aí, mas onde? E a perseguição continua: “*E o Major Saulo indicava, mesmo na beira do estacado, um boi esguio, preto-azulado, azulengo; não: azul asa-de-gralha,*

água longe, lagoa funda, céu destapado – uma tinta compacta, despejada de chanfro às sobre-unhas e escorrendo, de volta, dos garrões ao topete – concolor, azulíssimo.” (Ibid., p. 34).

A ação encadeia-se de modo a conectar eventos que o acaso organiza numa lógica caótica; demoníaca, pois tudo no sertão é redemoinho: o corisco promove o movimento dos bois na manhã noturna da Fazenda da Mata; o movimento dos bois excita os cavalos; os cavalos desalojam o Burrinho; o Burrinho segue até as proximidades da varanda e é visto e lembrado. Sete-de-Ouros é toda potência e força não usada. Na espiral dos acontecimentos, ele tem a sabedoria de deixar que o movimento do mundo o envolva sem desperdício de vã oposição.

Deleuze diz, ainda a propósito de Kafka (DELEUZE & GUATTARRI, 1977, p124), que é um único e mesmo desejo, um único e mesmo agenciamento que se apresenta como agenciamento maquínico de conteúdo e agenciamento coletivo de enunciação. A máquina da boiada é um agenciamento de conteúdo e, como todo agenciamento, não tem somente duas faces, ele se compõe de segmentaridades que se estendem sobre vários segmentos contíguos, ou se dividem em segmentos que são por sua vez agenciamentos.

A boiada como agenciamento de conteúdo, com seus bois de diferentes cores; movimentos díspares; cornos variados e reações imprevisíveis. Essa máquina tem seus segmentos de poderes e territórios; capta o desejo, fixa-o, territorializa-o. Quando decide mover-se de sua coxa para um espaço de maior tranquilidade, o Burrinho experimenta o *funcionamento* dessa máquina:

Passa rente aos bois-de-carro – pesados eunucos de argolas nos chifres, que remastigam, subalternos, como se cada um trouxesse ainda ao pescoço a

canga, e que mesmo disjuntidos se mantêm paralelos, dois a dois. Corta ao meio o grupo de vacas leiteiras, já ordenhadas, tranqüilas, com as crias ao pé. E desvia-se apenas da Açucena. Mas, também, qualquer pessoa faria o mesmo, os vaqueiros fariam o mesmo, o major Saulo faria o mesmo, pois a Açucena deu à luz, há dois dias, um bezerrinho muito galante, e é bem capaz de uma brutalidade sem aviso prévio e de cabeça torta, pegando com uma guampa entre as costelas e a outra por volta do umbigo, com o que, contado ainda o impacto da marrada, crível é que o homem mais virtuoso do mundo possa ser atirado a seis metros de distância, e a toda a velocidade, com alças de intestino penduradas e muito sangue de pulmão à vista (ROSA, 1984, p. 22).

É preciso dizer, no entanto, que o agenciamento maquínico da boiada, ou a máquina-boiada, tem também suas *pontas de desterritorialização* ou *linhas de fuga*, por onde ele mesmo – o agenciamento boiada – foge ou deixa passar suas enunciações ou expressões que desarticulam o funcionamento da máquina, deformando-a ou metamorfoseando-a. No fragmento abaixo, está-se diante da boiada agora metamorfoseada, eu diria até, contaminada, por sentidos outros que escaparam do agenciamento de conteúdo fixo, propondo desterritorializações alucinantes de sentido:

Alta, sobre a cordilheira de cacundas sinuosas, oscilava a mastreação de chifres. E comprimiam-se os flancos dos mestiços de todas as meias-raças plebéias dos campos-gerais, do Urucuia, dos tombadores do Rio Verde, das reservas baianas, das pradarias de Goiás, das estepes do Jequitinhonha, dos pastos soltos do sertão sem fim. Sós e seus de pelagem, com as cores mais

achadas e impossíveis: pretos, fuscos, retintos, gateados, baios, vermelhos, rosilhos, barrosos, alaranjados; castanho tirando a rubros, pitangas com longes pretos; betados, listados, versicolores; turinos, marchetados com polinésias bizarras; tartarugas variegados; araçás estranhos, com estrias concêntricas no pelame – curvas e zebruras pardo-sujas em fundo verdacento, como cortes de ágata acebolada, grandes nós de madeira lavrada, ou faces talhadas em granito impuro (Ibid., 19).

As *linhas de fuga* ou *pontas de desterritorialização* possibilitam que o agenciamento se estenda ou penetre em um *campo de imanência ilimitado* (DELEUZE & GUATTARI, 1977, pp. 118-127); nesse campo o agenciamento de enunciação – no caso de Guimarães Rosa, sua linguagem em estado de florescência – age sobre o conteúdo de modo a formar a espiral. É na própria boiada, é no rio mesmo que a máquina do desejo atua. Não há transcendência, mas imanência. A boiada torna-se cordilheira em movimento e o rio uma serpente gigantesca a bater cauda engolindo aquilo que envolve em espiral.

Não existe nenhum desejo, diz Deleuze, que não flua em um agenciamento e, para ele, o desejo sempre foi um construtivismo, construir um agenciamento, um agregado: o agregado da saia, de um raio de sol, de uma rua, de uma mulher, de uma vista, de uma cor... construir um agenciamento, construir uma região, juntar. O agenciamento, então, diz respeito a fenômenos físicos, e para que um evento ocorra, algumas diferenças de potencial devem surgir, como um clarão ou uma corrente, de forma que o domínio do desejo é construído. Assim, toda vez que alguém diz eu desejo isto ou aquilo, aquela pessoa está no processo de construir um agenciamento, nada mais do que isso, o desejo não é nada mais do que isso.

A Hora e a Vez de Augusto Matraga

“*Matraga não é Matraga, não é nada*” (ROSA, 1984, p. 341). O romance G.S:V começa com algo parecido: “*Nonada*” (ROSA, 1975, p. 13). Negativa dupla, não-nada ou estabelecimento de uma verdade anterior à narrativa. No nada está o homem, Riobaldo ou Augusto Esteves, antes do desejo como potência de definição do Ser.

No seu dicionário O Léxico de Guimarães Rosa (2001), Nilce Sant’ana Martins atesta que *nonada* é “*nada; coisa sem importância; resultante da aglutinação de non + nada. É a palavra que abre o romance, constituindo sozinha a primeira frase e a primeira estranheza e está também no último parágrafo*” (Ibid., p. 354). O verbete apresentado pela autora traz ainda uma busca do termo *nonada* em outros autores a fim de comprovar o sentido explicitado no dicionário.

A característica mais importante deste dicionário é exatamente a constante consciência da lacuna; ao pretender apresentar os termos rosianos para imediata consulta, a autora torna ainda mais urgente a recorrência à obra do autor, visto que o método e a técnica de dicionário é absolutamente insuficiente para esta linguagem em estado provocativo. O mérito do livro de Nilce Sant’ana Martins está exatamente em reconhecer, verbete a verbete, a presença obrigatória da obra, na qual os sentidos buscam e encontram ressonância.

Riobaldo constrói-se, portanto, a partir do nada, usando o próprio discurso como motor do desejo. Recorro ainda à imagem da espiral para evocar a noção da atividade (Univocidade) em Deleuze, à qual Nhô Augusto buscará sintonizar-se pelo processo de redenção. Augusto devir-Matraga. Em um ponto aleatório da espiral haverá uma conexão

na qual Augusto Esteves torna-se verdadeiramente Nhô Augusto; neste ponto fala a humilhação e a dor; no processo de devir-Matraga, Nhô Augusto ainda conhecerá a humildade e a gratidão com o casal de negros que o salvam da morte.

Augusto Esteves das Pindaíbas não concebe para si nenhuma conexão com o mundo de fora, obedece apenas a impulsos internos, sua atividade, ao contrário de Sete-de-Ouros, em “O Burrinho Pedrês”, é a do desperdício, Augusto Esteves não se economiza; ignora qualquer conexão com a face unívoca do ser, assim sua ação se perde em falsos movimentos, paralisa-se pela vacuidade e ausência de força; diria até que em Augusto Esteves Das Pindaíbas, o filho do Coronel Afonso, opera o não-desejo .

Orfeu às avessas, Nhô Augusto inicia seu périplo nas barrancas do inferno para a plenitude da sua identidade reconstruída. Iniciada a penitência, Nhô Augusto é um menino chamando pela mãe. O seu desamparo na mão dos negros é o desamparo de qualquer bebê. A vinda do padre para fazer-lhe o sermão é como o batismo da criança que, a partir desse momento, passa a existir perante Deus e pode contar com ele. A promessa vinda pela boca do padre é promessa divina: “*Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua*” (ROSA, 1984, 356).

A hora e a vez é a síntese do desejo. Ao conhecer um desejo que se conecta com a ordenação espiralada do mundo que o rodeia, Nhô Augusto passa a *confiar*. Cessa o desperdício de atividade, a personagem conhece que é parte de uma *outra* atividade; atividade esta que ordenará o movimento da vida de modo a estabelecer, por uma conexão inesperada e imprevisível, o momento em que Augusto Esteves das Pindaíbas, Nhô Augusto e Augusto Matraga se encontrem na sua hora e vez. Augusto entende que é preciso *ser escolhido para escolher*.

A fuga para o povoado de Tombador é a primeira decisão de Nhô Augusto no sentido

de encaminhar-se para a sua hora e vez. Tião da Tereza aparece no povoado e conta o que se passou com a mulher e a filha de Nhô Augusto, conta também o destino de Quim Recadeiro, que, heroicamente, encontrou sua hora e sua vez manifestando lealdade ao antigo patrão. Nesse episódio Nhô Augusto afirma ao Tião da Tereza que não havia mais Augusto Esteves das Pindaíbas; pois o movimento devir-Matraga já se iniciou e Augusto Esteves das Pindaíbas é, neste ponto da narrativa, Nhô Augusto – o homem, apenas.

Entretanto, a consciência de si durante a penitência põe Nhô Augusto em dúvida quanto à possibilidade de sua redenção: *“Desonrado, desmerecido, marcado a ferro feito rês, mãe Quitéria, e assim tão mole, tão sem homênia, será que eu posso mesmo entrar no céu?”* (Ibid., p. 362).

Diante dos valores que norteiam a vida no sertão, a personagem vê-se desprovida de honra e humilhada a ponto de negar-se a si mesmo. O egoísmo anterior era a absoluta inconsciência do outro, voltado só para si, Augusto era o avesso de si mesmo - o nada - o demo em que se transforma o homem quando se aliena do outro e do mundo ao redor. A dor e a humilhação fazem com que Nhô Augusto olhe ao redor de si e veja as outras pessoas e também a lei que rege as relações no sertão. Sua conexão com o fora se dá de modo a revelar a potência contida na passividade – força não usada – da natureza, toda ela intensidade à espera da sua *hora e vez*:

Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma coisa pegou a querer voltar para ele, a crescer-lhe do fundo para fora, sorradeira como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela: com o calor dos dias aumentando, e os dias cada vez maiores, e o João-de-barro construindo casa nova, e as sementeiras, que hibernavam na poeira, esperando na poeira, em

misteriosas incubações. (...) Não pensava nada... E as mariposas e os cupins-de-asas vinham voar ao redor da lamparina... Círculo rodeando a lua cheia, sem se encostar... E começaram os cantos (Ibid., 363) (sem grifo no original)

A imagem da espiral se afirma no movimento das mariposas e cupins-de-asas ao redor da lamparina da mesma forma que, ao longe, no céu que cobre o sertão, a ordenação circular se repete ao redor da lua. Nhô Augusto agora está dentro da espiral e participa – na sua potência guardada – do processo de devir que traz os cantos e estabelece a abundância de devires deste mundo em misteriosas incubações de futuro. A idéia de existir entra nele por direito. A penitência deixa de ser dor e sofrimento e começa o caminho da redenção.

Já se inteirando, quase pronto, Augusto é o único no povoado que tem a coragem de interpelar o temido chefe jagunço Joãozinho Bem-Bem de igual para igual. Chama-o para sua casa e tornam-se amigos. Respeitosamente.

O banquete com Joãozinho Bem-Bem e seus homens tem para Nhô Augusto uma função de ritual de recuperação da virilidade. A admiração pela coragem, pela infalibilidade do bando serve como auto-identificação. Através da observação desse outro – Joãozinho Bem-Bem e seu bando – Augusto faz o movimento de volta ao encontro de algo que o definia como homem do sertão: a coragem e a *homênia*.

Na espiral há o movimento de retorno, mas não se volta ao mesmo, assim como na idéia da Univocidade em Deleuze opera a lógica do Eterno Retorno sem que se retorne ao Mesmo, pois no movimento de retorno já operam as diferenças virtuais que atualizam o Mesmo em favor de novas potências de movimento. Assim é que Augusto retorna a si mesmo mas já em devir-Matraga, atualizando-se em inédita conexão com o fora. Os valores dos jagunços tornam-se claros e certos aos seus olhos. A lei do sertão torna-se a sua própria

e legítima lei. Joãozinho Bem-Bem o convida para juntar-se ao grupo, mas Augusto sabe que essa ainda não é a sua hora e vez.

Com o convite do chefe jagunço, Matraga sofre a tentação de voltar e vingar-se, sob a proteção de Joãozinho Bem-Bem, daqueles que o humilharam. Resiste e descobre-se apegado à penitência e crente na redenção como nunca:

Bastava-lhe rezar e agüentar firme, com o diabo ali perto, subjugado e apanhando de rijo, que era um prazer. (...) E só então que ele soube de que jeito estava pegado à sua penitência, e entendeu que essa história de se navegar com religião, e de querer tirar sua alma da boca do demônio, era a mesma coisa que entrar num brejão, que, para a frente, para trás e para os lados, é sempre dificultoso e atola sempre mais. (Ibid., p. 372).

O mal dentro do homem tem que ser dominado, por força de fé e vontade. Na manhã em que Nhô Augusto desconhece o mundo, os pássaros em alvoroço figuram ser os arautos da sua hora e vez. Neste momento Matraga sabe que precisa partir:

Quando ele encostou a enxada e veio andando para a porta da cozinha, ainda não possuía idéia alguma do que ia fazer. Mas, dali a pouco, nada adiantavam, para retê-lo os rogos reunidos da mãe preta Quitéria e de pai preto Serapião.
– Adeus, minha gente, que aqui é que mais não fico, porque a minha vez vai chegar, e eu tenho que estar por ela em outras partes! (Ibid., p. 375).

O caminho percorrido no jumento – animalzinho assim meio sagrado, muito

misturado às passagens da vida de Jesus – é todo de integração com o mundo, com o sertão. O sertão é dentro da gente.

Matraga olha a natureza e a compreende como a si mesmo, inteiro e pronto para a hora escolhida e de escolher. Chega ao arraial do Rala-Coco e Joãozinho Bem-Bem o recebe como a um velho amigo. Conta-lhe as empreitadas vencidas e diz que tem ainda uma pendenga a resolver, que Nhô Augusto verá em seguida.

O caso é da morte de Juruminho, cujo matador caíra no mundo e Joãozinho Bem-Bem espera agora a desforra da família do assassino. O chefe jagunço convida Matraga novamente para compor o seu grupo e este último novamente recusa: “*E ria para o chefe dos guerreiros, e também por dentro, e era o riso do capiau ao passar a perna em alguém, no fazer qualquer negócio*” (Ibid., p. 381).

Prepara-se a hora e a vez de Augusto Matraga. Chega o velho caduco de quem Joãozinho Bem-Bem quer a vingança da morte de Juruminho. O velho pede clemência, não para si, mas para os filhos e filhas que pagarão pelo crime do irmão. Não obtém piedade do chefe guerreiro e então se inteiriça clamando: “– *Pois então, satanaz, eu chamo a força de Deus p’ra ajudar a minha fraqueza no ferro da tua força!...*” (Ibid., p. 385).

O clamor do velho desperta Augusto, já Esteves feito. Ele pede pelo velho a Joãozinho Bem-Bem e os dois se fazem em discórdia, com Augusto Matraga acariciando a lâmina da lapiana, já decidido a fazer o seu destino.

Matraga toma a decisão de pôr-se ao lado do mais fraco, contra Joãozinho Bem-Bem e no confronto com aquilo que é considerado injusto, encontra a sua hora e a sua vez. Recupera a honra e a coragem no momento da morte.

A marca de humilhação e ignomínia que os jagunços do Major Consilva incutiram na carne de Nhô Augusto é composta por um triângulo inscrito numa circunferência. A

marca ignominiosa assinala seu portador como criminoso ou como escravo e o fato de consistir numa marca de carne aponta a ligação direta dos símbolos de que é composta e o destino de seu portador.

A circunferência e o triângulo carregam, portanto, uma significação potente que poderá indicar o sentido de vida e redenção construídos por Nhô Augusto. Segundo Walnice Nogueira Galvão:

Antiquíssimo símbolo ternário em todas as civilizações pré-cristãs, o triângulo pode significar duas linhas de força produzindo uma outra, a resultante da tensão entre o positivo e o negativo; ou a natureza tresdobrável do universo entre o divino, o humano e o natural; ou a idéia da família, com pai, mãe e filho; ou a relação entre corpo, mente e espírito; ou a Terra, o céu, e o ar que medeia entre ambos (1978, p. 44).

E em relação à circunferência, a autora destaca ainda: *“Em todas as religiões e em todas as seitas esotéricas, como a Cabala e a Alquimia, a circunferência e o círculo significam conceitos tão amplos e tão abstratos quanto a eternidade, o universo, a divindade, a perfeição, alguns dos quais ela compartilha com o triângulo” (Ibid., p. 47).*

A marca que inicialmente remete à humilhação e ignomínia experimentadas por Nhô Augusto transformar-se-á em marca de pertença a um universo (a circunferência) em que a presença e ação do divino (a figura de Cristo, na civilização ocidental) estabelece uma tensão que problematiza dois pólos opostos a ponto de criar a terceira alternativa (o terceiro lado do triângulo).

O triângulo inscrito numa circunferência, grafismo altamente simbólico e

muitíssimo corrente na Alquimia, aponta o itinerário de Nhô Augusto e aqui é possível associá-lo à espiral. No processo de individuação e reintegração de sua personalidade à dimensão cristã da fé, Nhô Augusto não nega sua existência anterior, ao contrário, reinsere a coragem e a valentia de sua vida pregressa em nova escala de valores, em que a idéia de justiça e sacrifício ganham *status* de missão santificada.

3.2. Corpo de Baile: Um certo Miguilim

Da mesma forma que a escolha pelos dois contos de S. obedeceu, antes de tudo, a um desejo de conexão de notas e percepções, “Campo Geral” (1984, Manuelzão e Miguilim, pp. 11-142) aparece aqui como o resultado de um olhar pelo meio, busca cartográfica na qual uma vereda poderá rizomatizar com outros textos do autor:

“Não é fácil perceber as coisas pelo meio, e não de cima para baixo, da esquerda para a direita ou inversamente: tentem e verão que tudo muda. Não é fácil ver a erva nas coisas e nas palavras (Nietzsche dizia da mesma maneira que um aforismo devia de ser ‘ruminado’, e jamais um platô é separável das vacas que o povoam e que são também as nuvens do céu)” (DELEUZE & GUATTARRI, 1995, p. 35).

Lázaro Barreto, em estudo apresentado no Seminário Internacional Guimarães Rosa de 1998, apresentou, a propósito de Manuelzão e Miguilim, a seguinte explicação da linguagem de Guimarães Rosa:

A linguagem inconvençional, não a exótica ou folclórica com suas escórias de redundâncias e não-concordâncias, a linguagem não-linear, não-acadêmica, linguagem dos povos excluídos do sertão, é usada por eles quando querem entender as coisas e contá-las com essa linguagem que não é apenas uma fonte de expressão, mas sobretudo uma fonte de conhecimentos. Quando querem entender um bicho, uma visão ou um som de coisas, eles pensam e falam com as palavras que formam as coisas, que organizam e exprimem as coisas de dentro para fora e, assim, cada punhado de palavras parece ter sido criado na hora da conversa e por isso não pode ser empregado noutra contexto (2000, p. 348).

Miguilim apresenta o mundo nesta linguagem de comunhão com as coisas, linguagem inventada na sensualidade do sertão. O menino não sabe direito o que vê, vê além, pois não usa apenas os olhos, há outros meios de apreensão que estão a seu serviço.

Antecipando o Menino, de “As margens da Alegria” e “Os Cimos”, Miguilim revela a si mesmo o espaço do Mutum, como se revela ao outro Menino, a grande cidade sendo construída. Miguilim, aos sete anos, não sabe dizer o Mutum, mas alguém afirma que o Mutum é bonito e Miguilim traz a notícia-idéia como presente para a mãe:

Quando voltou para casa, seu maior pensamento era que tinha a boa notícia para dar à mãe: o que o homem tinha falado – que o Mutum era lugar bonito... A mãe, quando ouvisse essa certeza, havia de se alegrar, ficava consolada. Era um presente; e a idéia de poder trazê-lo desse jeito de cor, como uma salvação, deixava-o febril até nas pernas (Op. Cit. p. 14).

A linguagem assume um caráter mágico sob a regência da infância, Miguilim viaja para conhecer o lugar em que vive ao ouvir falar dele. Estar ausente do Mutum o torna sensível ao lugar pela falta. Miguilim sofre a saudade de tudo e quer voltar trazendo uma consciência que não tinha quando saiu: o Mutum é lugar bonito.

As palavras viajam e se transformam com o olhar do autor regido pelos meninos; a dança de corpo de baile transforma curió em curiol ao lado da maria-faceira; os neologismos ganham luz e cor no contexto da narrativa: “*devoava uma alegria*”, “*abelhas e vespas inçoavam sem assento*”, “*pai padece de escandescência*”, “*o fogo drala bonito*”, “*bobagens que o coração não consabe*”, “*as histórias – tinham amarugem e docice*”, “*Dião de dia!*”, “*tremia as mãos farinhosamente*”.

Apenas Miguilim doente, verdadeiramente, depois da doença imaginária e da morte de Dito, põe uma sombra na linguagem, mas, paradoxalmente, a dor ganha expressão a partir do mesmo olhar de espanto que revelou, pelos olhos de outro, que o Mutum era bonito:

Miguilim tinha mesmo que descansar, perdera a força de aluir com um dedo. Suava, suava. O latido dos cachorros no pátio vinha de muito longe, junto com a conversa da Rosa na cozinha, o cló das galinhas no quintal, a correria de Tomezinho, a fala de Papaco-o-Paco, o rumorzinho das árvores. Tudo tão misturado e macio, não se sabia bem, parecia que o dia tinha outras claridades (Ibid., p. 133).

O estar no mundo de Miguilim é pautado por uma consciência lacunar, nada se

estabelece com sentido fechado. O menino sente o derredor sem apreendê-lo como um mundo total, mas a partir de sensações que o levam a intuir uma certa realidade. Ora, é esta exatamente a situação em que se encontra o leitor de “Campo Geral”. O Mutum é apresentado a partir de sugestões imagéticas que não se complementam de forma absoluta deixando o leitor eternamente preso num “*tempo de alucinação*” (ECO,1994, p. 66).

Sperber busca as causas deste efeito alucinatório no próprio texto:

Como a indeterminação dificulta a articulação entre significante e significado do signo, de cada sintagma, a cada passo, a memória que nos fica de cada signo e de cada sintagma não se completa, ainda que não se apague de todo. Não chegamos, graças às características da técnica empregada, ao sentido final e claro do signo e sintagma. Somos, assim, conduzidos ao infra-sentido das coisas e da natureza, infra-sentido que nos fica da preponderância na permanência, em nossas memórias, dos significantes, reforçados por suas repetidas articulações. O significado manifesta-se como virtualidade. A complexidade dos atos humanos não foi eliminada, nem as coisas são naturalizadas, ainda que tal processo leve relativamente das essências à naturalização. Ora, este processo, que leva para um sentido inalienável das coisas, constitui-se no processo poético por excelência.

Como definirei a ação e efeito dos elementos intercalados em um sintagma, elementos que distanciam os significantes de seus significados? (1982, p. 50).

Acredito que o distanciamento dos significantes dos seus significados poderá criar, em cada átimo da leitura, o intervalo mágico em que se estabelece o *terceiro estado*, num desafio aos limites da linguagem ao mesmo tempo em que propõem a (re)invenção da palavra.

3.3. As “estórias” exemplares de Riobaldo

Na gagueira de Riobaldo cabem muitas estórias, todas elas atoladas em veredas de dúvidas, indagações, especulações e prédicas. De modo surpreendente, as estórias que circulam na vereda maior do discurso-busca de Riobaldo estabelecem platôs, onde narrador e ouvinte/leitor encontram uma região de intensidades contínuas, vibrando sobre ela mesma; assim se fazem as escolhas nas quais “*o bom, o mau são somente o produto de uma seleção ativa e temporária a ser recomeçada*” (DELEUZE & GUATTARRI, 1195, p. 18).

O apelo a pequenas narrativas de experiência, acontecidas em tempos diversos – próximo, distante ou simultâneo – ao tempo da enunciação, faz o discurso de Riobaldo proliferar no sentido de abarcar, na dimensão coletiva da linguagem, o mundo do sertão, esse mundo que não se diz por estratégia de isolamento. Nas palavras de João Adolfo Hansen:

Operadas sempre como produção, tal escrita e língua recortam-se como dispositivo de inscrições não só nacional ou regional, mas como língua e escrita nômades, que se afirmam outras e que, para a sua diferença, requerem de tudo, do esquimó ao tártaro. Ficção, aí se lê numa sobredeterminação da ficção, que não consiste apenas na fabulação que estabelece a língua como

matéria, pois a materialidade mesma de língua singular aflora como língua irreconhecível e fictícia, língua no limite impossível, pois nela se efetuam operações de dissolução da forma fazendo emergir a indeterminação e a indistinção nos efeitos de sentido facilmente capturável como metafísica. (...) suas operações não consistem na nomeação como representação e adequação, mas num dispositivo de efetuar a idealidade do sentido, o não-dito, o interdito, o entredito, - língua nonada, osso de borboleta (...) (2000, pp. 19-20).

Para lembrar – e aproveitar – o Deleuze leitor de Kafka (DELEUZE & GUATTARRI, 1977, pp. 124-125), digo que aqui a enunciação precede o enunciado, não em função de um sujeito que o produziria, mas em função de um agenciamento que faz daquela a sua principal engrenagem, com as outras engrenagens que seguem e pouco a pouco se colocam no lugar. A enunciação de Riobaldo precede os conteúdos, seja para prefigurar as formas rígidas de um discurso que literalmente fará escorrer o sentido ou seja, ainda, para fazer com que o sentido passe em uma linha de fuga ou transformação. Sendo a enunciação a principal engrenagem do agenciamento maquínico pelo qual se realiza o relato de Riobaldo, as histórias funcionam como conectores, pois pautam o enunciado e fazem com que os sentidos de valor, direito e verdade escorram e se transformem todo o tempo.

Quando discute a narrativa tradicional no texto “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1987), Walter Benjamin fala da importância da troca de experiência entre narrador e ouvintes. Em vários contos de Guimarães Rosa percebe-se que o autor é bastante sensível a esta potencialidade da narrativa tradicional. Em “Desenredo” (ROSA, 1976, p. 18), por exemplo, essa consciência se mostra de forma mais explícita, não

apenas na situação narrativa – o narrador a seus ouvintes compartilha a experiência de outrem, Jó Joaquim –, mas também nos conselhos exemplares dados pelo narrador enquanto “desenreda” a experiência vivida pelo protagonista do conto. Esses conselhos exemplares pontuam a narrativa como platôs de intensidade em meio ao amálgama da existência.

Em Guimarães Rosa, o conceito de narrativa de Benjamin é atualizado, no exemplo já mencionado e, sobretudo nos contos de *P. E.*, como veremos adiante. Afinal, não seriam as primeiras, terceiras e outras histórias, tentativas (bem-sucedidas!) de trazer a experiência da narrativa compartilhada para o tempo do discurso solitário do romance? A literatura rosiana trata de regiões com características pré-industriais, espaços míticos que a cultura da tecnologia não alcançou, lugares em que a vida humana acontece a partir de leis e regras diferentes dessas que regem o mundo contemporâneo. Mas é necessário lembrar que esta narrativa se insere no século XX, tempo de uma solidão inapelável. Por isso o narrador de Rosa investe-se de características diferentes daquelas referidas por Benjamin. Interessa aqui, especialmente, o mecanismo narrativo que faz agirem num só texto, as duas categorias de narrador, o da narrativa tradicional e o do discurso romanesco.

Para Benjamin, o mundo capitalista impede que a troca de experiência entre narrador e ouvintes se realize, tornando o homem solitário diante do perigo de viver. A impossibilidade de realização da narrativa levaria ao romance, experiência de solidão e morte.

Em G.S:V, Guimarães Rosa articula as duas possibilidades de relato – a narrativa tradicional e o romance – de forma a tensionar a enunciação e o enunciado a um ponto limite. Riobaldo, preso à necessidade de rememorar a experiência de sua vida, faz o relato a um desconhecido. O pretense saber de seu ouvinte poderá ajudá-lo na busca de

compreensão sobre o que passou. O relato maior que faz Riobaldo ao seu interlocutor não deixa de ser um “arremedo” da narrativa tradicional de que fala Walter Benjamin, pois o seu discurso é sempre no sentido de solicitar compreensão e esclarecimento, mas o narrador não alcança o que busca; a sua experiência é impossível de ser compartilhada. Riobaldo está mergulhado na solidão do discurso romanesco.

O alento do narrador só poderá vir das “estórias” que precedem e se interpõem no relato maior de sua vida. Nessas pequenas estórias ele alcança a compreensão possível dos outros homens, pois *produz*, a partir de uma seleção ativa, mesmo que temporária e reversível, noções de verdade para dar conta da experiência do perigo, do medo, do bem e do mal.

Neste sentido é possível pensar que Riobaldo compartilha da experiência daqueles que estão presentes nas suas estórias e é só a partir da apropriação dessa experiência que o narrador está pronto para mergulhar na solidão do relato de sua própria experiência e aí estamos no campo do discurso romanesco.

Entrar no sertão de Guimarães Rosa é tornar-se o interlocutor de Riobaldo. É viver a experiência da dúvida, do perigo e do medo. Para Benjamin:

... quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura (Op. Cit. p. 213).

A solidão de Riobaldo potencializa a solidão da leitura em um crescendo a cada vereda percorrida na narrativa. A forma como o narrador ladeia a sua própria história com as pequenas estórias é o indício mais forte da necessidade de buscar em algum lugar – na estória do outro – o alento, a coragem que o faça, finalmente, enfrentar o que viveu.

Quando inicia o romance, o narrador se refere apenas a casos de que teve notícia. Às vezes refere-se a episódios esparsos da sua própria história, sem ainda tratá-la num relato próprio. Mas, como um sortilégio, a lembrança de Diadorim vai se interpondo, caindo como uma neblina sobre o narrador e então o relato sobre si mesmo começa *in media res*, ou seja, no meio, quando já está sob as ordens de Medeiro Vaz até o retorno de Zé Bebelo. O narrador parece querer parar aí, mas não é mais possível; a volta sobre a própria história o toma completamente e ele decide ir até o começo, até o Menino, na travessia do rio, metáfora clara do abandono da infância e estréia no perigo.

A partir desse ponto da narrativa, Riobaldo inteiro busca Diadorim. Esse movimento não é agônico, posto que tomado por uma angústia profunda – angústia de quem viveu algo extremo e agora, passada a tempestade, busca a compreensão. E é ao "prefaciá-lo" a sua história principal que Riobaldo vai tecendo uma rede de pequenas estórias que são, elas mesmas, exemplares da dinâmica movediça que o discurso do narrador impõe aos valores e verdades evocados ao longo do percurso.

A narração é instigada por Diadorim. Embora as especulações do início do texto levem a crer que o Diabo é a preocupação central, percebemos ao longo do livro que a preocupação central é Diadorim. A tragédia do amor negado faz Riobaldo questionar: o que, afinal, aconteceu consigo ao longo daquela vida ao lado do amor impossível? As estórias que servem de prefácio a Riobaldo são "causos" esparsos, todos com um mistério que não se desvenda, pois são, no limite, a expressão do mistério que é o homem. Aos

poucos, Diadorim vai tomando conta do relato e a sua lembrança torna-se a referência central do narrador.

Mas ainda é preciso falar das "estórias-prefácio". A primeira delas acontece no tempo presente do discurso e é uma síntese da dúvida vivida ao longo da existência do narrador:

agora mesmo, nestes dias de época, tem gente porfalando que o Diabo próprio parou, de passagem, no Andrequicé. Um moço de fora, teria aparecido, e lá se louvou que, para aqui vir - normal, a cavalo, dum dia-e-meio - ele era capaz que só com uns vinte minutos bastava... porque costeava o Rio do Chico pelas cabeceiras! (ROSA, 1975, p. 10).

Essa estória, chegada aos ouvidos de Riobaldo antes mesmo do viajante-interlocutor, faz com que ele indague se, por ventura, este moço que passou pelo Andrequicé não é o seu ouvinte atento. A especulação do povo miúdo sobre a passagem do demônio por aquelas paragens passa a ser também uma especulação do leitor. A quem Riobaldo está fazendo o seu relato?

Dúvida posta, a próxima estória é a de Aleixo, questionamento da lógica da punição ao mal gratuito – “*vem o pão, vem a mão, vem o são, vem o cão*” (Ibid., p. 12). Aleixo, assassino de um velhinho que passa por sua morada, tem o castigo na cegueira dos quatro filhos – “*uma escadinha – três meninos e uma menina – todos cegados*” (Ibid., p. 13). Riobaldo, entretanto, contesta a justiça desta punição, pois assim, então, os filhos são responsáveis pelo mal cometido pelo pai? O kardecismo do Compadre meu Quelemén é uma tentativa de pôr ordem na justiça e injustiça do mundo. Mas, no decorrer da narrativa,

as estórias de Riobaldo vão mostrando que o mal que está dentro de um homem é o mal que está dentro de todos os homens.

Quando conta a estória de Pedro Pindó, sua mulher e o filho Valtêi, Riobaldo mais uma vez demonstra a capacidade de produzir noções de bom e mau em escolhas ativadas pelo mundo ao qual se refere. A maldade do filho – criança ainda – desperta o gosto sádico dos pais, que o espancam a horas confortáveis. Mas mesmo malvado e com um estranho gosto pela morte, Valtêi, quando sofre, “*sofre igual que se fosse um menino bonzinho...*” (Ibid., p. 14). Aqui a filosofia de Cardeque aparece frouxamente contraposta à filosofia profunda de Riobaldo: “*Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar.*” (Ibid., p. 16)

Quando anuncia a profundidade da sua compreensão do humano, Riobaldo faz a apresentação das personagens principais da sua estória maior, a dele mesmo. Todos os jagunços, seus companheiros de lida, estão arrolados num mesmo parágrafo e, com exceção de Hermógenes, todos são caracterizados como seres de potência intensiva. O homem traz o bem e o mal condensados em si e é possível conceber Hermógenes como um homem incompleto, sujeito apenas à incompreensível maldade.

O discurso espiral de Riobaldo ganha força a partir das suas estórias, uma vez que cada uma delas imprime velocidade ao mecanismo indagatório em que se sustenta o narrador. O casal do Rio do Borá (Ibid., p. 48), primos carnais, sofre a tragédia de ter filhos aleijados: sem pernas e sem braços, só os tocos. Desta estória Riobaldo depreende a necessidade da “existência não-existente” de Deus:

Como não ter Deus? Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve. Mas, se não tem Deus, há-de a gente

perdidos no vai-e-vem, e a vida é burra. É o aberto perigo das grandes e pequenas horas, não se podendo facilitar – é todos contra os acasos. Tendo Deus é menos grave se descuidar um pouquinho, pois, no fim, dá certo.(...) Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo (Ibid., p. 49).

A concepção de Deus não é ingênua, pois o narrador foca a necessidade de Deus no Homem e não para além dele. A relação estabelecida entre a *existência-não existente* de Deus e a *não-existência-existente* do Diabo coloca ambos no mesmo nível, equilibrando a espiral do bem e do mal circundando o homem. Se o homem sabe da existência do Diabo e a aceita, algo no caos da existência também é aceito como parte do jogo do viver: *a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo*. Por isso, é preciso fazê-lo existente, como mecanismo de agitação do corpo sem órgãos.

Na sua vertigem de corpo sem órgãos, Riobaldo precisa das estórias para tomar fôlego e ensaiar o *salto mortale*, paradoxalmente, no entanto, cada uma das estórias gira sobre si criando novas vertigens a partir da emissão de novos signos, todos para além da esfera imediata da significação.

A estória de Davidão e Faustino (Ibid., p. 66) aparece no discurso de Riobaldo de uma forma diferente das estórias anteriores. Aqui Riobaldo mostra-se satisfeito com o trato "ficcional" dado a uma história real. Davidão, jagunço às voltas com o medo de morrer, paga a Faustino para que este morra em lugar dele, Davidão, quando a sua hora chegar. Pacto feito, ambos vão de luta em luta, são e salvos. Sem dar com o desfecho de tal história, Riobaldo conta ao seu interlocutor que um outro ouvinte atento, moço da cidade,

com dotes de "*estoriador*" resolve criar o desfecho para Davidão e Faustino. E à moda de Borges, Davidão e Faustino, ambos temendo a morte, confrontam-se num duelo definitivo em que o pacto feito é cumprido: ao tentar matar Davidão, Faustino, com sua própria arma, fere a si mesmo, morrendo, enfim, no lugar do seu adversário.

Riobaldo mostra sua consciência em relação às estórias, sempre contrapostas à História, pois só elas podem "*encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida na em sua lerdeza de sarrafaçar*" (Ibid., p. 67).

Seria possível incluir no rol de estórias até aqui referido o relato de Riobaldo sobre a carta extraviada de Nhorinhá (Ibid., p. 67)? Carta que viaja por oito anos até chegar às suas mãos? Riobaldo usa essa estória para mostrar ao seu interlocutor que pôde amar Nhorinhá por meio desta carta, oito anos depois, e amá-la "*em lavaredas*". Além de pôr signos e valores a circular em espirais inusitados, onde perguntas e respostas se ineditizam constantemente, as estórias do narrador podem também fazer circular o tempo, contaminando o presente com a memória de um passado que se atualiza pelas palavras, aquelas da carta de Nhorinhá e também essas do narrador, no presente do discurso.

O relato da carta de Nhorinhá se dá imediatamente antes de Riobaldo contar o "início" da sua história – o encontro com o Menino-Diadorim/Reinaldo. O amor de Nhorinhá, ou a sua memória ativa, serve ao narrador Riobaldo como uma preparação para contar o episódio absolutamente lírico do seu primeiro encontro com Reinaldo/Diadorim. No tempo da narrativa, o Riobaldo sedentário e nostálgico precisa navegar por seu relato sem respeitar cronologias, o amor vivido e lembrado por Nhorinhá o prepara para falar daquele amor maior, que o tomará totalmente a partir da travessia do rio. É como se apenas agora, no tempo da narrativa, Riobaldo fosse capaz de compreender o que viveu com o menino, pois já tem, como homem, a experiência de Nhorinhá.

Riobaldo diante de Reinaldo/Diadorim vê-se às voltas com uma múltipla emissão de signos que seu discurso busca decifrar:

Quando os signos tornados hieróglifos sobrepujam os conteúdos explícitos? O aprendizado de signos só é possível de exercer-se quando nos tornamos sensíveis a eles. Para o amante, o amado é um mundo a interpretar. É signo porque exprime um mundo possível, porém desconhecido por aquele que ama (MEDEIROS, 1997, p. 91).

O aprendizado de Riobaldo se faz, no nível do discurso, pela elocução de suas estórias; estórias que anunciam o mistério do mundo e compõe uma aproximação à neblina Diadorim.

Jõe Bexiguento aparece na narrativa de Riobaldo como a figura de um narrador tradicional, para ele o bem é bem e o mal é o mal, esta frágil artimanha de Jõe para enfrentar o perigo das coisas se desfaz quando ele conta a Riobaldo-jagunço o caso de Maria Mutema e do Padre Ponte. Assassina confessa tornada santa no imaginário do povo:

Só que, nos dias em que ainda breve, o povo perdoou, vinham dar a ela palavras de consolo, e juntos rezarem. Trouxeram a Maria do Padre, e os meninos da Maria do Padre, para perdoarem também, tantos surtos produziam bem estar e edificação. Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa (Op. Cit. p. 174).

Santa por ultrapassar o limite entre o bem e o mal? Ou porque o povo compreendia o mal em Maria Mutema por senti-lo em si também? Então o que é bem nem sempre é só bem, e pelas beiras o mal pode ser o bem. Essa pequena estória aparece imediatamente antes da cena do julgamento de Zé Bebelo. E o que Riobaldo medita sobre Zé Bebelo no calor do julgamento vale para a Mutema:

Quem sabe direito o que uma pessoa é? Antes sendo: julgamento é sempre defeituoso, porque o que a gente julga é o passado. Eh, bê. Mas, para o escriturado da vida, o julgar não se dispensa; carece? Só que uns peixes tem, que nadam rio-arriba, da barra às cabeceiras. Lei é lei? Lôas! Quem julga, já morreu. Viver é muito perigoso, mesmo (Ibid., p. 205).

O arrependimento corajoso de Mutema a concilia com o povo de São João Leão assim como a coragem de Zé Bebelo o concilia com Joca Ramiro e os jagunços, tendo Riobaldo papel fundamental no desenlace do episódio. Adair de Aguiar Neitzel, em sua dissertação de mestrado (1998), destaca o caráter particular dos crimes reversíveis de Mutema:

Em ambos os casos, o crime se concretiza pelo conduto auditivo, imagem que nos remete ao labirinto que tem sua representação mítico-ritual, retomando a idéia de descida aos infernos, a uma morte ritual do tipo iniciatória. A chegada ao centro do labirinto, como no fim de uma iniciação, assenta o iniciado numa cela invisível onde será introduzido nos mistérios, do qual resultará um novo

ser. Mutema, ao introduzir o chumbo e a palavra no labirinto das duas vítimas, desce num abismo e, ao retornar, nunca mais será a mesma; sua vida, dominada por uma força malévola, a empurra para um ato destruidor (1998, meio eletrônico).

O labirinto, entretanto, propõe-se ambigualmente como caminho de ida e volta – o grande movimento é a volta – e Mutema poderá evadir-se, renascer, livrar-se da possessão demoníaca. A imagem do labirinto firma-se na noção de reversibilidade, desde há muito apontada por vários estudiosos como chave de leitura para a obra de Rosa, e, ainda segundo Neitzel:

... o labirinto exprime o infinito eternamente em mutação (espiral) e o infinito do eterno retorno (trança). A espiral — símbolo aberto e otimista — é interpretado aqui como símbolo do movimento da vida do homem, passando alternadamente pelo Bem e pelo Mal, interpretação que vem ao encontro dos estágios pelos quais passa Mutema (Idem).

A mudança e a reversão dos acontecimentos são a essência das narrativas de Riobaldo e elas apresentam, em última instância, que o homem está sempre sujeito ao devir, num processo de ir e vir, em constante formular e reformular de pensamentos. Nada está congelado. Riobaldo lembra que *"o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as*

peessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando" (ROSA, 1975, p. 389).

Os relatos se entrelaçam e se organizam de forma a dar consistência aos valores que vão se firmando no discurso de Riobaldo. O debate sobre o destino de Zé Bebelo deixa claro o código de ética dos jagunços, código estranho apenas a Hermógenes, que mais adiante na narrativa torna-se o assassino traidor de Joca Ramiro.

Neste ponto da narrativa, Riobaldo já está tomado pela inebriante emissão de signos de Diadorim. Mesmo sem saber que o amigo busca a vingança da morte do pai, Riobaldo assume para si o sentido dessa vingança. A partir do momento em que a ação se organiza ao redor da busca da vingança, também a narrativa de Riobaldo ordena-se em seqüência, sem mais os volteios das pequenas estórias. O mergulho do narrador – *salto mortale* - é plenamente realizado. O amor. O pacto. Riobaldo chefe. Joca Ramiro vingado. Diadorim morto. Riobaldo narrador de mundos.

Diadorim morto: Riobaldo depois das tempestades: "*Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus buritizais levados de verdes... Buriti, do ouro da flor... E subiram as escadas com ele, em cima de mesa foi posto. Diadorim, Diadorim - será que amereci só por metade?*" (Ibid., p. 453).

A revelação de Diadorim mulher é o desenlace da narrativa de Riobaldo. Ponto máximo da sua história em que sempre soube que chegaria sozinho:

... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d'arma, de coronha... Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me

benzer - mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluçei meu desespero (Ibid., p. 454).

Ao terminar sua história ao interlocutor desconhecido, Riobaldo diz que já contara a mesma história ao Compadre Quelemém, já fizera as mesmas perguntas, remoera as mesmas dúvidas. Daquela, entretanto, obtivera resposta. Resposta repetida ao fim desta narrativa, segunda na ordem do narrador:

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

– O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!

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

– 'Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são quase iguais... (Ibid., p. 460).

Compadre Quelemém é o mestre das espirais reversíveis do mundo. As “estórias” realizam esse movimento de interrogação representado pela imagem da pergunta/resposta/pergunta (espiral), na medida em que intercambiam as escolhas pelo bom e pelo mau. O relato de Riobaldo não se limita ao doutor da cidade que o visita, mas se estende a todas as personagens das pequenas narrativas trazidas para o centro do relato maior. Riobaldo reconhece a si e aos outros na ordem desordenada em que viver é muito perigoso, e não é não.

A narrativa de Riobaldo suspende a lógica excludente do pensamento racional e

instaura o sertão como espaço de potencialidades máximas. Não se trata simplesmente de dialética, mas de um estado especial da reflexão/indagação em que está ausente a negativa, tudo se compraz no seu contrário, na união e na mistura. Nesse estado – *terceiro estado* – em que o próprio e o outro compõem um só elemento, o homem ganha uma dimensão amplamente potencializada, nele passa a atualizar-se o virtual. Entendo que a pergunta Riobaldo em seu estado de questionamento atual antecipa – como uma promessa – a produção de um sentido. O virtual como o vir-a-ser, o devir relato de Riobaldo. Assim o *terceiro estado* torna-se compreensível na medida em que não é o primeiro estado, de conflito, apenas, nem o segundo, em que uma solução qualquer se estabelece, mas é antes, o que o próprio conflito, em assonância com o estar no mundo da personagem apresenta, como uma promessa.

4. AS PRIMEIRAS ESTÓRIAS E O TERCEIRO ESTADO

O conto "As margens da alegria" abre o livro *P. E.* e o conto "Os cimos" fecha o conjunto de 21 narrativas. Como se sabe, o conto "O espelho" está no centro do livro; proponho então uma leitura que considere a disposição desses três contos como um caminho para o aprofundamento do que tenho chamado aqui de *terceiro estado*.

A “máquina abstrata” ou “diagramática” (DELEUZE & GUATTARRI, **Mil Platôs**, V. 2, 1995, p. 90) de Guimarães Rosa retém o conteúdo e a expressão mais desterritorializada da Língua Portuguesa, como já foi dito no capítulo anterior deste trabalho, para conjugá-los em potência. Está-se, assim, para além de um limite de uso estratificado da linguagem. A máquina-diagrama do autor toma a língua e a dimensiona num plano de estranhamento e totalização.

No conto "As margens da alegria", o discurso em terceira pessoa apresenta o universo interior de um menino em plena experimentação de vida. A essa liberdade de sentidos corresponde o discurso narrativo do conto, potencializado constantemente pela emissão de signos-partículas, redundâncias que estabelecem nós de arborescência, constantemente retomados e precipitados em rizoma. O fluir da estória é pontuado pelos signos-partículas, abrindo lacunas de gagueira no discurso: *“Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. **O Menino**”* (ROSA, 1988, p. 7). (sem grifo no original)

Há, no início do conto, referência a uma cidade a construir-se em algum lugar; para esse lugar de construção e movimento vai o menino. A promessa de vida e novidades é

experimentada intensamente, em tudo paira a plenitude do olhar infantil:

A poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos. O velame branco, de pelúcia. A cobra-verde, atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos. A aparição angélica dos papagaios. As pitangas e o seu pingar. O veado campeiro: o rabo branco. As flores em pompa arroxeadas da canela-da-ema. (...) Essa paisagem de muita largura que o grande sol alagava. (...) Todas as coisas, surgidas do opaco. (...) Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido” (Ibid., p. 9).

A visão do peru coroou o desvelar-se das coisas belas do mundo, em alegria e conforto do Menino. O pássaro terrestre o projeta para um devir de beleza e cor. Menino devir-peru: “– o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento” (Ibid., p. 8-9).

O peru se concretiza como síntese da potência de alegria da primeira parte do conto. Em outra direção, entretanto, o peru torna-se um nó de arborescência, árvore limitando o sentido da morte, pondo o Menino transido de dor e consciência de perda: “*Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente?*” (Ibid., p. 10).

A promessa de realização da primeira parte do conto é rompida. E é precisamente na terceira parte que se encontra o meio da narrativa; o momento do conhecimento, a morte do peru põe o menino diante de uma dor que o deixa envergonhado. A paisagem agora é outra: “*Mal podia com o que agora lhe mostravam, na circuntristeza: o um horizonte, homens no trabalho de terraplenagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de*

águas cinzentas, o velame-de-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira” (Idem).

A Quarta e a Quinta partes do conto consolidam a experiência completa com a dor do mundo. O peru morto, a cidade a construir-se na destruição daquilo que o peru representava (calor, poder e flor...). O velame de pelúcia branca passa a ser apenas uma planta desbotada, a poeira alvissareira é agora apenas um desconforto a mais na dor que se respira. O menino experimenta a queda como ruptura, perda de horizonte e descrença no porvir; conhece que está só. E aquilo que antes não se via – a cidade a fazer-se – passa a ser determinante na percepção do ambiente, tornado em circuntristeza.

Mas na treva negra da mata, o vaga-lume rizomatiza a dor do Menino: *“Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vaga-lume, sim, era lindo! – Tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se”* (ibid., p. 9).

A visão do peru (calor, poder, flor) retorna no vaga-lume, mas o Menino não volta simplesmente à primeira margem da Alegria; agora se trata de *outra margem*, conhecida após a experiência da perda: a *terceira margem* e o menino vive, portanto, um *terceiro estado*, em que estão presentes o primeiro – o da alegria ingênua – e o segundo – o da dor absoluta.

Heloisa Vilhena de Araújo lembra a imagem do *salto mortale*, mencionada pelo narrador do conto "O Espelho", para referir-se ao movimento radical do menino em "As Margens da Alegria": *“A Queda é um salto mortale que descentraliza, que remete às margens”* (1998, p. 49). O centro é o espaço de plenitude inicial no qual o menino apreendia o belo e o agradável - o paraíso. Com a Queda, não é mais possível ver, a morte escurece o entorno: *“A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo. Trevava”* (Op. Cit. p, 11-12).

No espaço insuportável ao qual o Menino é lançado após a perda do centro, é impossível permanecer. A vida sendo impossível, a escuridão e a morte corrompem tudo ao redor. Então é preciso o milagre. Nas palavras de Heloísa: *"É preciso ir além. Como o herói de "O Espelho" quer ir além da sua imagem de criatura para encontrar o Criador, esse é o caminho que o menino deverá seguir. Deverá centrar-se novamente, de nova maneira, com novo salto mortale"* (1998, p. 49). (sem grifo no original)

O segundo *salto mortale*, pós Queda, é o movimento capaz de lançar o menino ao *terceiro estado*, a uma condição em que a Queda esteja não resolvida, mas absorvida por um milagre que tornou a vida possível. Nas palavras do narrador de "Fatalidade": *"A vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível. O que vemos, é apenas milagre; salvo melhor raciocínio"* (ROSA, 1988, p. 55).

O menino se vê diante de uma *disjunção*: o peru vivo ("calor, poder e flor") e o peru morto ("dó, desgosto e desengano"). Mas é preciso obedecer ao imperativo do Uno e Guimarães Rosa põe o menino diante do vaga-lume, como a fazê-lo transpor o abismo entre as duas verdades (peru vivo e peru morto): *"... entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia"* (Ibid., p. 10).

Assim é que o *terceiro estado* se apresenta como a síntese disjuntiva de Deleuze. Segundo Alain Badiou:

Inventar os conceitos que fazem passar sobre a disjunção, como se passa, sem reduzir o abismo, entre duas montanhas, acima da torrente viva que é, no fundo do vale, o movimento de sua separação. Foucault que, instruído por esse Deleuze que ele instruiu, afirmaria que é realmente preciso que as duas metades do verdadeiro entrem em relação, problematicamente, no mesmo

momento em que o problema da verdade exclui a sua correspondência ou a sua conformidade (1997, pp. 101-102).

A partir das margens, o menino chega ao meio – ao vaga-lume – que em si mesmo é a imagem do móvel, da disjunção entre luz e treva. A criança aparecerá, nesse e em outros contos de *P. E.*, como o autômato purificado de Deleuze, o corpo pleno sem órgãos. A criança se deixa atravessar pela força do fora, na medida em que é escolhida. Tem-se aqui a velha noção de Espinosa do poder de afetar e ser afetado. Quando o pensamento se expõe à disjunção, como vimos no menino diante das duas verdades do peru – vida e morte – , ele é como o autômato. Só a neutralidade do automatismo realiza a *escolha* de ser tomado disjuntivamente por uma inflexão do Uno (para Deleuze deixar-se escolher é o mais difícil).

Paulo Rónai, no famoso prefácio de *P. E.* (ROSA, 2001, pp. 13-46), caracteriza as personagens do livro nos seguintes termos:

Os protagonistas de P. E. farejam esses acontecimentos, adivinham esses milagres. São todos, em grau menor ou maior, videntes: entregues a uma idéia fixa, obnubilados por uma paixão, intocados pela civilização, guiados pelo instinto, inadaptados ou ainda não integrados na sociedade ou rejeitados por ela, pouco se lhes dá do real e da ordem. Neles a intuição e o devaneio substituem o raciocínio, as palavras ecoam mais fundo, os gestos e os atos mais simples se transubstanciam em símbolos. O que existe dilui-se, desintegra-se; o que não há toma forma e passa a agir. Essa vitória do irracional sobre o racional constitui-se em fonte permanente de poesia (Ibid., p. 18)

As personagens, crianças, velhos, loucos ou sábios, se deixam atravessar pelo fora porque caminham pelo mundo abertos à escolha de se deixar escolher. Para Deleuze, assim como para Guimarães Rosa, a ausência de fundamento – a errância nômade – é positiva, pois no estado de movimento o mundo se realiza em potência plena.

No outro extremo do livro está o conto "Os Cimos". Nele temos novamente o Menino, agora carregando a dor como o motivo da viagem. No desdobramento da dor haverá a imagem da ave quase como uma resposta à dilacerante pergunta do menino no início da narrativa: "*A vida não parava nunca, para a gente poder viver direito, concertado?*" (ROSA, 1988, p. 153).

Vida concertada e consertada. O menino percebe a desarmonia da vida, com tantos imprevistos de dor e sonha com concerto, harmonia e regularidade. Entretanto, o que impera é o desconserto. Em termos deleuzeanos, a existência é vivida como processo, como troca entre atual e virtual em constante processo de diferenciação complexa. O menino de "Os cimos" se angustia com a espera, quase não suporta ser escolhido, ou seja, antes do aparecimento do pássaro, ele não tem confiança, a angústia poderia ser dita como ausência de fé.

A idéia de um mundo que só estático (parado) poderia ser consertado/concertado lança a narrativa num paradoxo em que a vida poderia ser sinônimo de morte, ou seja, só a morte pode dar a chance de conserto e acerto. Contraposto a essa compreensão de sedentarismo fatal, o pensamento de Deleuze apresenta o nomadismo, o movimento de devir, no qual o virtual (como processo que no jogo da vida traz o futuro) atualiza o vivido e o experimentado.

A ave aparece como uma espiral no presente, pois a visão do pássaro colorido é a virtualidade atualizada, a experiência mesma do devir. A beleza, ou ainda, a experiência

estética pode suspender, mesmo que temporariamente, a dor e o sofrimento no existir do menino. A vida pode, consertada, tornar-se concerto, e assim, matéria artística.

No primeiro conto, o menino *bis-viu* o peru. Agora, em "Os cimos", a visão do pássaro se repete muitas vezes, a experiência é usufruída sem interrupção. Na primeira vez que vê o pássaro, o Menino acabara de sair de um estado de "*não-estar-mais-dormindo e não-estar-ainda-acordado*". Neste estado de antemanhã (PESSOA, 1998, p. 22), o Menino compreende que a experiência bruta do real não poderia nunca significar alegria ou felicidade:

Mas naquele raiar, ele sabia e achava: que a gente nunca podia apreciar, direito, mesmo as coisas bonitas ou boas, que aconteciam. Às vezes, porque sobrevinham depressa e inesperadamente, a gente nem estando arrumado. Ou esperadas, e então não tinham gosto de tão boas, eram só um arremedo grosseiro, ou porque as outras coisas, as ruins prosseguiam também, de lado
Ou porque, mesmo enquanto estavam acontecendo, a gente sabia que elas já estavam caminhando, para se acabar roídas pelas horas, desmanchadas...
(ROSA, 1988, p. 155). (sem grifo no original)

O Menino conhece que, só a partir da simbolização, a experiência vivida pode ganhar sentido, o esforço humano por usufruir da vida enquanto a vive é vão, não há como viver o enquanto... só depois da travessia é que é possível compreender o que aconteceu no meio... Riobaldo ensinava e o menino de "Os cimos" está aprendendo.

Num outro momento o menino pensa : "*Não suportava atentar, a cru, nas coisas, como são, e como sempre vão ficando: mais pesadas, mais-coisas – quando olhadas sem*

precauções" (ibid., p. 156). Sem o alívio das palavras, as coisas são insuportáveis, a bruta realidade só é aliviada do seu peso por meio da experiência da arte.

O pássaro tucano foge à realidade bruta. Diante dele o "*Menino se lembrava sem lembrança alguma*" (Idem).

A realidade crua é insuportável, pois não passou, ainda, pelo processo de simbolização, não foi ainda decantada pela palavra mágica ou palavra simbólica. No seu livro *Signo e Sentimento*, Suzi F. Sperber afirma que em Guimarães Rosa "a crença em Deus e a crença nos homens e no mundo transformou-se em CRENÇA – sentimento absoluto que envolve tudo. E de CRENÇA, passou a crença na palavra, na linguagem. Guimarães Rosa supera o estágio da ingenuidade e firma a crença no instrumento de trabalho" (1982, p. 12).

A palavra será apreendida como objeto filosófico por excelência e ganha o estatuto do mágico a partir do momento em que será possível transformar o vivido em algo com sentido para o vivente. A palavra torna-se salvação.

Para Sperber o movimento em direção ao divino proposto por Guimarães Rosa é, sobretudo, impulsionado pelo ato criador:

Não só nos sentimos reiteradamente confirmados quanto à idéia de ligação entre ato criador e impulso para o divino, como também notamos que em textos espirituais onde existem dogma, ritual, predicados religiosos e místicos, o principal dogma refletido nos textos de Guimarães Rosa acaba sendo o culto da literatura, do ato de escrever (Ibid., p. 13).

A partir disto, é possível pensar que, para Guimarães Rosa, as verdadeiras vias de

acesso ao superior passariam pelo engendramento da linguagem literária. Esta, fruto da ascese do corpo e do espírito, apresenta-se como caminho de superação e revelação da vida ao homem.

No contexto dessa reflexão retomo à definição de Sperber (Ibid., p. 99) sobre as *palavras-instrumento*: palavras que encaminham o relato, sem destinação. As palavras-instrumento revelam-se nem funcionais, nem indiciais, nem informantes, porque não se referam à ação.

Numa tentativa de identificar no primeiro conto de *P. E.* alguns exemplos de palavras-instrumento realizo agora (mais) uma pequena digressão:

As margens da alegria

1. *"A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária"* (ROSA, 1988, P. 7);
2. *"E as coisas vinham docemente, de repente, seguindo harmonia prévia, benfazeja, em movimentos concordantes: (...)"* (Idem);
3. *"Essa paisagem de muita largura, que o grande sol alagava"* (ibid., p. 8):
4. *"Todas as coisas, surgidas do opaco. Sustentava-se delas sua incessante alegria, sob espécie sonhosa, bebida, em novos aumentos de amor"* (ibid., p. 9).

As palavras-instrumento não se ligam diretamente ao relato, funcionam como uma programática negação do visível, do concreto e lançam narrador, personagem e leitor num salto (*mortale*) para o invisível, para o milagre. Estas palavras estão nos contos de *P. E.* agindo em função de uma força que busca ultrapassar a estória e lançar o olhar e os sentidos do leitor na direção de uma imanência de vida. A vida, a referenciada no conto, a do leitor, é evocada incessantemente pelas palavras-instrumento, como a “azeitar” a

narrativa, legitimando a ação que, paralelamente, avança.

Da primeira condição do Menino em *As Margens da Alegria* – êxtase intuitivo e plenitude com o entorno – advém a dor e a consciência da perda; todo o relato vai em busca de algo além da dor, algo que possibilite ao Menino (e ao leitor) ver o céu onde há abismo e perigo. Então – o piscar do vaga-lume – o terceiro-estado apresenta-se não como simples superação vitoriosa, mas como condição de *ver* o que antes não era possível; o Menino não volta ao estágio anterior de alegria sensorial e intuitiva, mas toma consciência de algo ao seu redor que se tornou acessível através de um milagre.

Heloisa Vilhena vê na antemanhã experimentada pelo Menino de "Os Cimos" a compreensão e aceitação do "*ser da Criação, eivado de ausências e de mortes, de ires e vires – eivado de tempo, de horas.*" (ARAÚJO, 1998, p. 51). O Menino aprende a suportar o tempo e suas ameaças a partir da fé.

Como propus no início deste capítulo, estarei considerando a leitura da tríade de contos "As Margens da Alegria"/"O Espelho"/"Os Cimos". O conto "O Espelho" está no meio do livro, a décima primeira narrativa, a refletir o primeiro conto no último, com o milagre e o mistério do reflexo às avessas, mas apesar disso, ou por isso, revelador.

O que está ausente na narrativa dos dois extremos do livro, ou seja, o domínio lógico e racional de um discurso pretensamente esclarecedor – está hiperbolizado em "O Espelho". Enquanto o Menino dos dois contos referidos se insurge contra o brutal da realidade e se nega a uma aproximação racionalizante dessa mesma realidade; o narrador de "O Espelho" aceita o desafio paradoxal de, numa linguagem racional, buscar um sentido que lhe escape pelas frestas das palavras gastas no exercício da lógica.

A opção pelo narrador em primeira pessoa, mergulhado na urgência da dicção de si mesmo, é parte fundamental na formalização do conto, no qual a linguagem será agente da

reversão de expectativa. O tom dogmático com que o narrador vai dar a conhecer uma "experiência" e não uma "aventura" já remete, acertadamente ou não, ao discurso naturalista da busca da verdade pelo caminho da observação objetiva e da experimentação.

A experiência, contudo, foi vivida ora sob a força do *raciocínio*, ora sob a força da *intuição*. O relato, então, subverte a função de simples registro de uma verdade experimentada e ganha velocidade no processo mesmo de realizar-se. Haverá momentos em que o narrador sente o sentido se escoando pelas palavras que escolhe e, eu diria, deixa que as palavras o escolham, entre titubeios e gagueiras:

Dou-lhe razão. Há, porém, que sou um mau contador, precipitando-me às ilações antes dos fatos, e pois: pondo os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois. Releve-me. E deixe que o final de meu capítulo traga luzes ao até agora aventado, canhestra e antecipadamente.

São sucessos muito de ordem íntima, de caráter assaz esquisito. Narro-os, sob palavra, sob segredo. Pejo-me. Tenho de demais resumi-los (ROSA, 1988, p. 71),

O narrador persegue um sentido que sente escapar a todo momento mas ainda assim esforça-se por fazê-lo caber dentro do escopo de uma linguagem precisa e objetiva:

Fiquemos, porém, no terra-a-terra (Ibid., p. 66).

Fixemo-nos no concreto. O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente

imudado, do qual lhe dão imagem fiel (Ibid., p. 65).

"Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas (Ibid., p. 67).

Essa linguagem de investigação vai sendo aos poucos minada pela força do mistério que envolve a experiência. O narrador chama a atenção para aspectos visíveis e empíricos da realidade para imediatamente voltar-se ao invisível, para aqueles aspectos que não são passíveis de *observação científica*.

Embora a observação possa ser considerada uma ação objetiva impelida pela atenção e pelo raciocínio, aqui se trata de *observar* o que não está visível. De que elementos dispõe o homem para ver o invisível? *"Os olhos, por enquanto, são a porta do engano, duvide deles, dos seus, não de mim. Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente... E então?"* (Ibid., p. 66).

Colocando-se no mesmo emaranhado humano que anseia por alguma rotina e ordem, o narrador revela a falência da lógica no seu discurso. A falência, entretanto, demora a ser assumida inteiramente. O narrador *"peleja"* por explicitar suas qualidades de homem racional na busca de si mesmo no *"lume frio"* dos espelhos.

Há sempre que haver uma adversativa veemente quando o narrador afirma sua racionalidade: *"Eu, porém, era um perseguidor imparcial, neutro absolutamente"* (Ibid., p. 68). Nas afirmações de mesmo teor até aqui acontece a mesma coisa; o narrador precisa opor-se a algo que sua razão abomina e rechaça pela adversativa que se repete muitas vezes ao longo do relato. Mas o colapso da razão - já anunciado em pontos da narrativa - vai se impondo definitivamente: *"Sobreabriam-se-me enigmas"* (Idem).

O método, utilizado para o despojamento total de tudo que cobria o verdadeiro eu do sujeito que narra, foge às possibilidades da narrativa; o narrador desculpa-se: *Releve-me não detalhar o método ou métodos de que me vali, e que revezavam a mais buscante análise e o estrênuo vigor da abstração. Mesmo as etapas preparatórias dariam para aterrar a quem menos pronto ao árduo*” (Ibid., p. 69). E, mesmo agora, volta a reiterar suas intenções de observador neutro e objetivo: *"Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária"* (Idem).

A metalinguagem implícita no discurso do narrador problematiza o enredo a ponto de voltá-lo sobre si mesmo num movimento semelhante ao “*arco do escorpião*” estudado por David Arrigucci (1973) na obra de Julio Cortázar. Willi Bolle afirma que:

No conto ‘O Espelho’, os estranhos experimentos realizados pelo protagonista giram em torno das possibilidades da percepção, da imaginação, da expressão lingüística. O próprio narrador-autor sugere esse entendimento:

‘Se sim, a vida consiste em experiência extrema e séria (...) por precisarem de toque e timbres novos as comuns expressões, amortecidas...’ (1973, pp. 88-89).

Sendo assim, o que está em jogo é justamente a possibilidade de dizer o invisível, o que está por trás da casca gasta da realidade e também das palavras.

Joel Malrieu (1992, pp. 107-108) faz referência ao estado de alienação da personagem como uma das marcas do fantástico. A personagem fantástica, a exemplo do narrador de “O Espelho”, vive uma condição de alienação que não lhe permite acesso ao seu verdadeiro eu, ou ao “*eu por detrás de mim*”. Nesse estado de alienação, o ser torna-se estranho a si mesmo e apenas o fenômeno fantástico poderá promover a revelação de si

mesmo e do mundo que o cerca, pois será a marca da diferença no destino da personagem, obrigando-a a uma síntese da disjunção de si e do mundo:

Cette notion d'aliénation est au centre de toute la problématique fantastique, problématique qui est aussi celle du XIX siècle tout entier.

À cette époque, en effect, em psychiatrie comme en matière d'analyse politique, de religion ou de philosophie, on s'interroge sur l'essence de l'homme et sur le fait que celui-ci se trouve précisément séparé de propre essence par toutes sortes de facteurs, qui peuvent aller de la religion ou de la division du travail jusqu'à la démence (ibid., p. 107).

A busca da verdadeira essência do ser parece nortear o pensamento do século XIX e o fantástico refletirá muito bem essa busca ao transformar o fenômeno em elemento de revelação e superação do estado alienado. Embora o confronto com o fenômeno, muitas vezes, signifique também a destruição da personagem nas narrativas fantásticas tradicionais, é a partir desse confronto que a personagem tomará consciência de si e do mundo que a cerca.

A visão terrificante que o narrador tem de si mesmo no início do conto “O Espelho” é o motor que o levará a perseguir sua imagem em qualquer espelho, pois lhe foi revelado que, de alguma forma, havia uma imagem essencial de si mesmo que lhe fugira até então. Ele sabe, entretanto, que a busca exigirá muito e na enunciação do conto se explicita a limitação da linguagem diante do que foi, de fato, vivido.

Neste conto posso associar a primeira imagem terrificante e fugidia ao duplo – fenômeno – fantástico do narrador e o relato procura dar conta de como se dá o confronto

com aquela primeira imagem; confronto que resulta na supressão – ou subversão – da imagem horrenda em favor de uma identidade purificada e plena em amor. Mas o relato demonstra que o confronto é de difícil apreensão e mesmo o narrador não está certo sobre como se deu o acesso ao seu verdadeiro eu.

A mesma dificuldade na enunciação está presente em um outro conto fantástico do século XX: “Las babas del diablo” (1966, p. 54), de Julio Cortázar. Aqui o relato inicia-se pela problematização do como contar, hesita na escolha do foco narrativo, afirma mesmo a impossibilidade de se saber qual o narrador adequado. Sente-se a presença do autor nas indagações quanto à melhor estrutura narrativa a ser seguida.

Quando finalmente a história é contada, toda a problemática do narrador vem à tona. Arrigucci identifica o foco narrativo dúplice adotado por Cortázar neste conto:

Por um lado, há um narrador em terceira pessoa, aparentemente objetivo, identificado à objetiva da câmera fotográfica, maquinal na rigidez de sua atenção, capaz, no entanto, de intrusões na perspectiva do outro, a fim de limitar-lhe as divagações subjetivas, as ‘bifurcações’ (...); por outro lado, há um narrador em primeira pessoa, distraído, flâneur, que, lúdica e ironicamente, quebra, com parênteses divagadores a continuidade da narração e os limites ‘objetivos’ do discurso em terceira pessoa (1973, p. 258).

A opção pela duplicidade na narrativa denuncia a incapacidade de captar o acontecido a partir de um só olhar. O narrador assume duas vozes ao mesmo tempo em que se desdobra para apreender o que aconteceu a partir de olhares diferentes, posto que o que se vai contar escapa de todo e qualquer recurso de representação.

O narrador do conto “O Espelho”, embora não objetive duas vozes narrativas, adota duas estratégias para perseguir a apreensão de si mesmo: enquanto ensaia o discurso racionalista, deixa entrever modos de investigação absolutamente intuitivos e contrários aos métodos de investigação racional a que se propunha. Os modos de narrar são, também aqui, reconhecidos como falhos e infiéis diante daquilo que se quer revelar:

Mas, o senhor estará achando que desvario e desoriento-me, confundindo o físico, o hiperfísico e o transfísico, fora do menor equilíbrio de raciocínio ou alinhamento lógico – na conta agora caio. Estará pensando que, do que eu disse, nada se acerta, nada prova nada.(...) (ROSA, 1988, p. 71).

O conto de Cortázar traz a história de Michel, um fotógrafo que, numa manhã de domingo, sai de seu apartamento para tirar fotos da *Conciergerie* e da *Sainte Chapelle*: a sua divagação pelas ruas, fazendo hora (também sua divagação mental, as reflexões sobre o fotografar), até a pequena praça na ponta da *Ilha de Saint-Louis*; a visão do estranho casal – o adolescente e a mulher loira muito mais velha –, as conjecturas de Michel e a espera do momento revelador para tirar a foto; a foto tirada e a reação de protesto da mulher, logo secundada pelo homem do carro próximo, a fuga do jovem como um “*fio da Virgem*” ou “*uma baba de diabo*” ao vento; a retirada, menos veloz, do próprio fotógrafo.

Esse primeiro episódio do conto, apesar de intercalado pelas duas vozes narrativas, ainda não estabelece exatamente qual o momento da enunciação. A revelação do ponto a partir do qual o narrador enuncia se dará apenas no segundo episódio do conto, quando a voz narrativa em primeira pessoa diz que o que está sendo contado aconteceu “*quase agora mesmo*” (CORTÁZAR, p. 59) e chega até o presente da enunciação (o último parágrafo do

conto).

O conto agora se realiza no presente do discurso e sabe-se, então, que Michel está em seu apartamento diante da foto ampliada duas vezes e grudada à parede de seu quarto. O fotógrafo compara a foto ao momento perdido da realidade enquanto traduz um tratado de José Norberto Allende. Isto até o momento em que a atração da foto ampliada na parede se torna irresistível para ele: a realidade fixada na foto começa a se mover e tudo acontece como deveria ter acontecido naquele dia se o fotógrafo não aparecesse com sua máquina e espantasse o rapaz.

Michel percebe que a mulher loira está aliciando o menino para o homem no carro e não para si, como ele pensou a princípio. Sentindo-se incapaz de intervir na realidade que ocupa o espaço da foto, Michel grita e o adolescente foge de novo, o cabelo todo ao vento; o homem da foto, entretanto, não fica imóvel como ficara há um mês, ele levanta as mãos para o fotógrafo, ocupando todo o primeiro plano da ampliação, cobrindo toda a paisagem da ilha. Michel, horrorizado, cobre o rosto com as mãos e cai. Seu olhar é, definitivamente, o olhar de uma câmera fotográfica jogada no chão, virada para o céu, agora livre na ampliação da foto da ilha.

A metalinguagem no interior da narrativa, ao invés de favorecer a interpretação apenas a complexifica, pois não podemos reduzir o texto a uma leitura alegórica do narrado (criatura) contra o narrador (criador).

Na sua análise do conto “Las babas del diablo”, Arrigucci aponta o fantástico como o elemento de transgressão da imobilidade produzida pela foto:

O fantástico surge, assim, como uma transgressão da imobilidade produzida pela foto, isto é, como uma ruptura do artifício e, paradoxalmente, como uma

revelação do real, incrustado na aparência congelada. O movimento faz estalar a ordem petrificada, libertando a verdade da cena, aprisionada na imagem. Ironicamente, o sobrenatural reata o desenvolvimento do natural, fazendo com que a realidade se mostre desvelada (1973, p. 280).

O fantástico *funciona* como um motor a imprimir movimento e velocidade a algo que o homem só pode conceber como fixidez e imobilidade. O elemento transgressor traduz-se justamente como aquilo que pode arrancar a aparente serenidade das imagens num parque, numa manhã de domingo. Traduz-se também como a hesitação, a desconfiança e a gagueira capaz de implodir a pretensão de um uso estabelecido e previsível para a linguagem.

Voltando ao questionamento da forma de narrar que iniciou o conto, é possível verificar onde nasceu a apreensão do narrador (Michel, o fotógrafo) quanto à confiabilidade dos recursos narrativos: a sua câmera fotográfica, apesar de todos os cuidados do profissional, não foi capaz de captar a realidade da cena registrada; somente após a transgressão fantástica é que Michel conheceu a verdade sob a foto, ou seja, as verdadeiras intenções da mulher loira e o alcance do homem solitário no carro, a princípio julgado apenas como uma coincidência da paisagem.

A subversão fantástica no conto “O Espelho”, capaz de dar ao narrador a visão de si mesmo, não é indicada a partir de um elemento concreto ou específico. Como já foi referido, é exatamente neste ponto da narrativa que o racionalismo do narrador encobre aquilo que transcende este mesmo artifício: *“Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça”* (ROSA, 1988, p. 71).

O fantástico em “Las babas Del diablo” revela que os olhos não viram algo terrível que a foto desvenda na realidade aparente. Em Cortázar, a consciência de que há algo que não pode ser visto/revelado pelo olhar ou pela palavra leva à destruição. O narrador Cortázariano está condenado ao seu instrumento (máquina/linguagem/narrativa), enquanto o narrador rosiano propõe um passo adiante, ou ainda, um salto em direção a um momento em que linguagem e experiência possam coincidir, para onde o leitor o seguirá, sempre, pelos desvãos da palavra.

No conto “O Espelho”, o fantástico converte-se em solução mágica para a busca de si mesmo. O narrador não revela ao cabo de quais sofrimentos ele finalmente viu-se a si não mais terrível. Havia uma verdade luminosa a ser desvendada por detrás de si e no espelho e esta revelação se dá após o conhecimento da dor e do amor.

O *terceiro estado* cria, neste conto, a possibilidade de o narrador reconhecer-se no menino do espelho; ver-se a si piedosamente e com carinho o liberta da imagem maligna vislumbrada no início de sua empreitada. A problematização da enunciação resolve-se no enunciado, uma vez que o narrador se revela a si mesmo, desconfia de que apalpa o evidente, o mais simples e o mais importante na vida:

Devia ou não devia contar-lhe, por motivos de talvez. Do que digo, descubro, deduzo. Será, se? Apalpo o evidente? Trebusco. Será este nosso desengço e mundo o plano – intersecção de planos – onde se completam de fazer as almas?

Se sim, a ‘vida’ consiste em experiência extrema e séria; sua técnica – ou pelo menos parte – exigindo o consciente alijamento, o despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que atulha e soterra? Depois o ‘salto mortale’ ...(...)

(Ibid., p. 72).

O *salto mortale* do narrador o lança, suavemente, no *terceiro estado*; sua compreensão de que a matéria pode estar a serviço de outra coisa para além da especulação da ciência e do conhecimento formal o faz menino. O amor que ele conhecera em conformidade e alegria é mencionado com um pedido de desculpas por quebrar a pretensa lógica ordenativa do contar. Ora, é justamente o amor, em si e por si, introduzido pelo *terceiro estado*, que o faz menino diante do espelho.

Para antecipar uma melhor compreensão de como se dá o movimento de linhas a se atravessarem nas diversas realizações do autor no livro P.E., apresento um breve esquema sobre o modo de apresentação do narrador nos vários contos anotados a partir daqui. Assim, é possível verificar como o narrador – a voz que articula o relato – apresenta/experimenta o *terceiro estado*.

De maneira geral, penso em quatro grandes grupos:

- a) **Narrador-protagonista**, aquele que está diretamente envolvido com o *acontecimento* – sentido deleuzeano. Trata-se, portanto, de narrativa de experiência com alguma marca da tradição da narrativa em primeira pessoa. O processo de narrar torna-se motor de compreensão, na medida em que a linguagem propõe ao narrador as revelações necessárias para que o *acontecimento* relatado torne também o conto um novo *acontecimento*. Destaco aqui os seguintes contos: “Famigerado”; “A terceira margem do rio”; “Pirlimpsiquice”; “O espelho” e “Luas-de-mel”.
- b) **Narrador-testemunha**, para o qual o relato é o registro de um fenômeno

acontecido com alguém muito próximo; esse alguém é primeiramente rejeitado, em função mesmo do fenômeno que o marca, mas depois, e então, há o *acontecimento*, a partir do encontro entre narrador testemunha e personagem foco do fenômeno. Penso nos contos “A menina de lá”; “Fatalidade”; “O cavalo que bebia cerveja”; “Darandina”; “Tarantão, meu patrão” e “Nada e a nossa condição”.

- c) **(Narrador-testemunha coletivo (“a gente”))**, cuja voz narrativa remete-se à coletividade de forma a apresentar o fenômeno como a marca de um dos indivíduos do grupo ao qual essa mesma voz narrativa pertence e representa. O indivíduo foco do relato, por representar também o fenômeno com o qual a comunidade se defronta, é considerado por uma voz que circula por todos os membros da comunidade e problematiza ao extremo a relação desses dois pólos. Nesses contos, o confronto não se resume a apenas uma personagem e um fenômeno como registra Joel Malrieu ao considerar o esquema básico da narrativa fantástica. Nesse caso trata-se do confronto estabelecido entre uma comunidade e uma personagem, ela mesma representante do fenômeno. Aqui o narrador é também o eixo pelo qual correm as linhas de diferenciação complexa (ATUALIZAÇÃO E VIRTUALIZAÇÃO). Indico como representantes desse grupo, os seguintes contos: “Sorôco, sua mãe, sua filha”; “Os irmãos Dagobé”; “A benfazeja”.

- d) **Onisciência seletiva**, voz narrativa de fora que apresenta personagem e fenômeno no momento do confronto de forma a explicitar pensamento e ação da personagem protagonista em relação ao entorno e ao fenômeno que a assola. Os contos deste grupo seriam: “As margens da Alegria”; “Nenhum, nenhuma”; “Seqüência”; “Um

moço muito branco”; “Partida do audaz navegante”; “Substância” e “Os cimos”.

O narrador, individualizado ou coletivo, instaura o relato a partir de uma proximidade radical, a idéia de pertença ao mundo evocado pela narrativa lhe credencia a apreender os devires, seja na própria experiência ou na daqueles que o cercam.

A VIDA IMPOSSÍVEL...

Famigerado

“O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo”

Em “Famigerado”, o narrador faz um esforço supremo para “ler” o que sucedeu a si mesmo no transcurso de um evento extraordinário. Ele reconhece a situação que vive como algo sem *“pés nem cabeça”*, sem sentido e completamente assustador.

O Doutor narra os eventos de um dia excepcional em sua vida, quando foi procurado pelo jagunço Damázio para esclarecer o sentido da palavra *“fasmisgerado... faz-me-gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado...?”* (Ibid., p. 15). Famigerado.

A conversa entre o narrador e o jagunço é permeada por dois níveis de desconhecimento: enquanto o narrador não conhece a intenção deste que chega, Damázio também é trazido até ali por uma *ignorância*. Em contrapartida, dos dois lados também há o temor/respeito por um poder reconhecido; de um lado, o jagunço temido, coragem e mortes noticiadas por toda a região, de outro, o doutor, o homem que conhece as palavras, os insultos e agrados que cada uma guarda. O confronto entre os dois também é o embate de dois diferentes medos e o uso que se faz da palavra liberta a ambos: *“Famigerado é inóxio, é 'célebre', 'notório', 'notável'... não é desaforado, caçoável... Famigerado é importante, que merece louvor, respeito”* (Ibid., p. 16).

Para Deleuze (evocando Foucault) pensar é ver e é falar, mas pensar se faz no entre-

dois, no interstício ou na disjunção do ver e do falar (Foucault, 1988, p. 24). Pensar é pôr-se no meio, inventar o entrelaçamento, fazer o mundo coincidir, “*fazer cintilar um clarão de luz nas palavras, fazer ouvir um grito nas coisas visíveis*” (Idem).

O limite de ver e o de falar não coincidem. Pensar potencializa cada um desses eventos ao máximo e nisso consiste a relação entre ver e falar. O que se vê nem sempre é possível de ser dito. O narrador de “Famigerado” vê Damázio, mas não pode dizê-lo. Então pensa e há a narrativa, em primeira pessoa, pois não poderia ser diferente. Caso houvesse a opção pela narrativa em terceira pessoa, perderia-se o essencial, ou seja, o processo de pensar, entre margens, entre o ver e o falar.

Famigerado é o homem que tem o poder de fazer brilhar a palavra. Mas então é célebre e notório. Assim diz o narrador de “O Espelho”: “*Depois, o salto mortale... – digo-o, do jeito, não porque os acrobatas italianos o aviventaram, mas por precisarem de toque e timbre novos as comuns expressões, amortecidas...*” (ROSA, 1988, p. 72).

O mundo pós-queda em que estão o guerreiro e o letrado exige a consciência de que as palavras não são diretamente a expressão das coisas e das situações. A verdade as atravessa e escapa, enquanto o pensamento as busca e relaciona. O guerreiro está em busca do sentido para famigerado e o homem letrado precisa promover um movimento em que o sentido se desloque, ou mesmo escape, para que nova busca seja empreendida em direção a um sentido que lhe ofereça salvação.

Pensar é lançar os dados, fazer aposta. Daí ser possível compreender que pensar vem sempre de fora, vem de ver e, em Deleuze, o pensar resulta de se deixar escolher, numa quase “liturgia” em que a noção do Uno-*Todo* ganha potência de movimento. O narrador tem, em Damázio, o seu *fora*, mais longínquo que qualquer mundo exterior mas mais próximo que qualquer mundo interior. Em nenhum momento o mundo do Doutor

poderia espelhar-se no mundo do jagunço, tão distante ambos, mas a relação entre eles se dá por um especial agenciamento da linguagem, no qual a palavra *famigerado* opera por excesso de sentido.

Deleuze pergunta se o pensamento se afeta a si mesmo, descobrindo o *fora* como seu próprio impensado (Op. Cit. p. 126). Introduce-se aqui a noção de *dobra*, o *espaço de dentro* pensado por Foucault. Doutor e jagunço, através da linguagem, operam uma aproximação já desenvolvida pelo autor em “G.S:V” e, numa inversão de posições em relação ao romance, agora o Doutor descobre o jagunço como motor do seu pensar.

É famigerado o homem que vem, em gesto de ambígua humildade, colher um sentido que desconhece? Embora o Doutor esteja autorizado por um saber constituído – a linguagem – há algo fora dele, e para além da esfera de ação do saber lingüístico, que irá se manifestar através de Damázio.

Ambos são lançados a um estado de rebeldia espontânea; o jagunço, ao buscar penetrar no mundo do letrado, usa os recursos da força e da coerção para garantir testemunhas ao veredicto do Doutor : “*Valendo-se do que, o homem obrigara os outros ao ponto donde seriam menos vistos, enquanto barrava-lhes qualquer fuga; sem contar que, unidos assim, os cavalos se apertando, não dispunham de rápida mobilidade. (...) Os três seriam seus prisioneiros, não seus sequazes*” (ROSA, 1988, 13).

Da mesma forma, o Doutor lançará mão de seus recursos de conhecedor da potencialidade da linguagem para livrar a si e ao moço do governo que ousou chamar Damázio de famigerado. Os recursos de cada um são utilizados dentro de nova perspectiva, em que se potencializam as respectivas habilidades pessoais em direções inusitadas: a força e coragem de Damázio são utilizadas para garantir testemunhas ao esclarecimento do Doutor e também para atuar como motivação de clareza e precisão quanto à verdade dessa

declaração; o conhecimento e erudição do Doutor servirão para debelar a dúvida do jagunço, sem que com isso se use mentira ou engodo.

O *salto mortale* é possível na linguagem e o Doutor, numa acrobacia mental, ambíguo como o mundo que comporta a si e a Damázio, diz o sentido de famigerado. E Damázio se destaca no conto como uma síntese do jagunço rosiano: “célebre”, “notório”, “notável”.

Os Irmãos Dagobé

“Naquele entremeamento, todos, em cochicho ou silêncio, se entendiam, com fome de perguntidade.”

Em artigo sobre "G.S:V" (1992, pp. 294 –309), Antonio Candido considera Diadorim uma "experiência reversível", pois a personagem une fasto e nefasto, lícito e ilícito, sendo ele próprio duplo na sua condição. Ainda: *"Essa heterolateralidade (para usar um termo pedante, mas expressivo) mostra a coexistência do real e do fantástico, amalgamados na invenção e, as mais das vezes, dificilmente separáveis"* (Ibid., p. 298).

O "*princípio de reversibilidade*" (Ibid., p. 295), visto aqui na personagem de Diadorim, parece estar atuando em vários outros escritos de Guimarães Rosa, assim como o sentido das virtualidades humanas. Ao *princípio de reversibilidade* poderia se associar a "*potência do falso*" (DELEUZE, 1990) de Deleuze, no seu sentido criador, artístico. Compreendo essa noção deleuzeana na medida em que o autor a explicita a partir do conceito de "impossibilidade", segundo o qual: *"não é o impossível, é somente o impossível que procede do possível; e o passado pode ser verdadeiro sem ser necessariamente verdadeiro"* (Ibid., p. 175).

A partir da leitura do conto “O Jardim de Caminhos que se Bifurcam” (BORGES, 1972, pp. 95-109), Deleuze apresentará, ainda, a linha reta como força do tempo, como labirinto do tempo, e também como a linha que se bifurca e não cessa de se bifurcar, passando por presentes impossíveis e voltando a passados não-necessariamente verdadeiros (DELEUZE, 1990, p. 172). O tempo e a verdade concebidos como labirintos tornam a noção de *terceiro estado* especialmente operante, uma vez que a expectativa construída pelo enredo perde o status de verdade absoluta. Assim, o enredo se potencializa pelo falso criativo, propondo desfechos em bifurcações, de modo a reverter a expectativa inicial do conto, instaurando uma outra verdade, só mais *verdadeira*, por ser escolha artística.

O enredo de “Os irmãos Dagobé” tem lugar no sertão, onde não atua a autoridade da lei instituída, Liojorge permanece só em casa, depois de ter matado, em legítima defesa, Damastor Dagobé. O nome Damastor tem origem na mitologia grega; era um dos quatro titãs, filhos aspérrimos de Urano e Gaia e foi derrotado pelos olímpicos em gigantesco combate.

Camões faz referência ao gigante mitológico no Canto V, estrofes 37 a 60 de “Os Lusíadas” (1980). Na visão do poeta português, Adamastor é apresentado dialeticamente, uma vez que louva e ameaça aqueles que ousaram cometer e possuir os seus mares. Da mesma forma, a sua aparição ameaçadora converte-se em confissão de derrota e desonra.

Adamastor e seus irmãos Egeu, Encélado e Centimano ameaçam o Olimpo divino com o excesso de desejo e posse. São punidos e pagam a sua desmedida ambição conhecendo a ira dos deuses. Assim também Damastor Dagobé, sendo o mais velho de quatro irmãos, todos tidos como facínoras, ameaça e impõe sua vontade a todos a seu redor. Mas como o Damastor mitológico, o Dagobé encontra a sua punição.

Todo o povoado está no velório do chefe Dagobé e espera a vingança dos irmãos do falecido: *“Tanto mais que aquele pobre Liojorge permanecia ainda no arraial, solitário em casa, resignado já ao péssimo, sem ânimo de nenhum movimento”* (ROSA, 1988, p. 28).

Mas Liojorge se vê imbuído de coragem pela sua própria e sabida inocência – matara em legítima defesa – e o fenômeno fantástico, *terceiro estado*, se estabelece na reordenação inesperada da lei do sertão. Assim como os deuses olímpicos puniram o excesso do titã Damastor, Liojorge transcende os limites da sua própria razão e personifica a necessária ação pela ordem no mundo.

Estando Damastor Dagobé vivo, a lei se regia pela sua vontade feroz, mando e desmando sem limite de honra. Mas morto o gigante, uma nova lei se estabelece pela coragem de Liojorge em apresentar-se no velório e fazer a sua simples defesa: *“Não era animosamente, nem sendo de afrontar. Seria assim de alma entregue, uma humildade mortal. Dirigiu-se aos três: - ‘Com Jesus’ – ele, com firmeza. E? – aí. Derval, Dismundo e Doricão – o qual o demônio em modo humano. Só falou o quase: - ‘Hum... Ah!’ Que coisa”* (Ibid., p. 30).

Contraposto aos irmãos de Damastor e também a todo o povoado, Liojorge está só, no extremo oposto à expectativa de todos ao seu redor, mas a sua ação de valente inocência o reintegra ao meio e estabelece a nova e justa ordem. Não há mais a crueldade malsã de Damastor Dagobé – ela mesma o fenômeno vencido por Liojorge – e mesmo os irmãos sentem-se libertos daquela contrariedade de seguir o irmão em suas maldades.

O fenômeno fantástico é vencido pela subversão da lógica da vingança, Liojorge e os irmãos Dagobé sobrevivem no *terceiro estado*, ou seja, inventam, por contrato inédito no povoado, uma bifurcação que estabelece nova ordem em que não há desonra nem covardia, mas justiça, embora inesperada.

Na morte do irmão, os Dagobé encontram a outra vida possível. A busca da reversibilidade se dá a partir do velório cerimonioso, espécie de homenagem ao morto. A alegria discreta que reina durante o velório antecipa o anticlimax do conto; enquanto todos esperam por uma vingança dos irmãos Dagobé, o assassino aparece no velório e inverte a expectativa de todos.

A coragem humilde de Liojorge dá aos irmãos a chance do desagravo pacífico, Liojorge se desculpa e junto com os irmãos carrega o caixão do Dagobé defunto, num desagravo para os vivos e para os mortos.

Fatalidade

“Só quem entendia de tudo eram os gregos. A vida tem poucas possibilidades”.

Dos 21 (vinte e um) contos de *P. E.*, 7 (sete) deles trazem mulheres como vetores de um conflito capaz de perturbar profundamente a ordem social e afetiva em que se insere o protagonista. Em “Fatalidade”, a mulher, esposa protegida e amada por Zé Centralfe, involuntariamente desperta o desejo de Herculinão Socó. A noção de direito do protagonista é posta em questão pelo excesso de Herculinão, e, em confronto com ele, Zé Centralfe descobre em Meu Amigo a possibilidade de pôr fim ao injusto pela boa distribuição da lei e da ordem.

No mundo de leis estabelecidas pela realidade do sertão, a força bruta de Herculinão poderia impor a posse ilícita da esposa de Zé Centralfe, entretanto, estando sob a ação do amor, Centralfe pode ordenar o mundo. O narrador apresenta um dos protagonistas do conto como um homem de rara compreensão da vida, *“poeta, professor, ex-sargento de*

cavalaria e delegado de polícia” (Ibid., p. 55). Essa personagem é chamada de Meu Amigo, não um amigo qualquer, mas alguém que merece a identificação marcada pela admiração e respeito.

O outro protagonista é Zé Centralfe, homenzinho miúdo, moído, “*mas concreto como uma anta*” (Ibid., p. 56), que procura o Meu Amigo por questão de vida e morte. Por causa de um tal Herculinão, que se engraçou pela sua mulher, teve que mudar de arraial e veio parar na cidade, ainda perseguido e ameaçado pelo valentão.

A célebre afirmação do início do conto, creditada pelo narrador a seu amigo de vasto saber e pensar, é a constatação do desequilíbrio reinante entre os homens: “*A vida de um ser humano, entre outros seres humanos é impossível. O que vemos, é apenas milagre; salvo melhor raciocínio*” (Ibid., p. 55).

Enquanto Zé Centralfe reconhece a necessidade de manter-se dentro dos limites da lei, contido de qualquer excesso e desordem – “*Vivia tão bem, com a mulher, que tirava divertimento do comum e no trabalho não compunha desgosto*” (Ibid., p. 56). Herculinão representa o excesso e a quebra dos limites. O vilão não se detém no possível e estabelece o rompimento da vida comum e pacífica de Zé Centralfe.

Araújo (1998) relaciona o excesso de Herculinão ao herói grego de origem híbrida, Hércules: “*... filho de Zeus e Anfitrião, pois sua mãe, Alcmena, recebera a visita do Deus e do homem na mesma noite. Hércules, portanto, excede a condição humana, incorrendo no ressentimento de Hera por sua origem semidivina. Incorre na hybris, na insolência de uma origem excessiva, além da humana, e Zeus retira-lhe a razão*” (Ibid., p. 107).

O *status* super-humano de Hércules é punido por Zeus com a loucura, o mais humano de todos os sofrimentos. Herculinão será punido por caracterizar-se como infra-humano, sendo ele mesmo componente da caótica explosiva do mundo, em que sempre há a

urgência de ação para que esse mesmo caos se realize em movimento contínuo de multiplicidades. Zé Centeralfé toma a si a ação necessária.

O Meu Amigo, tranqüilamente, compromete-se a auxiliar Zé Centeralfé na ação de reequilíbrio diante do excesso de Herculinão. Aparentemente, apenas esse último alia-se ao caos, entretanto, o movimento de Zé Centeralfé no curso da narrativa o encaminhará para a compreensão de que na ordem do caos estão todos e a ação de justiça que pretende terá que responder a essa ordem da qual ele é, como Herculinão, partícipe ativo.

Na visão do Meu Amigo o equilíbrio entre os homens é fruto de simples milagre, *salvo melhor raciocínio*. No fragmento 112 de Anaximandro de Mileto (séc V a.C), Araújo encontra talvez um *melhor raciocínio* ordenador do desequilíbrio a partir de determinada concepção de destino, necessidade e lei do Tempo: “... *alguma outra natureza apeíron, de que vêm a ser todos os céus e os mundos neles contidos. E a fonte do vir-a-ser para as coisas que existem acontece, de acordo com a necessidade; pois pagam castigo e retribuição um ao outro por sua injustiça de acordo com o julgamento do tempo*” (1998, p. 109).

A idéia da morte como conseqüência da necessidade está presente na atitude do Meu Amigo, também como em Zé Centeralfé, que está em busca da confirmação da culpa de Herculinão: “*Terá o jus disso, o que passa das marcas? É réu? É para se citar? É um homem de trapaças, eu sei. Aqui é cidade, diz-se que um pode puxar pelos seus direitos. Sou pobre, no particular. Mas eu quero é a lei...*” (ROSA, 1988. p 57).

Num momento decisivo do conto, o delegado diz a Centeralfé que “*Não estamos debaixo da lei, mas da graça...*” (Ibid., p. 56). Em Deleuze, o que existe é o que merece ser considerado, e no limite, o que existe nunca é novo, pois é sempre inflexão do Uno, que retorna sempre ao Mesmo. Entretanto, tudo é constantemente novo, pois o Uno retorna

indefinidamente, sem única determinação, em constante atualização, pois o retorno não se configura em repetição mas em criação.

Como em Deleuze, a *graça* aqui não é simples pacificação ou equilíbrio aquietante mas explosão criativa, a partir da qual o encontro se realiza em potência de acontecimento. O Uno-Todo é caos. A idéia de Ser em Deleuze implica uma noção de caos como caótica de devires na imanência, um excesso de determinações. Assim o Ser se diz univocamente como diferenciação complexa em todo e qualquer ente. Diferenciação complexa, explico com Luis Orlandi, são diferenciações virtuais variadamente engrenadas com diferenciações atuais, de modo que as articulações entre virtualizações e atualizações estão sempre em estado de metaestabilidade (aquém de equilíbrios e desequilíbrios), em estado de tremores extensivos e intensivos, que é próprio de dinamismos rizomáticos (“Linhas de ação da diferença”, 2000, pp. 49-63)..

O narrador de fatalidade diz de seu Amigo: “*Meu Amigo sendo o dono do caos*” (Op. Cit. p. 58). No desfecho do conto a rapidez da narrativa exige percepção aguçada para que o encontro entre Centralfe, Herculinão e o Delegado, Meu Amigo, ganhe status de acontecimento em termos deleuzeanos. Retomo a passagem que encena o encontro e seu efeito:

Seguimo-lo.

Ele ia, e muito.

Tinha-se de dobrar o passo.

E – de repente e súbito – precipitou-se a ocasião: lá vinha, fatalmente, o outro, o Herculinão, descompassante. Meu Amigo soprou um semi-espírito, canino, conforme seu vezo e uso, em essas, em cheirando a pólvoras.

E... foi: fogo, com rapidez angélica: e o falecido Herculinão, trapuz, já arriado lá, já com algo entre os próprios e infra-humanos olhos, lá nele – tapando o olho-da-rua. Não há como o curso de uma bala; e – como és bela e fugaz, vida! Três, porém, haviam tirado arma, e dois tiros tinham-se ouvido? Só o Herculinão não teve tempo. Com outra bala, no coração. Homem lento (Ibid., p. 58-59).

Literalmente explosivo, o encontro das três personagens promove a liberação de devires: devir-falecido Herculinão; devir-justiceiro/assassino Centeralfe; devir-salvo e grato Meu Amigo.

Em termos tradicionais, o fenômeno fantástico representa a situação, estado ou acontecimento, exterior ou não à personagem, sobrenatural ou não, cuja presença ou intervenção resulta em uma contradição profunda com os limites do pensamento e da vida da personagem, a ponto de as perturbar completa e duravelmente. Em “Fatalidade”, o excesso de Herculinão pode ser lido como uma manifestação do fenômeno fantástico e é ele o vetor do encontro entre as personagens. O *terceiro estado* configura-se então como o *efeito do encontro*, pois é entre as personagens que se estabelece o *acontecimento*. Pode-se acompanhar o tempo do percurso das duas balas até o meio dos olhos de Herculinão e até o seu coração. Efeito extra-corpóreo. Entre as personagens se dá algo que as libera para o devir-outro com que cada uma delas se atualiza.

O delegado, a quem Centralfe procurou para proteger-se de Herculinão sob a lei, atira e, junto com ele, o próprio Centralfe. Qual das duas balas impediu o tiro que Herculinão iria disparar? Centralfe e o delegado encontram-se em Herculinão.

Assim um caipira, miúdo e moído, cuja vida ordeira e justa só encontra sentido e

alegria no casamento, agiganta-se em coragem pessoal ao defender a mulher da cobiça de Herculinão. Zé Centralfe transforma-se inesperadamente em justiceiro de sua própria estória.

Ainda segundo Araújo:

Herculinão, portanto, ao exceder em maldade e agressão, está infringindo a lei do cosmo, a Justiça, o que Zé quer manter. (...) É fatal, portanto, que o Herculinão tenha que pagar a penalidade devida, e seu destino é a morte – o excessus vitae. (...) Meu Amigo é fatalista no sentido grego. Para ele, como para o Menino do conto “Nenhum, Nenhuma”, a lei do cosmo é um rio, um fluir constante, intercâmbio de vida e morte – é a Nenha, é o Tempo. A lei é o Tempo (1998, p. 113).

A idéia de manutenção de um cosmos onde Herculinão é o elemento-caos parece-me excessivamente simplificadora, pois assim o tempo deveria ser compreendido como ordenador absoluto. Meu Amigo e Centralfe não confiam no tempo. Ambos buscam e promovem a ação. Assenhoram-se do caos, juntos, mas não o negam, entram nele e o afirmam a partir do encontro com e em Herculinão.

O Cavalo que bebia cerveja

“Nós dois, e as muitas, muitas garrafas, na hora cismeí que um outro ainda vinha sobrevir, por detrás da gente, também, por sua parte: o alazão façalvo; ou o branco enorme, de São Jorge; ou o irmão, infeliz medonhamente.”

O narrador é o homem do lugar, matuto, senhor de um mundo cujas referências limitam-se aos valores arcaicos do povoado. Nesse mundo o estrangeiro é indesejável e desestabilizador, pois ameaça a ordem cotidiana com estranhos costumes e hábitos incompreensíveis. Diante desta apresentação, a inferência de leitura encaminharia para um inevitável confronto, previsível no discurso do narrador. Entretanto, este mundo, posto que estabelecido sob alicerces duros, é permeável à presença do estrangeiro.

A leitura deste conto deve buscar preencher a grande lacuna entre o que conta e o que sente o narrador. Essa lacuna resulta da profusão de distanciamentos criados na narrativa pelas “*palavras-instrumento*” que, segundo Sperber (1982, p. 99), encaminham o relato sem destinação, ou seja, o núcleo da ação torna-se de pouca importância, pois há algo maior acontecendo. Como se verá “O cavalo que bebia cerveja” não corresponde ao elemento central que o narrador quer apreender. Então, a interação entre leitor e narrativa reproduz a relação dificultosa e resistente do narrador com o estrangeiro.

O discurso do narrador está todo comprometido pela desconfiança e é refratário às manifestações de amizade e cuidado de Seo Giovânio para com a mãe do narrador. Quando esta morre, Reivalino aceita trabalhar com o italiano, sem considerar o convite um favor ou préstimo de amizade: “*Só se fosse para ter a minha proteção, dia e noite, contra os issos e vindiços. Tanto, que não me deu nem meio serviço por cumprir, senão que eu era para burliquear por lá, contanto que com armas*” (ROSA, 1988, p. 84).

A sua arrogância ingênua não admite que o estrangeiro o esteja, ele sim, trazendo sob proteção fraternal (como a um irmão), condoído pela ausência da mãe. A identidade de seo Giovânio vai aos poucos se revelando ao leitor do conto sem, no entanto, esclarecer-se completamente para o narrador. Este, por sua vez, vai se aproximando do italiano pelo afeto, involuntariamente recebido.

Italiano fugido da segunda guerra, seo Giovânio está sob ameaça de perseguição e/ou extradição. Sua postura de deixar-se ficar na varanda, rodeado pelos cachorros – proteção e ameaça – e cavalos, a suspirar e propor considerações sobre a vida, faz pensar em alguém que se permitiu uma trégua em meio a muito sofrimento mas a quem o gozo dessa trégua ainda é mediado e regulado pelo mesmo sofrimento que se pretendeu abandonar.

O cachorro “*mussulino*” – o menos bem tratado – aparece como a marca do passado de seo Giovânio ao mesmo tempo em que, sofrido e abandonado, figura o próprio estrangeiro exilado da sua casa, condenado ao lado de fora. A referência ao fascismo e ao exílio do italiano compõem a identidade da vítima da guerra de forma mais clara e o retrato se completa com os homens do “Consulado” buscando informações sobre “*se ele não tinha numa perna embaixo, sinal velho de coleira, argolão de ferro, de criminoso fugido de prisão*” (Ibid., p. 85).

Seo Giovânio, criminoso fugido de prisão; vítima do fascismo em seu país, guarda um segredo maior dentro da casa fechada: “*Do que mais estranhei, esses encobrimentos. Na casa, grande, antiga, trancada de noite e de dia, não se entrava; nem para comer, nem para cozinhar. Tudo se passava da banda de cá das portas*” (Ibid., p. 84).

A casa figurando uma prisão é, de fato, o mausoléu da dor do italiano; o cavalo empalhado e o irmão, desfigurado e despersonalizado, encontram do lado de fora da casa seus respectivos duplos: o cavalo que bebia cerveja e Reivalino/Irivalíni, a liberdade ensaiada no amplo espaço do sertão.

Na fala de seo Giovânio, o nome do narrador ganha significado afetivo – Irivalíni – mas perde a majestade, Reivalino, o rei do vale, senhor do lugar e das palavras de sua terra. Diante do italiano vitimado e perseguido pela ferocidade do fascismo, a autoridade de

Reivalino volta-se para o julgamento daqueles outros estrangeiros que buscam informação sobre seo Giovânio:

Coisa terrível, assistir aquele homem, no não dizer suas lástimas. Saí, então, fui no seo Priscílio, falei: que eu não queria saber de nada, daqueles, os de fora, de coscuvilho, nem jogar com o pau de dois bicos! Se tornassem a vir, eu corria com eles, despauterava, escaramuçava – alto aí – isto aqui é Brasil, eles também eram estrangeiros. Saí para sacar faca e arma (Ibid., p. 87).

Por trás de Reivalino Belarmino aparece o Irivalíni de seo Giovânio. O seu verdadeiro eu, o outro por detrás de si, revela-se a Reivalino pelo afeto e compreensão de quem era o estrangeiro. O lugar do irmão, duplo esfacelado e morto dentro da casa, é ocupado por Reivalino, ao lado de Seo Giovânio.

A cerveja, o afeto, a fraternidade e a compaixão levam ao *terceiro estado* e à trégua de seo Giovânio em meio ao horror da guerra e do exílio: “*Nós dois, e as muitas, muitas garrafas, na hora cismeí que um outro ainda vinha sobrevir, por detrás da gente, também, por sua parte: o alazão façalvo; ou o branco enorme, de São Jorge; ou o irmão, infeliz medonhamente*” (Ibid., p. 88). (sem grifo no original)

O narrador Reivalino/Irivalíni sabe, no desfecho de sua narrativa, que por trás de si e de seo Giovânio há o *outro*, aquele ou aqueles que compõem a identidade de cada um pela saudade, pelo afeto. Ao tornar-se ele mesmo o *outro* de seo Giovânio, Reivalino pode compreender que a existência do homem só é possível no milagre da identificação, mesmo sendo o outro estranho, estrangeiro, ausente e infeliz. Na relação com o outro há a revelação de si e do mundo.

CIMOS, RIOS E ABISMOS

Sorôco, sua mãe, sua filha

“Agora, mesmo, a gente só escutava era o acorção do canto, das duas, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades desta vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois”.

A perspectiva do narrador em todos os contos de *P. E.* está complexificada pela superação, em maior ou menor grau, da clássica divisão em primeira e terceira pessoa. Em “Sorôco, sua mãe, sua filha” o narrador não pode ser tranquilamente enquadrado no discurso em primeira pessoa. Assim como em “Os irmãos Dagobé”, em alguns momentos o narrador individualiza-se num discurso introspectivo para, em seguida, multiplicar-se por todos os membros da comunidade a que pertence.

O narrador apresenta-se como a voz do lugar, dialogizada por todos os olhares e corações do povoado. “A gente” evoca a coletividade que espera pela partida do vagão que levará a mãe e a filha de Sorôco. Em todos domina a ânsia em *“falar com sensatez”* (Ibid., p. 18) de algo absolutamente insensato; o vagão, a nau que partirá em breve.

Quando Sorôco, sua mãe e sua filha chegam ao lugar da partida, o esforço por alcançar um sentido razoável para a situação torna-se vão. Mesmo na voz do narrador há contradição e espanto: o cortejo das três personagens parece, a um só tempo, casamento e velório. Avó e neta, diferentes, se assemelham. Sorôco, confuso, recebe os cumprimentos e

agradece, "*humildoso*" (Ibid., p. 19). Pêsames ou felicitação?

O estranhamento das duas personagens tidas como loucas se dá justamente por não atenderem a chamados, mas há entre as duas e Sorôco a cumplicidade da convivência, Sorôco sabe que a mãe "*não faz nada, seo Agente...*" (...) "*Ela não acode quando a gente chama...*" (Ibid., p. 20).

O sofrimento do homem com as duas mulheres é a justificativa para aquele momento. A gente é unânime em apoiar o degrado das duas, muito em consenso com o sofrimento anterior de Sorôco; mas depois da partida como ajudar e estar com ele na ausência daquelas suas únicas parentes?

As mulheres e a loucura formam um todo que ao mesmo tempo é o flagelo e o alento do homem. Cercado no tempo e no espaço pelas duas mulheres, sua mãe e sua filha, o protagonista vê-se confrontado com a loucura e a transgride quando consegue evocá-la num canto de perda e saudade. Tendo tomado a providência esperada de enviar sua mãe e sua filha para "remi-las em hospícios", Sorôco vê as mulheres partirem no trem do sertão para reencontrá-las na delicadeza do canto silenciado da loucura:

Ele se sacudiu, de um jeito arreventado, desacontecido, e virou, pra ir-s'embora. Estava voltando para casa, como se estivesse indo para longe, fora de conta.

Mas, parou. Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser. Assim num excesso de espírito, fora de sentido. E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo? Num rompido – ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si – e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuado (Ibid., p. 21)

O que antes era loucura potencializa um redemoinho em que a fraternidade encontra no canto uma estratégia de rizoma. Sem a presença das mulheres, Sorôco dilacera a lógica da exclusão da loucura e faz para si, no canto, um corpo sem órgãos; o canto se espriai rizomaticamente pelos membros do povoado e pela narrativa. Estabelece-se o *terceiro-estado* no canto coletivo que presentifica a dor da perda e a recuperação do amor num desfecho em suspenso:

A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó de Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação.

A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga (Idem).

O *terceiro estado* prevê a superação antecipada da lógica na solução dos conflitos vividos por personagens que, de alguma forma, já estão, *a priori*, alheadas da razão ordenativa do mundo em que vivem, como Sorôco que, antes do trem do meio-dia, vivia ao lado das duas mulheres, entre loucura e canto. Esses seres de exceção que povoam a obra de Guimarães Rosa constroem para si, cada um a seu modo, o corpo sem órgãos de Deleuze/Guattarri, ou seja, estão vivos, tão intensamente vivos e fervilhantes que expulsaram o organismo e sua organização. O corpo sem órgãos é busca, não se chega a

ele, é a idéia mais radical de esperança, na medida em que tem seu sentido no processo de construção e nunca no limite que significaria alcançá-lo definitivamente (Cf. DELEUZE & GUATTARRI, 1996, pp. 9-10).

A angústia aparece explicitamente na voz do narrador: "*Tomara aquilo se acabasse*" (Idem). O canto das mulheres é o fundo para o desconcerto de todos, Sorôco, arrebitado, desacontecido quer voltar para casa. O lugar casa também se desloca, as mulheres irão para longe, para sempre. Sorôco quer voltar para casa; mas a casa, onde?

O canto entoado pelas mulheres é o caminho que se oferece e Sorôco vai escoltado por toda a gente do povoado. Índice de loucura num primeiro momento, o canto iniciado pelas mulheres tem a faculdade de irmanar a gente do lugar numa única voz. A loucura da dor, do afastamento, da tragédia familiar de Sorôco é desafiada pela "outra" loucura, a loucura da solidariedade, do amor extremoso da avó pela neta, do amor dolorido de Sorôco pelas duas mulheres, amor do povoado por Sorôco.

Quando a palavra estabelece, para além da dimensão enciclopédica em que todos os sentidos estão previstos, um universo relacional ainda mais amplo, em que é possível a alternância incessante de sentidos, propondo ao leitor escolhas múltiplas e autônomas, instala-se o *terceiro estado* da linguagem.

Ida e volta, travessia para o *terceiro estado*. Quando vem de sua casa para encaminhar as duas mulheres a um lugar distante em que a loucura de ambas possa ser isolada, Sorôco está só; na margem oposta àqueles que o esperam na estação. Mas a solidão, a ausência das duas mulheres, e o canto, presença das duas em Sorôco, lançam protagonista, narrador e povoado num outro estado de fraternidade instintiva em que a loucura perde o sentido, ou melhor, o canto, tido antes como índice da insânia, ganha outro sentido, oposto ao isolamento da loucura; o canto une, provoca a epifania da solidariedade e

do amor ao próximo.

Assim, é possível considerar que em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, a loucura, como o fenômeno que altera o destino do protagonista e também do povoado, passa a fazer parte também da personagem principal e do povoado, ganhando outra significação capaz de superar a ameaça inicial de isolamento e aniquilação presente no início do conto.

Sorôco e a loucura das mulheres confrontam-se de forma a tornarem-se *outra coisa*. O estado inicial da loucura das mulheres faz prever a loucura também de Sorôco – segundo estado – mas, há o *terceiro estado*, em que é possível que a loucura una Sorôco aos seus conterrâneos em experiência de fantástica harmonia.

Quando voltava para casa, sozinho, depois da partida do trem que levava as mulheres, Sorôco só tinha a loucura solitária. Com a solidariedade do povoado, o caminho para casa se reveste de significado novo, tornando-se uma *linha de fuga*, um trajeto inaugural em que o povoado conduz “*Sorôco para a casa dele, de verdade*” (Ibid., p. 21), no mesmo sentido em que a casa não é fixa nem geograficamente determinada. Sorôco e o povoado se põem em movimento, em viagem libertária, em que a disjunção do *fora* e do *dentro* equaciona-se de modo a apresentar a escolha de fazer a escolha, ou em termos deleuzeanos, o povoado, ao lado de Sorôco, se deixa escolher.

Nada é a nossa condição

“Pai, a vida é feita só de traiçoeiros altos-e-baixos? Não haverá, para a gente, algum tempo de felicidade, de verdadeira segurança?”

A fazenda de Tio Man’ Antônio, o protagonista deste conto, é um palácio de fábulas, localizado no alto dos cimos, tendo abaixo as grotas e os abismos. Nesse espaço de magia,

a paisagem é translúcida pela manhã e no poente explode em roxo e rosa, que nada dizem sobre bom ou mau tempo, por ser cenário de estória, sem função de indicar o rumo do sol ou das chuvas.

Tio Man'Antonio é o homem revelado “*por detrás de si mesmo*” (Ibid., p. 75).. Mistério para os outros, mas plena compreensão de si para si. Alheado do mundo, o protagonista é transitório no alto de sua casa encantada, embora seus olhos habitem as sombras das grotas; transitoriante se torna quando projeta a mudança da paisagem que circunda sua casa – paisagem mudável, transitória também – e, finalmente transitoriador, ao promover metamorfoses no espaço e na vida daqueles que rodeiam sua casa de fábula.

É a morte da mulher, Tia Liduína, que lança Tio Man'Antonio ao encontro da sua paisagem de píncaros e precipícios:

Pelas janelas, olhou; urgia a divagação. Passou a paisagem pela vista, só a segmentos, serial, como dantes e ainda antes. De roda, na vislumbrança, o que dos vales e serros vem é o que o horizonte é – tudo em tudo. Pois, noutra lanço de vista, ele pegava a paisagem pelas costas: as sombras das grotas e a montanha prodigiosa, a vanecer-se, sobre asas. Ajudavam-no, de volta, agora que delas precisava? (Idem).

Do prodígio das montanhas às grotas sombrias, da morte à vida, suspenso de passado e futuro, Tio Man'Antonio faz de conta haver outras possibilidades. Cria um seu *terceiro estado*; campo de intensidade a propor alternativas à tragédia e à solidão.

Ele, “*intrágico*”, “*sem acentos viuvosos*” (Ibid., p. 76), ordenou um projeto conspiratório contra a morte. A transitoriedade da sua condição foi desafiada. De objeto da

volatilidade da vida, Tio Man'Antonio torna-se sujeito ao assumir e compreender a possibilidade de propor alternativas – fazer de conta. Junta os cimos e os abismos em suave campina onde a vida torna-se real através da fantasia.

Heloisa Vilhena de Araújo aborda o desafio de Tio Man'Antonio nos seguintes termos:

Na verdade, quando morrera a esposa, uma de suas filhas pergunta-lhe se ‘a vida é feita só de traiçoeiros altos-e-baixos’? – de cimos e grotas abismáticas, de vai-e-vem. E ele respondera: ‘Faz de conta, minha filha...Faz de conta...’

Já ‘por detrás de si mesmo’, Tio Man'Antonio sabe que os altos-e-baixos da vida, que os cimos e grotas abismáticas não são, na verdade, reais: são um faz-de-conta, uma das estórias de fadas’, que esconde uma verdade, são uma ‘bela mentira’ que encobre uma ‘verdade escondida’ – Deus verdejando e florescendo no cimo do espírito (1998, p. 130).

Os abismos são reversíveis – “navegáveis a barquinhos de papel” (ROSA, 1976, p. 43) – e sendo faz-de-conta, estórias fabulosas, Tio Man'Antonio assume para si também a fundação de outro faz-de-conta: “uma enorme, feita fantasia” (Op. Cit., p. 77).

Quero crer que Deus na análise de Araújo pode ser compreendido como a alternativa ao abismo. O *salto-mortale* de Tio Man'Antonio consiste justamente em julgar-se capaz, pela fantasia, de fazer os cimos e as grotas coincidirem em campina verdejante. Assim como todo o livro *P. E.* faz coincidir contrários, estabelecendo o *terceiro-estado* como a junção paradoxal entre um conflito sem solução (a morte, a solidão, a loucura...) e a esperança de superação mágica desse mesmo conflito.

A ação da vontade, em “Nada é a nossa condição”, tem força suficiente para pôr o protagonista contra o mundo estabelecido em busca de uma alternativa – o seu *terceiro estado*, a sua reação à morte da esposa e à sua própria, o seu faz-de-conta – Tio Man’Antonio reage ao que há de transitório e traiçoeiro espreitando nas sombras do abismo:

Tio Man’Antonio respeitava, no tangimento, a movida e muda matéria; mesmo em seu mais costumeiro gesto – que era o de como se largasse tudo de suas mãos, qualquer objeto. Distraído, porém, acarinhando-as, redimia-as, de outro modo, às coisas mezinhas? Vez, vez, entanto, e quando mais em forças de contente bem estar se sentindo, então, dispostamente, ele se levantava, submetia-se, sem sabida precisão, a algum rude, duro trabalho – chuva, sol, ação. Parecia-lhe como se o mundo-no-mundo lhe estivesse ordenando ou implorando, necessitado, um pouco dele mesmo, a seminar-se. Ou – a si – ia buscar-se, no futuro, nas asas da montanha. Fazia de conta; e confiava, nas calmas e nos ventos (Ibid., p. 78-79).

Ao desafiar o estado das coisas, Tio Man’Antonio faz-se agente e supera sua condição de *transitório*, tornando-se *transitoriante* e, por fim, *transitoriador*, condição a partir da qual já pode incutir ao mundo em redor também a transitoriedade, fazendo suceder ao mal, o bem; à morte, a vida.

Darandina

“Então, ingente, universalmente, era preciso, sem cessar, um milagre; que é o que sempre há, a fundo, de fato.”

O termo Darandina, segundo Nilce Sant’Anna Martins (2001, p. 148), é de ocorrência única na obra de Guimarães Rosa, significando afã, pressa, azáfama. O narrador-personagem, médico de um Instituto Psiquiátrico, é arrancado de seus pensamentos pela agitação provocada por um homem que, depois de roubar uma caneta-tinteiro, sobe em uma palmeira na praça central da cidade.

Julgado, em princípio, um interno fugido, logo sua loucura se vê desinstitucionalizada pela informação de Adalgiso, o sisudo colega do narrador:

Vindo que o Adalgiso, com de-curtas, não urgira em cochichar-me: nosso homem não era nosso hóspede. Instantes antes, espontâneo, só, dera o ar de sua desgraça. (...) ‘Disse que era são, mas que, vendo a humanidade já enlouquecida, e em véspera de mais tresloucar-se, inventara a decisão de se internar, voluntário: assim, quando a coisa se varesse de infernal a pior, estaria já garantido ali, com lugar, tratamento e defesa, que, à maioria, cá fora, viriam a fazer falta (Op. Cit., p. 125).

O narrador não se espanta, evoca apenas a antiga teoria do Prof. Dartanhã, para quem todos, inclusos seus alunos, eram, quase maioria, casos de patologia mental típicos, larvados, sendo o restante apenas de mais esforçado diagnóstico.

O movimento iniciado pela investida do misterioso senhor palmeira acima tem o efeito de desestabilizar a sensata cidade, com sua praça central adornada de quieta

palmeira. O narrador se deixa envolver, quase prazerosamente, no redemoinho que ora se inicia, em sintonia com a darandina, por meio da potência de linguagem com que dá conta do episódio.

O surto de loucura do ladrão de canetas iniciou-se por um excesso de lucidez: antevendo tempos de desassistida insanidade, ele busca preservar mínimas condições de existência sensata dentro dos muros do hospício; mas eis que a loucura o assalta e o alivia do peso de sua sã consciência. A loucura o transforma em motor de redemoinho; ele corre, quase voa até os cimos da palmeira, leve como só na ausência completa de lucidez seria possível. Com ele, “perséquitos”, os razoáveis moradores da cidade. Em perseguição com vistas à punição ou séquito de conagraçamento em praça pública?

O céu só safira. No chão, já nem se contando o crescer do ajuntamento, dado que, de toda circunferência, acudiam pessoas e povo, que na praça se esmagotava. Tanto nunca pensei que uma multidão se gerasse, de graça, assim e instantânea. (...) Puxado e puxando, corre que apressei-me, mesmo assim, pela praça, para o sumo, central transtornamento. (...) Grave, grave, o caso. Premia-nos a multidão, e estava-se na área de baixa pressão do ciclone. (Ibid., pp. 124-125). (sem grifo no original)

Estabelecido o redemoinho, tudo na praça gira ao redor da palmeira real. O homem, o rei, ouvido e ovacionado pelos cá de baixo, olhos erguidos às suas palavras leves como pássaros: “*Eu nunca me entendi por gente!... (...) Vocês me sabem é de mentira! (...) Viver é impossível!*” (Ibid., pp. 126-127).

Na espiral de pontos e conexões imprevisíveis, o povo ria, no ritmo da ação do

demente. Há porém, pontos de reversão na espiral e, contraposto à fala insana está o debate diagnóstico do Dr. Diretor, seus comandados e o Dr. Dartanhã. A oposição, porém, entre os dois médicos e deles com o que se observa no alto da palmeira só garante a continuidade do movimento gravitacional – dos discursos médicos que se opõem e se atraem por birra e picuinha – e do movimento de rotação, imprimido pela presença-demência do homem empoleirado na palmeira.

Endemoninhado, com sua verve endiabrada, o homem resiste às marretadas do intelecto com que o Dr. Diretor tenta penetrar em seu labirinto de espírito; também o narrador busca alcançá-lo em sua potente loucura, mas falha, reconhecendo assim só atijarlhe mais a mioleira. Muito “*paraláparacá-parlar, verbosia*” (Ibid., p. 133) sem efeito; o homem não desce. Cada vez que os bombeiros preparam escada e meios de o raptar dos cimos da palmeira, ele reage, ameaça voar e suspendem-se as ações de salvamento.

O movimento evolui, o redemoinho obedece ao ritmo do homem empoleirado que darandinava; a multidão contamina-se:

Descobri, o que nos faltava. Ali, uma forte banda-de-música, briosa, à dobrada. (...)

Maior a atrapalhação. Tudo tentava evoluir, em tempo mais vertiginoso e revelado. (...) Tão então outro tresbulício – e o mundo inferior estalava. Em fúria, arruaça e frenesis, ali a população, que a insanar-se e insanir-se, comandando-a seus mil motivos, numa alucinação de manicomiáveis. Despreque-se! – não fossem derrubar caminhão e escada. E tudo por causa do sobredito-cujo: como se tivesse ele instilado veneno nos reservatórios da cidade (Ibid., pp. 133-134).

O movimento do ciclone radicaliza-se e os de baixo tomam para si a loucura que abandona o homem dos cimos, novamente humano, esmorecido e “*recuando ao real e autônomo, a seu mau pedaço de espaço e tempo, ao sem-fim do comedido*” (Ibid., p. 135) Como salvar o remido demente? Agora a multidão, contaminada, quer lincha-lo, destruí-lo.

Mas se “*um homem é, antes de tudo, irreversível*” (Idem), o ciclone – seu movimento espiralado – reverte-se em cada ponto de conexão imprevisível. Ao descer dos cimos da palmeira, lúcido e diminuído, diante do afã da multidão, o homem salva-se pela ação endoidecedora do povo. O homem grita: “*Viva a luta! Viva a Liberdade!*” (Ibid., p. 136) e é carregado pelo povo em loas de herói reinaugurado.

Resta aos doutores a vida, que é à hora.

OS VAGA-LUMES

A Menina de Lá e Partida do Audaz Navegante

“Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?”

Ninhinha – “A menina de lá” – e Brejeirinha – “Partida do audaz navegante” – irmanam-se na força imaginativa que as torna, cada uma a seu modo, senhoras da linguagem em puro estado intensivo. Se Ninhinha deseja um sapo ou uma pamonhinha de goiaba, imediatamente ela os obtém por mágica identificação entre o nome e a coisa nomeada. Brejeirinha, por mágica tão potente quanto a da primeira, transforma um “bovino”, esterco de vaca ressequido, em herói de estória amorosa. Ronái (2001, p. 23) vê em Ninhinha e Brejeirinha as encarnações da poesia popular e da erudita, respectivamente.

Em ambos os contos o narrador assume uma perspectiva muito próxima às meninas, colocando-se como partícipe no mundo de milagres que se instaura. Em “A Partida do audaz navegante”, o narrador refere-se ao grupo de forma a incluir-se nele, como já observado em outros contos do livro:

A gente via Brejeirinha: primeiro, os cabelos, compridos, lisos, louro-cobre; e, no meio deles, coisicas diminutas: a carinha não-comprida, o perfilzinho agudo, um narizinho que-carícia. Aos tantos, não parava, andorinhava, espiava agora – o xixixi e o empapar-se da paisagem – as pestanas til-til (ROSA, 1988, p. 104).

Além da forma “a gente”, contribui para a inclusão do narrador no universo narrado o olhar afetivo de absoluto deslumbre diante do espetáculo de forma, movimento e palavra proporcionado pela menina. De forma alguma esse narrador deseja distanciar-se de Brejeirinha e suas meiguices.

Em “A Menina de lá”, o narrador está próximo em vários momentos, sem, entretanto, tornar-se parte integrante do enunciado. Provavelmente médico, chamado a diagnosticar a estranheza da menina: cabeçudota, meditativa e ausente, o narrador distancia-se e ao mesmo tempo busca a aproximação a esse mundo mágico localizado detrás da Serra do Mim.

O narrador opõe ao longo do relato a perspectiva formal e epistemológica, que parece ser o seu meio usual de relacionar-se com o mundo, a uma perspectiva mítico-poética, capaz de abarcar o universo habitado por Ninhinha.

As referências de espaço conferem uma aura de mistério ao enredo já no início do conto. O narrador, como o protagonista do conto "O Espelho", está em busca do *eu por detrás de mim*, pois é lá que está a menina, “*sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa*” (Ibid., p. 22). Nestas águas seria possível ao narrador mirar-se e descobrir-se, prescindindo do esforço racionalista de compreensão frente ao milagre que é Nhinhinha.

Brejeirinha vive no campo, em casa aquecida pela presença da mãe, irmãos e primo, e lá, como detrás da Serra do Mim, parecia não acontecer nada, mas como já é sabido nestas paragens, quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo:

A manhã é uma esponja. Decerto, porém, Pele rezara os dez sponsos a Santo

Antônio, tãoquanta batia os ovos. Porque estourou manso o milagre. O tempo temperou. Só era março – compondo suas chuvas ordinárias. Ciganinha e Zito se suspiravam. Soltavam-se as galinhas do galinheiro, e o peru. Saía-se ao largo, Nurka. O céu tornava a azul? (Ibid., p. 107).

A chuva que pára, o peru no quintal, lembrando um outro menino, evocam a constante renovação do espaço em alegria margeada. No passeio que fazem até a pequena enseada do riachinho próximo, Brejeirinha compõe a estória da partida do audaz navegante e se estabelece a simetria poética entre o amor adolescente de Ciganinha e o primo Zito e o amor do navegante fabuloso que, tendo primeiro partido sozinho e infeliz, tem a chance de na estória reinventada poder viajar com a moça namorada.

Na liberdade inventiva de Brejeirinha, a estória pode ser começada duas vezes e ter finais propostos em felicidade inesperada:

– *Então, pronto. Vou tornar a começar. O Aldaz Navegante, ele amava a moça, recomeçado. Pronto. Ele, de repente, se envergonhava de ter medo, deu um valor, desassustado. Deu um pulo onipotente... Agarrou, de longe, a moça, em seus abraços... Então, pronto. O mar foi que se apavorou-se. Arres! O Aldaz Navegante, pronto. Agora, acabou-se, mesmo: eu escrevi – ‘Fim* (Ibid., p. 110).

E, assim, também Zito e Ciganinha, casalzinho em experiência de primeiro amor, amuados de véspera, experimentam um outro estado de alegria:

Segredando-se, Ciganinha e Zito se consideram, nas pontinhas da realidade. – ‘Hoje está tão bonito, não é? Tudo, todos, tão bem, a gente alegre... Eu gosto deste tempo...’ E: ‘ - Eu também, Zito. Você vai voltar sempre aqui, muitas vezes?’ E ‘ – Se Deus quiser, eu venho...’ E ‘ – Zito, você era capaz de fazer como o Aldaz Navegante? Ir descobrir os outros lugares?’ E ‘ – Ele foi, porque os outros lugares são mais bonitos, quem sabe?’ Eles se disseram, assim eles dois, coisas grandes em palavras pequenas, ti a mim, me a ti, e tanto. Contudo, e felizes, alguma outra coisa se agitava neles, confusa – assim rosa-amor-espinhos-saudade (Idem).

A equação proposta por *rosa-amor-espinho-saudade* traduz com precisão poética o que se tem chamado de *terceiro estado* nos contos de *P. E.* e Brejeirinha é a força capaz de trazer o *terceiro estado* como alternativa para a irmã apaixonada e Zito, o primo, audaz menino-homem, em plena viagem, enfrentando as ameaças e promessas do amor.

Para Joel Malrieu (1992, pp. 62-63) a criança não se presta bem ao papel de personagem fantástica, uma vez que não se distancia do fenômeno a ponto de dominá-lo ou, de alguma forma, diferenciar-se dele. A criança, então, absorveria de tal forma o fenômeno fantástico a ponto de quebrar o seu estranhamento e mesmo deslocá-lo de sua função tradicional, recebendo-o ora como um jogo ora como um dado da realidade tangível.

Ninhinha e Brejeirinha são, de modos diferentes, o próprio fenômeno. A primeira, inicialmente o é através de sua fala poderosa e instituidora de fatos, depois pelo poder de sua ausência santificada pela mãe e pela família; a segunda, Brejeirinha, representa a revelação, pela palavra, do sentido da busca amorosa.

Araújo (1998, p. 63) destaca que em “A Partida do audaz navegante” a viagem

imaginada parte da segurança e do ambiente conhecido do interior da casa, iluminado pela tênue luz do fogo familiar e pousado em “*firme terrestreidade*” (Idem), em direção ao desconhecido, ao mar, a outra luz, à luzinha dos vaga-lumes, seres que voam livres no espaço, em busca do céu. A viagem é, portanto, o movimento em direção ao amor, empreendido ao mesmo tempo por Brejeirinha, como arte narrativa, no navio de esterco, e por Ciganinha e Zito.

Na estória inventada, na arte da ficção, é possível voltar e reinventar a alegria ameaçada, como faz Brejeirinha, mas na experiência do amor em realidade é preciso propor-se a um novo estado em que o espinho projete-se na rosa enquanto o amor prevê a saudade. O amor é singular e original, acreditar que é possível alcançá-lo no meio da tempestade é o *terceiro estado*.

A certa altura o narrador de A Menina de Lá afirma que Nhinhinha “*nem parecia gostar ou desgostar especialmente de coisa ou pessoa nenhuma*” (Op. Cit. p. 22), mas a meio da narrativa declara “*E Nhinhinha gostava de mim. (...) Conversávamos, agora*” (Ibid., p. 22). Com quem Nhinhinha conversava? Com o narrador, é certo. Este ouve a menina e tenta compreendê-la, a ponto de traduzir a sua fala, dando a linha para acompanhar o raciocínio inusitado da menina: “*Alturas de urubuir...*” (Idem), alturas de urubu não ir. A vezinha. Senhora Vizinha. Mas o narrador vai embora antes de os milagres começarem e perde Nhinhina.

Perde a gênese da poesia e do mito, a linguagem das coisas nascendo. A narrativa tenta recuperar a menina, mas já traz a consciência de que Nhinhinha está além da palavra; o esforço do narrador precisa forjar a palavra-mágica, capaz de expressar o momento do nascimento do mito. Volto a Fernando Pessoa, outro perseguidor da palavra-além e do *terceiro-estado*:

Primeiro/Ulisses

O mito é o nada que é tudo

O mesmo sol que abre os céus

É um mito brilhante e mudo -

O corpo morto de Deus,

Vivo e desnudo.

.....

Este, que aqui aportou,

Foi por não ser existindo.

Sem existir nos bastou.

Por não ter vindo foi vindo

E nos criou.

.....

Assim a lenda se escorre

A entrar na realidade.

E a fecundá-la decorre.

Em baixo, a vida, metade

De nada, morre (PESSOA, 1998, p. 21).

A busca do narrador é pelo momento em que Nhinhinha *entra na realidade* e a fecunda. A sua angústia nasce do fato de ter vivido esse momento nas palavras da menina sem percebê-lo; agora, na narrativa, é preciso resgatar aquilo que se perdeu. A alternativa à

morte da menina e ao nada em que se transmuda a vida é a busca e a compreensão do mito esclarecedor, da palavra que funda um mundo mágico.

O mito em Fernando Pessoa é o milagre que torna possível a vida, metade de nada. Sem nada que o justifique a si mesmo o homem funda-se no mito. A compreensão do momento em que o mito – na palavra – nasce é, portanto, a compreensão da vida mesma.

Para Cassirer, a expressão artística é responsável pelo rompimento do círculo mágico em que está presa a consciência mítica:

Na perspectiva mágica do mundo, em particular, o encantamento verbal é sempre acompanhado pelo encantamento imagético. Mesmo assim, a imagem só alcança sua função puramente representativa e especificamente estética, quando o círculo mágico ao qual fica presa a consciência mítica, é rompido e reconhecido não como uma configuração mítico-mágica, mas como uma forma particular de configuração (1972, p. 115).

O narrador da estória de Nhinhinha logra romper o círculo mágico em que estava a menina e seu poder de fundar mundos a partir de palavras mágicas. A configuração da narrativa dá ao narrador o que ele havia perdido enquanto esteve com Nhinhinha; a apreensão do universo mítico a que pertence a menina se dá a partir da linguagem artística.

A angústia que marca o discurso do narrador deste conto nasce justamente da distância observada entre o seu mundo e o de Nhinhinha, onde as palavras têm a força intuitiva da fundação do mundo. Esta angústia, porém, é o motor para a construção da narrativa; ao distanciar-se da palavra-mito, intuitiva, de Nhinhinha, o narrador põe a palavra a funcionar como construção e articulação da realidade espiritual e a fecunda com

o projeto de resgatar esteticamente o mundo perdido da menina. Voltando a Cassirer:

Se a linguagem deve realmente converter-se em um veículo do pensamento, moldar-se em uma expressão de conceitos e juízos, esta moldagem só pode realizar-se na medida em que renuncia cada vez mais à plenitude da intuição. Por fim, daquele conteúdo concreto de percepções e sentimentos que originariamente lhe era própria, de seu corpo vivo, parece restar-lhe nada mais que um esqueleto. Há, porém, um reino do espírito no qual a palavra não só conserva seu poder figurador original, como, dentro deste, o renova constantemente; nele, experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de renascimento a um tempo sensorial e espiritual. Esta regeneração efetua-se quando ela se transforma em expressão artística. Aqui torna a partilhar da plenitude da vida, porém, se trata não mais da vida miticamente presa e sim esteticamente liberada (Idem).

Nhinhina vive todo o tempo em estado de graça – *o terceiro-estado*, o lado de lá – enquanto o narrador só alcança este estado no momento em que dimensiona artisticamente a palavra.

Quando declara "*Nunca mais vi Nhinhinha*" (ROSA, 1988, p. 24), o narrador assume uma perspectiva de fora que o afasta da menina, mas o aproxima da família e do estranhamento experimentado pelo Pai e pela Mãe. A morte de Nhinhina é algo acontecido longe, sem razão precisa. O narrador ouviu que ela morreu da má água desses ares. "*Todos os vivos atos se passam longe demais*" (Ibid., p. 25).

A dor da família sem a filha é a dor comum, a dor humana, insuportável; a mãe só

consegue ver-se pelo olhar da filha "*Menina-grande*" e o pai, quer caber no tamboretinho em que a filha sentava, sabendo que seu peso poderia destruí-lo. O peso do homem sentado no tamboretinho; o peso da ausência sobre o homem. O que redime primeiro a mãe, redime a todos, a crença em Nhinhinha faz com que na morte ela seja santificada: Santa Nhinhinha!

Dácio Antonio de Castro no seu comentário sobre este conto diz:

"Nhinhinha é uma personagem alegórica, que simboliza o lirismo puro da mágica inocência infantil. Ela representa o estágio congênito, inato da sabedoria, numa fase irracional, anterior à consciência lógica. Lembra o arquétipo da 'criança primordial', desenvolvido por Carl G. Jung; segundo essa noção, a criança possui um sentido de totalidade ou de integridade no conhecimento das coisas, que se manifesta apenas antes do aparecimento do ego consciente, irrompendo sob a forma do misticismo e da ilogicidade" (CASTRO, 1993, p. 25).

Nesse comentário, a infância é tida como o espaço da magia, espaço compartilhado pelo narrador e, a partir da experiência da morte, a magia passa a compor também o universo da mãe e, por extensão, da família de Nhinhinha. Nas palavras de Paulo Rónai:

O universo é, ao mesmo tempo, ordenado e caótico. D'ua ordem, inacessível à nossa percepção, pauta nossas existências, preestabelecidas, imutáveis. Precisados de segurança, ansiamos por alguma orientação e alguns pontos de apoio, e pelejamos 'para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e

lógica'. Nesse esforço inventamos as três faces do tempo: ora, a nossa duração é indivisível e cada um dos instantes sucessivos que rotulamos de presente contém todo o passado e todo o futuro. (...) A unidade e o sentido dessa vida ficam-nos ocultos, pois o seu desenho só se completa com a morte, também preexistente (2001, P. 27-28).

Pirlimpsiquice

“E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. E como terminar?.”

“Pirlimpsiquice” é a estória da estória a fazer-se. Lélia Parreira Duarte (1998, pp. 354-358) fala em “*ironia romântica*” ao analisar a revelação do processo criativo no conto. A autora reconhece nos românticos as primeiras manifestações de uma arte cujo “fingimento” se nega a servir à moral vigente ou a instrumentalizar ensinamentos e verdades:

Chamada de ironia romântica, essa outra concepção de arte encontra em Schlegel e nos românticos alemães os defensores de uma arte que se quer ação autônoma, ativa, lúdica, baseada no caos e na antinomia. O ideal mimético clássico e sua preocupação com equilíbrio e objetividade cedem então espaço para a evidência da realidade do processo artístico que, paradoxalmente, afirma-se como ficção e como crítica desta ficção. Parodiando-se a si mesmas,

as obras construídas com a ironia romântica multiplicam a mimese de um sistema disciplinador clássico, marcando através da repetição a ironia que critica o sistema imitado (Ibid., p. 355).

Este procedimento destacado por Duarte pode ser apontado como uma das premissas do fantástico de Hoffmann e também como o ponto de inferioridade encontrado por Walter Scott nos *Contos Fantásticos* de Hoffmann ao compará-los com *Frankenstein*, de Mary Schelley (MALRIEU, 1992, p. 78).

Ao pensar a arte como ação libertadora, o discurso fantástico traz à cena elementos modernos que ao invés de ratificar valores e procedimentos dentro da sociedade, impetra revoluções no fazer e no criar. Em “Pirlimpisquice” está presente o embate de duas noções de arte criativa na forma como as histórias das encenações vão se cruzando e a arte libertária anula as intenções moralizantes e formadoras da encenação oficial. Destaco as histórias dentro da história:

- a) Primeira história: a oficial “Os filhos do Doutor Famoso”, defendida e dirigida pelo Dr. Perdigão;
- b) Segunda história: a do Gamboa;
- c) Terceira história: “*a nossa história*”, a verdadeira, informe e a fazer-se nova todo o tempo.

No momento em que Dr. Perdigão propõe a encenação de “*Os Filhos do Doutor Famoso*” (Op. Cit. p. 38), inicia-se o processo de criação coletiva do qual participam todos os estudantes, mesmo os excluídos – por mau comportamento – do elenco.

Para despistar os colegas preteridos e garantir o ineditismo da peça de Dr. Perdigão, o elenco oficial decide inventar uma falsa história paralela; “*Precisávamos de imaginar*,

depressa, alguma outra estória, mais inventada, que íamos falsamente contar, embaindo os demais no engano” (Ibid., 40).

O grupo acata obedientemente as instruções de Dr. Perdigão para que tudo caminhe de acordo para o desfecho esperado para a peça original, entretanto, a força criativa do grupo tem autonomia em relação a qualquer instrumento de controle que o colégio possa pôr em andamento. Mesmo acreditando seguir os conselhos e ordens oficiais, o grupo de alunos experimenta a força da inventividade soberana, simbolizada por Zé Boné, indiferente ao drama ensaiado, considerado idiota por todos, mas o único a usufruir os prazeres da liberdade criativa nas suas fitas de cinema no recreio.

Zé Boné, *o papalvo*, no enunciado e na enunciação do conto logo representa uma ameaça; primeiro pela exuberância de sua imaginação que em determinado momento desafia a confiança do Dr. Perdigão: *“Já o Dr. Perdigão, desistido de introduzir no Zé Boné sua parte, intimara-o a representar de mudo, apenas, proibido de abrir a boca em palco”* (Ibid., p. 42). E o narrador também o toma pelo julgamento de Dr. Perdigão, considerando Zé Boné uma ameaça à artimanha do grupo para garantir a peça oficial.

Os excluídos – maus alunos, atores improváveis – destacam-se como autores e criam lá a sua estória: a estória do Gamboa, a rivalizar com a estória inventada e também com “Os Filhos do Doutor Famoso”. Ao contrário da estória oficial, a estória inventada pelo elenco inclui – em contraposição – aquele grupo que ficara de fora.

A arte criativa suporta a participação democrática de todos, sem exclusão e, em particular, a regência final de Zé Boné. A verdadeira arte é experimentada a partir da liberdade e inocência de um papalvo.

Desta forma será possível prever que a encenação final – espaço mágico da realização da arte – negue absolutamente a estória oficial, “Os Filhos do Doutor Famoso”,

ao mesmo tempo em que traz à cena a estória do Gamboa pela fala inicial de Zé Boné, seguida, em reação, pela terceira estória, nova, móvel, fruto do embate criativo travado por todos os meninos, agora dispostos entre o palco e a platéia, alucinados pela arte.

No momento em que a nova estória se estabelece no palco, o narrador de Pirlimpisquice experimenta a transcendência do tempo e dos limites entre a arte e a vida; todos os meninos que encenam a estória entram no rio, na terceira margem e vivem, à revelia de si mesmos, o *terceiro estado*: “*Ah, a gente: protagonistas, outros atores, as figurantes figuras, mas personagens personificantes. Assim perpassando, com a de nunca naturalidade, entrante própria, a valente vida, estrepuxada*” (Ibid., p. 46).

Seqüência

Sobre este conto o autor declarou a seu tradutor alemão: “*Rogo cuidar muito deste ‘Seqüência’, que é talvez no livro o meu conto predileto, e que quer ser pura poesia*” (In: PEIXOTO, 1998, p. 635).

“Seqüência”, como outros contos do livro, é a estória de uma viagem. Um moço segue uma vaquinha fugida. Ia desconhecidamente, de leste para oeste. A guiá-lo havia a notícia da passagem da vaquinha. Neste movimento seguro, a vaquinha estabelece uma direção e dá sentido à viagem. Nas palavras de Heloisa Vilhena de Araújo:

Em ‘Seqüência’, portanto, diferentemente do que encontramos em ‘Fatalidade’, a necessidade, o destino, é uma viagem, marcada pela Providência. A lei do tempo não é mais cíclica, de eterno retorno sem fim, mas uma seqüência de passos na busca de um fim. O tempo é, agora, um correr linear, na verdade

uma seqüência retilínea, que combina os movimentos circular e retilíneo – é uma linha helicoidal. Volta-se à origem, mas não a um ponto idêntico. O fim está no mesmo lugar que o começo, só que uma volta da espiral mais alto. Assim, o fim já está e não está ainda no começo. O tempo recolhe-se num presente que inclui o passado e o futuro – é um tempo instantâneo em que passado e futuro estão presentes em seu ser próprio. É um tempo além do tempo, na eternidade (1998, p. 118).

O movimento do tempo, na forma destacada por Araújo, vem ao encontro da concepção de *terceiro estado* que venho desenvolvendo neste trabalho. Ao considerar que *o fim já está e não está ainda no começo* vê-se o conflito inicial – a necessidade de pôr-se em via – tornar-se motor da transcendência. A viagem, ela mesma, já representa o encontro desejado (com o amor, com Deus). Mas este encontro só será possível depois de atravessado o rio na noite escura.

O moço-filho que decide *levar em brio e tomar em conta* a vaquinha fugida não está movido por lógica ou exigência paterna; move-o o desconhecido. Ia, portanto, desconhecidamente, quanto a razões e caminhos.

A vaca o guia e o perde; a seqüência começada à espora leve, torna-se urgente diante de algo que se insinua pelo desvendamento dos caminhos. Durante o percurso, o moço enfrenta diversas dificuldades. As agruras do caminho, o desconhecido, o sobe e desce, a escuridão da noite, a travessia do rio, tudo torna-se um empreendimento questionável: aonde tudo isso o levava? Tanto sofrimento, apenas pelo brio de não retornar, vencido por uma simples vaquinha?

Mas, o que realmente o motivara a tal perseguição? Não o sabia. Retornar, porém, já

não era possível. Assim foi que a vaquinha chegou a seu destino. E nele, incluiu o do moço. Ao ver uma das filhas do Major Quitério, antigo dono da vaquinha que agora retornava, entendeu o viajante a que viera. Apaixona-se pela moça e a presenteia com a vaca Vitória.

A vaquinha é o evento fantástico e evoca a viagem como movimento positivo capaz de levar o homem à construção de seu destino a partir do autoconhecimento. O conto trata, em última instância, da escolha entre permanecer onde se está ou empreender viagem por um caminho desconhecido. O moço persegue uma vontade oculta, que se manifesta num querer e numa certeza sem norte.

A vaquinha concretiza *“a voz de alguém que nos fala,/ Mas que, se escutarmos, cala,/Por ter havido escutar./ E só se, meio dormindo,/ Sem saber de ouvir ouvimos,/ Que ela nos diz a esperança/ A que, como uma criança/ Dormente, a dormir sorrimos”* (PESSOA, 1998, p. 54) e o moço deixa fluir uma coragem latente, margeando a paisagem do tempo, desprovido de direções, desvendando e consolidando o seu destino.

Ao alterar o cotidiano do moço, a vaca fugida propõe um confronto direto que, no entanto, não se realiza, pois a viagem ultrapassa o simples objetivo de resgatar o animal fujão para levar o moço a inventar a vida em amor pela moça que o esperava no outro lado do rio e da noite escura.

Segundo Araújo:

“Guimarães Rosa indica, aqui, que as histórias de criança, cujo final é sempre marcado com a invocação à vaca-vitória, isto é, que a obra de ficção, a arte, pode ser caminho que leva, além dela, a Deus. São caminhos inaparentes, que o leitor segue sem saber, ‘desconhecidamente’. ‘Deu patas à fantasia’. Indica que a arte pode ser espelho que reflete a divindade. A arte surge, pois, como

meio pelo qual o homem transcende seu ser humano, atingindo, o divino”
(1998. p. 122).

Tarantão, meu patrão

“Podia-se-o ver ou não ver, com um tal sujeito não se tinha nada.”

O travessão como marca da oralidade dá início ao conto antes mesmo do título. Tal marca do discurso oral define o narrador como partícipe direto do universo narrado e se confirma na exclamação de espanto com o derredor *“Suspa! – que me não dão nem tempo para repuxar o cinto nas calças e me pôr debaixo de chapéu, sem vez de findar de beber um café nos sossegos da cozinha”* (Ibid., p. 143).

Da mesma forma, o presente da enunciação se mantém ao longo da narrativa, tornando a viagem do narrador Vaga-lume uma experiência compartilhada em curso. O narrador acompanha o velho João-de-Barros-Diniz-Robertes no seu périplo de volta à cidade e à dignidade do reconhecimento familiar.

Araújo (1998, p. 197) destaca o *excessus mentis* e o *excessus vitae* na personagem do velho: descendente de família ilustre, louco e moribundo, mandado para a fazenda pelos parentes que não o queriam na cidade. Cabe a Vaga-Lume a missão, *“por precisado e pobre”* (Op. Cit. p. 144), de cuidar e vigiar o velho, impedindo maiores prejuízos.

A viagem quixotesca empreendida pelo velho numa inesperada manhã tem o objetivo de vingança contra o Magrinho, sobrinho-neto que lhe aplicara algumas injeções e lavagem intestinal. O velho sai em direção à cidade, seguido por Vaga-lume, exortando criminosos e marginais à luta, não contra malfeitores e gigantes, mas num arremedo de cavaleiro andante, conclama todos os seus seguidores à luta, ora contra *“pobres e*

coitados” (Ibid., p. 146), ora contra “*sujos e safados*” (ibid., p. 147).

A quietude da fazenda, da velhice e da doença é subvertida pelo *excessus mentis* do velho. Sua loucura imprime um movimento inesperado que apanha o narrador nos sossegos da cozinha para lançá-lo também num redemoinho às margens do mundo e do tempo. O velho exclama, a certa altura: “ – *Eu acabo com este mundo!*” (Ibid., p. 147) e mais tarde, diante do padre, “*Lá se avenha Deus com o seu mundo...*” (Ibid., p. 148).

O séquito de Dom João-de-Barros-Dinis-Robertes vai se compor originalmente por Vaga-lume, o narrador – na verdade o apelido de João Dosmeuspés Felizardo (Ibid., p. 150) – e mais o Sem-Medo; o Felpudo; o Curucutu; o Cheira-Céu; o Jiló; o Pé-de-Moleque; o Barriga-Cheia; o Corta-Pau; o Rapa-pé; o Bobo; o Gorro-Pintado e, ainda, o sem nome. Todos marginais num mundo em que o velho era a voz de mando. Isolado na fazenda, doente e solitário, o movimento de subversão do velho o irmana a essa gente, todos agora propondo um mundo em que nova ordem possa ser experimentada.

O nome ilustre do velho ainda o separa desses sujeitos sem identidade cristã que o acompanham, mas há um momento em que o narrador, seduzido pelo poder de movimento e força do velho, o reconhece e batiza com um novo e mais adequado nome:

Me passei para o lado do velho, junto – ... tapatrão, tapatrão... tarantão... tarantão... – e ele me disse: nada. Seus olhos, o outro grosso azul, certos, esses muitos se mexiam. Me viu mil. – ‘Vagalume!’ – Só, só, cá me entendo, só de relancear o olhar. ‘ – João é João, meu Patrão...’ Aí: e – patrapão, tampatrão, tarantão... – Cá me entendo. Tarantão, então... – em nome em honra, que se assumiu, já se vê (Ibid., p. 149).

O encontro entre Vaga-lume e seu patrão se dá pelo nome e reconhecimento da autoridade deste. Até então, o menino Vaga-lume não confiava e se via em vergonhas por acompanhar um velho demente em loucuras injustificadas. Ao encontrar, de fato, o sentido da viagem, o narrador pôde pôr-se a serviço de seu patrão e assumir para si o sentido do movimento empreendido em manhã de desvarios. Todos juntos, agora, caminham para fora do mundo, em busca de algo que os signifique em plano de movimento.

O encontro em Deleuze se diz como efeito extra-corpóreo e aqui vemos entre Vaga-lume e o velho João-de-Barros-Dinis-Robertes o encontro na medida da palavra – o nome Tarantão, e o reconhecimento, o patrão – que redefine a relação entre ambos. Ao atribuir um novo nome ao homem que acompanha, Vaga-lume dá a ele um novo sentido ao mesmo tempo em que cria para si mesmo uma nova possibilidade de relação com o velho. O encontro ocorre entre os corpos e quando há encontro, há acontecimento. O encontro vai desde o mais feliz, a alegria como sinal, até a pior tristeza como sinal, e não o sinal como força absoluta, mas como motor de mudança de estado. Do primeiro para o terceiro, como tenho buscado demonstrar neste trabalho.

O grupo que segue o velho Tarantão, denominado agora na sua loucura, o fazem na mesma medida em que os colegas seguiram a encenação inventada em “Pirlimpisquice”, como os habitantes do povoado seguiram o canto de Sorôco, em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, como o vaqueiro seguiu a vaquinha em “Seqüência”, como os habitantes da cidade, “perséquitos” (Ibid., p. 128) do homem que escala a palmeira, em “Darandina”. O movimento imprime velocidade a algo primeiramente dito como problema – o conflito no enredo, primeiro estado – e, longe de se buscar a solução do conflito como estado de pacificação – o segundo-estado – as narrativas propõem o acontecimento, em termos deleuzeanos, algo que se inicia e presentifica entre os seres, ora pelo “canto, ora pela

presença inaudita de uma “vaquinha”, ora por uma peça de “teatro inexistente”, ora por uma “caneta roubada”.

Em “– Tarantão, meu patrão”, o acontecimento se encadeia a partir de uma “falsa vingança” e então, o lance de dados, a busca fora do mundo, leva o velho e sua comitiva à festa em casa de Magrinho, o sobrinho-neto. A chegada é triunfal e, novamente, a palavra tem o lugar de redenção e, da mesma forma que marcou o encontro entre Vaga-lume e João-de-Barros-Dinis-Robertes na palavra sem senso: o nome Tarantão – agora o discurso do velho no meio da festa opera por uma potência inesperada, não a do significante, mas a do discurso que se realiza através de um fluxo de agenciamento, de *conteúdo e de expressão*. Ninguém é capaz de reproduzir as palavras do velho, mas todos, Vaga-lume em especial, sabem o que foi dito e sentem o seu efeito:

Todos, em roda de em grande roda, aparvoados mais, consentiram, já se vê. Ah. E o Velho, meu Patrão para sempre, primeiro tossiu: bruba! – e se saiu, foi por aí embora a fora, sincero de nada se entender, mas a voz portentosamente, sem paradas nem definhadas, no ror e rolar das pedras. Era de se suspender a cabeça. Me dava os fortes vigores, de chorar. Tive mais lágrimas. Todos, também; eu acho. Mais sentidos, mais calados. O Velho, fegoso, falava e falava. Diz-se que, o que falou, eram baboseiras, nada, idéias já dissolvidas. O Velho só se crescia. Supremo sendo, as barbas secas, os históricos dessa voz: e a cara daquele homem, que eu conhecia, que desconhecia (Ibid., p. 151).

Na fala do velho, o discurso não se organiza a partir do significante, há uma outra potência na sua linguagem, a busca por algo que está no meio e não no caráter referencial

da língua. O velho fala aqui e agora. Para Deleuze:

O significante não nos serve para nada. Não somos os únicos, nem os primeiros. Vejam Foucault, ou o livro recente de Lyotard. Se somos obscuros em nossa crítica do significante, é porque se trata de uma entidade difusa que rebate tudo sobre uma máquina de escrita obsoleta. A oposição exclusiva e coercitiva entre significante e significado está tomada pelo imperialismo do Significante. (...) Nem sequer temos certeza que o significante funcione para a linguagem. Foi por essa razão que recorreremos a Hjelmslev: já há muito tempo ele fez uma espécie de teoria espinosista da linguagem, onde os fluxos, de conteúdo e de expressão, prescindem de significante. A linguagem como sistema de fluxos contínuos de conteúdo e de expressão, recortado por agenciamentos maquínicos de figuras discretas e descontínuas (DELEUZE, 1992, p. 33).

Assim, depois de seu discurso, na narração de Vaga-lume, voz absolutamente livre da coerção do significante, a morte do velho se diz como a imagem de um *copo vazio* (Op. Cit. p. 151), finalmente quieto.

A VAGA, INDECISA PALAVRA

Nenhum, nenhuma

“Mesmo um menino sabe, às vezes, desconfiar do estreito caminhozinho por onde a gente tem de ir – beirando entre a paz e a angústia.”

Há em “Nenhum, Nenhuma” uma polifonia belíssima capaz de soar harmonicamente a ouvidos menos presos à racionalização do discurso. Exercício difícil, dada a missão de explicar e resolver a que se propõe sempre a abordagem crítica.

O conto trata, sem obviedade, da problemática da memória. Voltar no tempo àquilo que a memória, de alguma forma retém, parece ser o objetivo de um certo menino. Como o narrador de “O Espelho”, que busca o eu por detrás de mim no reflexo do espelho, este menino busca o que está por trás do esquecimento. *“Se eu conseguir recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro e real, já havido. Infância é coisa, coisa?”* (Ibid., p. 48).

O foco narrativo em “Nenhum, nenhuma” está problematizado no sentido em que confronta o discurso consciente e as lembranças: *“reflexos, relâmpagos, lampejos – pesados em obscuridade”* (Ibid., p. 47). No primeiro plano da narrativa está explícita a voz externa, coletiva, que assume a perspectiva do discurso em terceira pessoa (“a gente”); enquanto subliminarmente entra na narrativa uma voz subjetiva (“eu”), que marca o percurso pela memória, retendo o lembrado ao mesmo tempo em que busca o esquecido.

Em carta de nove de janeiro de 1966 a Curt Meyer-Clason, Guimarães Rosa diz:

No conto ‘Nenhum, nenhuma’, é necessário sublinhar, ou pôr em grifo, as partes que sublinhei com lápis verde. Isto é indispensável, importantíssimo. Aquelas passagens, entremeadas, correspondem a outro plano: representam o esforço do narrador, em solilóquio, tentando recapturar a lembrança do que se passou em sua infância. Tá? (In: ARAÚJO, 1998, p. 99).

O menino entra na casa, mas não consegue *ver*, pois ao lado corre um rio que proíbe o imaginar. Aos temas de Narciso – dos reflexos especulares, da ausência de imagens, da ocultação do rio – soma-se, segundo Araújo (Ibid., p. 100), o tema da luz, na figura da Moça – “*A lembrança em torno dessa Moça raia uma tão extraordinária, maravilhosa luz...* (Op. Cit. p. 48) – A partir da luz emanada da Moça, o Menino busca *ver* além dos reflexos, quer a imagem por trás do reflexo de Narciso.

Vejo aqui uma possível associação entre os temas de Narciso, já referidos por Araújo, e os meandros da memória, tidos neste conto como uma falsa imagem que precisa ser desvendada para que a verdade, o já havido, de fato se revele. Narciso ama a própria imagem e deste amor morre, desesperado pela impossibilidade de possuir o objeto de amor. O Menino se esforça por abarcar tudo o que a memória retém, pois sente que só assim conseguirá ver “o eu por detrás de mim”, o eu verdadeiro, indivíduo: “*Cerra-se a névoa, o escurecido, há uma muralha de fadiga. Orientar-me! – como um riachinho, às voltas, que tentasse subir a montanha.(...) Tenho de me recuperar, desdeslembrar-me, excogitar – que sei? – das camadas angustiosas do olvido. Como vivi e mudei, o passado mudou também. Se eu conseguisse retomá-lo*” (ROSA, 1988, p. 51).

Mas o passado, que o menino busca através dos reflexos e relâmpagos da memória, não tem fundo, como a imagem de Narciso nas águas do rio, é inatingível.

A busca do eu termina com a reiteração da pergunta num círculo eterno de busca e perda: *“Porque eu desconheci meus Pais – eram-me tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu?”* (Ibid., p. 54).

Quando a Moça fala da espera da própria morte, alia-se definitivamente à Nenha – o tempo. Então o menino sente *“como se não fosse ninguém, ou se todos uma pessoa só, uma só vida fossem: ele, A Moça, o Moço, o Homem velho e a Nenha, velhinha – em quem trouxe os olhos”* (Ibid., p. 53). Todos iguais diante da Nenha, todos um só. O menino vê-se como cada uma das personagens que lhe indicam o rumo pela memória. Sua identidade, o eu escondido se revela pelos outros.

A Nenha

“...que a velhinha não era a Morte, não. Nem estava morta. Antes, era a vida.”

A figura da mulher-menina ancianíssima na lembrança do menino – expressão da vida e do tempo – liga-se ao conto da Bela Adormecida. Por ter voltado do sono do esquecimento, a princesa desperta une nascimento e morte, como a Nenha que lembra também uma personagem de Jorge Luis Borges, Funes, o memorioso, que, doente de tantas lembranças, não consegue sustentar-se em pé, sob o peso da memória absoluta: *“Não, a Nenha não reconhecia ninguém, alheada de fim, só um pensar sem inteligência, imensa omissão, e já condenados segredos – coração imperceptível”* (Ibid., p. 51). (sem grifo no original)

A memória absoluta assemelha-se à lucidez absoluta e assim como esta se converte

em loucura, aquela se torna esquecimento, guardando condenados segredos. A figura da Nenha transforma-se, para mim, numa evocação impossível de ignorar: Stela do Patrocínio, poeta carioca, diagnosticada como esquizofrênica, viveu e proferiu *falatórios* (era assim que ela designava sua fala poética e a diferenciava da fala cotidiana) no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, de 1962 a 1966 e, a partir daí, na Colônia Juliano Moreira, também no Rio, até a sua morte em 1992.

Num de seus *falatórios*, registrados em livro organizado por Viviane Mosé (PATROCÍNIO,2001), Stela diz, ecoando a Nenha:

Não trabalho com a inteligência

Nem com o pensamento

Mas também não uso a ignorância (Ibid., p. 62).

A lucidez de Stela acerca do próprio *falatório* e a loucura clínica diagnosticada a transformam numa Nenha de carne e osso, símbolo de tudo o que a razão busca excluir, desde seu nascimento platônico, símbolo de tudo que muda, delira e morre. Stela, como a loucura, foi transportada para o lugar do erro, da ilusão, do mal, mas o seu *falatório* torna a loucura em arte.

Um pouco mais de *falatório*:

Eu já fui operada várias vezes

Fiz várias operações

Sou toda operada

Operei o cérebro, principalmente

.....
Eu pensei que ia acusar

Se eu tenho alguma coisa no cérebro

Não, acusou que eu tenho um cérebro

Um aparelho que pensa bem pensado

Que pensa positivo

E é ligado a outro que não pensa

Que não é capaz de pensar nada e nem trabalhar

.....

Eles arrancaram o que está pensando

E o que está sem pensar

E foram examinar esse aparelho de pensar e não pensar

Ligados um ao outro na minha cabeça, no meu cérebro

.....

Estudar fora da cabeça

Funcionar em cima da mesa

Eles estudando fora da minha cabeça

Eu já estou nesse ponto de estudo, de categoria (Ibid., p. 69).

Assim é a Nenha, sem acesso a si pela memória, mas sim por outra via que lhe garante a existência: “*No que vagueia os olhos, contudo, surpreende-se-lhe o imanecer da bem-aventura, transordinária benignidade, o bom fantástico*” (ROSA, 1988, p. 51).

Alheia aos entes que a cercam, a Nenha apenas é. Nela o narrador reconhece, alternadamente, a vida e o fim: “*a lei do cosmo é um rio, um fluir constante, intercâmbio de*

vida e morte – é a Nenha, é o Tempo. A lei é o Tempo” (ARAÚJO, 1998, p. 113).

A benfazeja

“O amor é a vaga, indecisa palavra.”

Em “A Benfazeja” enquanto o mal, incompreensível na sua plenitude, toma os homens – Mumbungo e Retrupé – a mulher, Mula-Marmela, é o vetor da reversão; o amor, visto como sentimento plural capaz de abarcar o ódio e a morte, estabelece o processo de redenção dos homens de Mula-Marmela. A mulher revela, na sua força imanente, a potência do amor e humaniza os homens, poupando também o povoado.

A estratégia do narrador toma a matéria a ser narrada como massa a modelar de modo inédito. O tom de revisão dos fatos acontecidos busca uma nova compreensão para além da que, de imediato, estabeleceu-se. Assim, a enunciação da narrativa opera, ela mesma, o efeito de redemoinho ao evocar o passado imprimindo novos lugares que se alternam entre os eventos em foco:

Sei que não atentaram na mulher; nem fosse possível. Vive-se perto demais, num lugarejo, às sombras frouxas, a gente se afaz ao devagar das pessoas. A gente não revê os que não valem a pena. Acham ainda que não valia a pena? Se, pois, se. No que nem pensaram; e não se indagou, a muita coisa. Para quê? (...) Vocês todos nunca suspeitaram que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo, nos domínios do demasiado? (Op. Cit. p. 113).

Narrar torna-se uma gagueira/percurso contumaz pelo campo do problemático; através dos signos revolvidos, o narrador estabelece rizomas sem os quais a narrativa não suportaria a gagueira paralisante. O narrador obriga-se a pausas e adensamentos entre os estados puros da matéria a dizer: “... *a gente não consegue nem persegue os fios feixes dos fatos*” (Ibid., p. 119). Há, como em todas as narrativas rosianas, o estabelecimento de platôs de intensidade, em momentos chaves do percurso narrativo. Esses platôs potencializam o discurso do narrador e o fazem dominar, de novo, e de novo, a matéria vertente do narrado.

O questionamento que abre o conto mantém-se como vínculo entre o narrador e o povoado que viu Mula-Marmela viver e desaparecer e, por extensão, estabelece também o vínculo com o leitor. Sendo de fora, o narrador indagou de Mula-Marmela e chegou a ela a partir dos platôs estabelecidos pela narrativa, visto que, de outra forma, seria impossível encontrá-la. Há muitas marcas de indeterminação no discurso do narrador; sempre uma incerteza, algo que se disse sem que alguém pudesse ter realmente penetrado na “*sombra mais fechada*” (Ibid., p. 116) que cerca os seres.

O amor de Mula-Marmela, Mumbungo e Retrupé é inapreensível sob vários aspectos e o narrador tem consciência da dificuldade em enunciar tal espanto da afetividade. Embora questione as respostas às suas indagações sobre Mula-Marmela – “*E nem desconfiaram, hem, de que poderiam estar em tudo e por tudo enganados?*” (Ibid., p. 113) – , seu relato baseia-se nas indagações-respostas que ele mesmo constrói como meio fluido em que giram as personagens. O relato quer atravessar o que *se dizia* da mulher e estabelecer *outra* verdade sobre ela, no entanto, sendo *inobservável*, Mula-Marmela escorrega pelas palavras do narrador sem se deixar fixar, nem pelos seus atos, nem por palavras, nunca ouvidas.

Há um momento do relato em que o verbo *dizer*, insatisfatório para o narrador, é

substituído pelo verbo *parecer*. O movimento de travessia pela (mal)dito de Mula-Marmela converte-se em esforço de verificar o que se furta à observação. Embora alguns verbos sejam postos no presente, o caráter de indeterminação se intensifica pela junção destes a outros verbos mantidos no passado imperfeito:

Parece que seu temor fazia-o murmurar queixumes, súplicas, à Mula-Marmela. E, no entanto, ela cada dia para com ele mais se abrandava, apiedada de seu desvalor. Mas ele não crê, não pode saber, não confia dela, nem da gente. O entressentir-se, ente as pessoas, vem de regra com exageros, erros, e retardo. Ele sussurra disfarçada e impessoalmente seus pedidos de perdão; vocês notaram? A Mula-Marmela ouvia-o, sem parecer que (Ibid., p. 120). (sem grifo no original)

No fragmento citado é possível observar o funcionamento do platô (excerto grifado) no discurso narrativo. A indeterminação em relação aos eventos evocados ganha intensidade e se legitima pela velocidade de uma lucidez inapelável que age como um relampejar pelos desvãos da narrativa. Incluo, ainda, outros platôs que funcionam como *motores* do discurso do narrador.

“O amor é a vaga, indecisa palavra.” (Ibid., p. 115);

“Em volta de nós, o que há, é a sombra mais fechada – coisas gerais.” (Ibid., p. 116);

“A cor do carvão é um mistério; a gente pensa que ele é preto, ou branco.” (Ibid., p.117);

“A luz é para todos; as escuridões é que são apartadas e diversas.” (Ibid., p.119);

“Se ninguém entende ninguém; e ninguém entenderá nada, jamais; esta é a prática verdade.” (Ibid., p. 121).

No desfecho do conto, o narrador retoma o dito sobre Mula-Marmela e imprime-lhe outras entradas, vertiginosas, como se verá. A morte de Retrupé é creditada à Mula-Marmela; entretanto, o narrador registra que ninguém viu o último mau suspiro do cego. Só há o que ficou dito e isso se esvai na intenção do povoado em livrar-se da mulher maldita:

Sim, mas o que vocês crêem saber, isto, seriamente afirmam: que ela, a Mula-Marmela, no decorrer das trevas, foi quem esganou estrangulantemente o pobre-diabo, que parou de sofrer, pelos pescoços; no cujo, no corpo defunto, após, se viram marcas de suas unhas e dedos, craváveis. Só não a acusaram e prenderam, porque maior era o alívio de a ver partir, para nunca, daí que, silenciosa toda, como era sempre, no cemitério, acompanhou o cego Retrupé às consolações (Ibid., p. 121).

Apenas no fôlego final do desfecho, o narrador se institui como voz autorizada acima do que de Mula-Marmela se disse, seja pela boca do povoado ou pela sua própria. Nesse movimento final, o desfecho ganha o *status* de um platô permanente a girar intensidades que, pela prédica do narrador, deverão circular pelas gerações futuras:

È caso, o que agora direi. E, nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem

aos seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com esses olhos terríveis, e não souberam impedir, nem compreender, nem agradecer. De como, quando ia a partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua, e pegou-o às costas, o foi levando - : se para livrar o logradouro e lugar de sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter com quem ou quem se abraçar, na hora de sua grande morte solitária? Pensem, meditem nela, entanto (ibid., p. 122).

A tripla bifurcação do desfecho mantém o narrador no mesmo movimento de pausas e recuos que ritmaram toda a narrativa, no entanto, este último platô será intensificado não apenas pelo evento a que dá pausa para respiro (o recolhimento do cachorro morto) mas pela reflexão concentrada que suscitará antes de qualquer relato/rizoma que daí brote.

Ao aceitar o platô como meio de circulação de intensidades, compreendo-o como o vetor da travessia do primeiro estado, no qual a problemática do enredo se estabelece, para o estado seguinte, o *terceiro estado*, em que o conflito permanece, mas já atravessado por uma virtualidade inédita. A pausa anterior ao próximo movimento do rizoma – ou à próxima volta da espiral – associa-se, ainda, àquela pausa que antecede o *salto mortale*, capaz de imprimir ao movimento a segurança e a potência que o fará realizar-se plenamente. A gagueira, que aproxima o narrador de alguns contos de P. E. de Riobaldo, é também o acúmulo de força e conhecimento necessário antes do mergulho na enunciação.

Um moço muito branco

“Ora, não se compreendendo o descabelo de passo tão contrariado: o de um homem que, para manifestar o amor, ainda não dispunha mais do que dos arrebatados meios e modos da violência.”

“Um moço muito branco” converte-se numa bela alegoria do amor e seus efeitos no mundo (des)ordenado dos homens. Quando chega, em meio a cataclismos naturais, na comarca do Serro Frio, em Minas Gerais, o moço difere de todos: *“Comparados com ele, nós todos, comuns temos os semblantes duros e o aspecto de má fadiga constante”* (Ibid., p. 93).

Há os que recebem o moço sem resistência, como se o estivessem esperando de há muito tempo. Hilário Cordeiro e a moça triste são agraciados com a alegria e a bem-aventurança da presença do moço branco. Outros, resistentes à presença benigna, primeiro o repelem como o preto José Kakende e Duarte Dias:

Do moço, pois, só não se engraçou, antes já de abinício o malquerendo – e o reputando por vago e malfeitor a rebuço, digno, noutros tempos, de degredo em África e nos ferros de el-rei – um chamado Duarte Dias, pai da mais bela moça, por nome Viviana; e do qual se sabia ser homem de gênio forte, além de maligno e injusto, sobre prepotências: naquele coração não caia nunca uma chavinha (Ibid., 91).

Os dois mesmo, Kakende e Duarte Dias, são mais tarde tomados de verdadeiro e puro amor pelo moço branco, cuja presença por si punha o mundo do avesso. Estabelecido como fenômeno fantástico pela sua simples alteridade, o moço branco desempenha a

função, tida como recorrente nas narrativas citadas por Joel Malrieu (1992), de revelar o *eu escondido* de cada personagem: Hilário Cordeiro, em si cordato e proclamado bom pelo próprio nome, reafirma-se na acolhida e amizade ao moço; a moça Viviana, bela e triste, descobre a sua alegria em contato puro com ele; o preto Kakende, alforriado, descobre mais sentido na liberdade das palavras inventivas que a presença do moço lhe suscita e Duarte Dias revela-se apaixonado “*homem sucinto, virtuoso e bondoso*” (Op. Cit., p. 95) depois de declarada afeição ao moço branco.

Retorno à associação entre a figura do moço branco e a alegoria do amor. Cupido, filho da deusa Vênus e referência clássica do amor e seus efeitos, aparece representado de duas formas pela arte: ora como adolescente, ora sob o aspecto de gracioso menino. Mas o primeiro de tais tipos é o mais antigo. O Cupido antigo é representado por um efebo alado e disparando uma seta. O arco, as setas e as asas são sempre seus atributos mais marcados.

O moço branco é apresentado no conto em questão como “*de distintas formas (...) pelo que enrolado em pano (...) Tão branco; mas não branquicelo, senão que de um branco leve, semidouro de luz: figurando ter por dentro da pele uma segunda claridade*” (Ibid., pp. 90-91). Seu alheamento pacífico esconde o poder de alterar de modo profundo e permanente a vida daqueles que o circundam; há no moço branco, como em Cupido, o poder de estabelecer uma aproximação necessária entre os seres.

A idéia da aproximação humana como necessária ao desenvolvimento já se estabelece na origem do mito: notando Vênus que Eros (Cupido) não crescia e permanecia sempre menino, perguntou o motivo a Têmis. A resposta foi que o menino cresceria quando tivesse um companheiro que o amasse. Vênus deu-lhe, então, por amigo Anteros (o amor partilhado). Quando estão juntos, Cupido cresce, mas volta a ser menino quando Anteros o deixa. Posso ler esta passagem mitológica como uma alegoria de que o afeto necessita de

ser correspondido para desenvolver-se.

No mito de Cupido o ferimento provocado pelo filho de Vênus só pode ser curado pela compaixão, ou seja, o ferido torna-se dependente do primeiro ser que avistar após ser atingido, pois está enfermo e necessita de cuidados. O amor é, assim, o que move um ser em direção ao outro, porque este necessita de sua presença. Camões descreve o trabalho de Cupido no episódio da Ilha dos Amores, de forma a dar cor especial ao sofrimento que traz em si a promessa de uma cura prazerosa:

*Nas frágoas imortais, onde forjavam
 Para as setas as pontas penetrantes,
 Por lenha corações ardendo estavam,
 Vivas entranhas ainda palpitantes.
 As águas onde os ferros temperavam,
 Lágrimas são de míseros amantes;
 A viva flama, o nunca morto lume,
 Desejo é só que queima, e não consume.*

.....

*Alguns exercitando a mão andavam
 Nos duros corações da plebe rude;
 Crebros suspiros pelo ar soavam
 Dos que feridos vão da seta aguda.
 Formosas Ninfas são as que curavam
 As chagas recebidas cuja ajuda
 Não somente dá vida aos mal feridos,*

Mas põe em vida os ainda não nascidos (1980, p. 432).

O moço põe em causa o ferimento do amor e ao mesmo tempo socorre os que assim vão padecendo. Duarte Dias é aquele em quem o ferimento de amor terá o efeito clássico, sua dor e súplica exigem reparo imediato. O moço, luz do luar em noite namorada, é a causa e será também a cura do sofrimento do homem tardiamente despertado para o amor:

Mas, o moço, claro como o olho do sol, o pegou da mão, e, com o preto José Kakende, o foi conduzindo pelos campos – depois se soube que a terras dele mesmo, Duarte, aonde à tapera de uma olaria. E lá indicou que mandasse cavar: com o que se achou, ali, uma grupiara de diamantes; ou um panelão de dinheiro, segunda diversa tradição (Op. Cit., pp. 94-95).

O moço guia Duarte Dias pelas suas próprias terras, desconhecidas até então, ou, de cujo valor o homem não se apercebia. Guiado pela mão daquele que deu causa ao seu sofrimento pelo desencadear do amor, o homem descobre razão de riqueza naquilo que nem sabia possuir: diamante, dinheiro; valores que se transmudam em bondade e virtude, posto que alegoricamente o percurso de Duarte Dias é através de si mesmo, onde é possível descobrir, depois da dor e do sofrimento, a bem-aventurança de inventar-se em bondade “*consoante o asseverar sobremaravilhoso dos coevos*” (Ibid., p. 95).

A narrativa, como em outros contos, adquire também um aspecto mágico, *sobremaravilhoso*, uma vez que a voz do narrador, externa ao enunciado, compõe o relato a partir de dados colhidos em fontes diversas, registrados, ora nas “*folhas da época*” (Ibid., p. 90), registro vulgar, ora “*exarados nas Efemérides*” (Idem), num paradoxo de registro

permanente para o efêmero. Mas o narrador está, sobretudo, recolhendo as indeterminações presentes no relato dos “coevos”, ou contemporâneos, ao acontecimento extraordinário e, em vários momentos, confunde-se com o sentir e pensar da gente cujo relato põe em curso: *“Também o moço lá estava. Outrovisto, e nunca desairoso – a gente espiava, e pensava num logo luar”* (Ibid., 94).

Como em todas as narrativas de Rosa, o narrador não se distancia, mesmo fora da matéria narrada, esta o atinge e seduz. Há como um estado de fé na voz narrativa ao dar conta da enunciação; não há neutralidade possível, pois a espiral que faz o movimento da ação no conto, envolve também o narrador, que antecipa para si um *devir-luar-moço-muito-branco*.

Substância

“Assim; mas era também o exato, grande, o repentino amor – o acima.”

Maria Exita, a moça branca de “Substância”, associa-se à luz do sol, branca no polvilho. Tão pura que transcende o mundo rural de Sionésio ao qual foi recolhida pela velha Nhatiaga: *“Porque, contra a menos feliz, a sorte sarapintara de preto portais e portas: a mãe, leviana, desaparecida de casa; um irmão, perverso, na cadeia por atos de morte; o outro, foragido, ao acaso de nenhuma parte; o pai, razoável bom-homem, delatado com a lepra, e prosseguido, decerto para sempre, para um lazareto”* (Ibid., pp. 137-138).

Sem família, Maria Exita recebeu o trabalho de quebrar pedras de polvilho e nesta substância encontra alento na sua margem de alegria: *“Destemia o grado, cruel polvilho, de*

abater a vista, intacto branco. Antes, como a um alcanforar o fitava, de tanto gosto. Feito a uma espécie de alívio, capaz de a desaflegir; de muito lhe dar: uma esperança mais espaçosa” (Ibid., 139).

O destino de moça abandonada e infeliz de Maria Exita é quebrado, como as pedras de polvilho, e a sua existência alheada do convívio comum, como a do moço muito branco, sustenta-se na contemplação serena da luz no polvilho branco, para a qual seus olhos sequer se estreitam. A moça vive o seu *terceiro estado* no trabalho e na espera, pois não precisa de nada além da luz espiritual representada pela brancura do polvilho. Há fé na contemplação de Maria Exita e assim a esperança é possível.

Heloisa Vilhena de Araújo (1998. p. 189) lembra a chegada de Dante ao paraíso e a impossibilidade de fitar diretamente a luz celestial de Cristo; antes de poder fazê-lo, o poeta precisa buscar o sorriso de Beatriz, que não lhe fora oferecido até então, pois seria, igualmente, insuportável para os seus olhos. A visão da luz divina é, a um só tempo, a preparação e a finalidade da contemplação do riso de Beatriz.

O sorriso de Maria Exita é o sorriso de Beatriz - *“um descer dos anjos”* (Idem) – e Sionésio, como Dante no paraíso, sente-se fascinado pela luz da qual participa a moça, sem, no entanto, poder fitá-la livremente. Antes, demora na busca de um silêncio de contrição espiritual como a um preparar-se para o amor em casamento de intelecto e sentimento, *“coraçõmente”* (ROSA, 1988, p. 140):

Sem embargo de que, ele, a queria, para si, sempre por sempre.

E, ela, havia de gostar dele, também, tão certamente.

Mas, no embaraço de inconstantes horas – às esperanças velhas e desanimações novas – de entremomentos. Passava por lá, sem paz de vê-la,

tinha um modo mordido de a admirar, mais ou menos de longe (Idem).

Enquanto Sionésio se aproxima, Maria Exita é só a espera, com sorriso e alvura e, mesmo com o perigo de morte contido na pureza da moça – a lepra – ou o desatino da mãe – loucura – a espreitar como ameaça, Sionésio escolhe o amor, “*exato, grande e repentino*” (Ibid., p. 142). A união dos dois se realiza e tudo se suspende.

A suspensão de tempo e espaço no desenlace do conto sugere a leitura da união de Maria Exita e Sionésio como um sentido construído para a morte. A moça sendo o anjo que prepara o homem para fitar a luz de Deus, numa junção espiritual em que a morte torna-se plenitude e afirmação do ser. Maria Exita – *exit* – saída para a luz: “*Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coracãoamente: pensamento, pensamor. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros*” (Idem).

Ao fitar a possibilidade da doença (a lepra, morte do corpo) em Maria Exita, Sionésio não suporta e desvia os olhos para só então ser capaz de fitar diretamente a luz, antes ofuscante, do polvilho. Tendo contemplado a luminosidade simbólica do espírito (o polvilho iluminado pelo sol), onde reside a fé de Maria Exita, Sionésio pode fitá-la no rosto e recebe o sorriso da mulher amada sem temer a morte – devir-luz - como a travessia para fazer também parte dessa mesma luminosidade:

Mesmo, sem querer, entregou os olhos ao polvilho, que ofuscava, na laje, na vez do sol. Ainda que por instante, achava ali um poder, contemplado, de grandeza, dilatado repouso, que desmanchava em branco os rebuliços do pensamento da gente, atormentados.

A alumiada surpresa.

Alvava.

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 (Idem).

A morte ganha, então, um outro estado de ser, o *terceiro estado*, como já visto em “A menina de lá”, na morte há a afirmação da vida e em “Substância”, o vazio pretendido pela morte material é preenchido por um sentido de iluminação na imanência de Maria Exita devir-alva. Sionésio e Maria Exita inalcançados pela lepra.

Considerações Finais

Quando apresentei o projeto de doutorado no IEL, em 1998, havia um interesse especial em aprofundar meus estudos sobre o fantástico, iniciados com a dissertação de mestrado sobre a obra de Murilo Rubião (Murilo Rubião: A tragédia do Homem Invisível). Na verdade, esse interesse vinha misturado com a pretensão enorme de identificar a gênese do gênero fantástico na literatura brasileira. Tanto que a idéia original, contida no projeto apresentado para a seleção, previa uma pesquisa que passava por Sergio Buarque de Holanda, com seus estudos sobre o imaginário europeu acerca da descoberta do Brasil (1992) e ainda, Laura de Mello e Souza (1986/1999). A idéia era tentar compreender de que modo e a partir de que determinantes teria nascido um discurso fantástico na literatura brasileira.

Ainda no início do percurso pareceu-me que eu não chegaria nunca a esta chamada “*produção fantástica brasileira*”, ou ainda, de modo mais dramático, chegaria a um ponto em que seria obrigada a considerar *toda* a literatura brasileira como parte dessa produção dita fantástica.

Assim, tendo já se insinuado como ponto capital para a pesquisa inicialmente proposta, Guimarães Rosa veio salvar-me do labirinto metodológico que eu mesma inventara. Resolvi partir da obra de Rosa e, dentro dos limites que o desenvolvimento de um projeto de doutorado impõe, pensar o fantástico como categoria crítica e como instrumento de análise para a obra do autor. De alguma forma creio que nesse momento consegui, não resolver, mas potencializar a *megaproposta* do projeto original, tornando-a factível. A pretensão de indicar a gênese do fantástico na literatura brasileira deu lugar a

uma reflexão mais amadurecida acerca do gênero. Assim, pude pensar o fantástico a partir de alguns conceitos deleuzeanos e concluir que a sua realização na literatura se dá pelo princípio de dinamismo rizomático, ou ainda, o gênero desafia qualquer abordagem crítica que queira lhe garantir um “lugar” estabelecido, pois ele se inscreve na história da literatura como potência nômade.

O fantástico, como vetor de desterritorialização da literatura, pode ser associado a uma infinidade de obras, cujos procedimentos, de algum modo estabelecem fraturas no modo de realização literária que se fundamenta na representação da realidade. Penso aqui, em Miguel de Cervantes, por exemplo, que, segundo Luis Costa Lima (1984), propõe uma obra capaz de fazer frente, ou, ainda, desviar-se, ao *veto ao ficcional* (Idem) e inaugurar um procedimento, ao mesmo tempo reflexivo e revelador, acerca dos caminhos do homem no mundo.

Embora o contraponto fundamental para o fantástico seja a lógica da razão, o gênero circula pelos elementos tradicionais de um texto e lhe infere um movimento desconcertante, algo que desafia a noção de mimese ao mesmo tempo em que obriga leitor e crítica a admirar o intervalo de sentidos que separa a realização artística pela palavra daquilo que ela mesma diz acerca da vida humana.

A leitura da obra de Guimarães Rosa levou-me, como atesta este trabalho, à criação de uma categoria analítica de caráter móvel e dinâmico: o *terceiro estado*. O acesso a esta categoria se deu após as reflexões sobre o fantástico e os meios pelos quais o gênero se encaminha em direção à superação dos ditames da mimese. Ao considerar a obra de Guimarães Rosa a partir de alguns modos de realização do fantástico foi possível pensar o *terceiro estado* como solução original da criação do autor ao mesmo tempo em que esta categoria pôde ser explicada por meio de associações – por diferença ou proximidade - a

procedimentos e estratégias de realização do fantástico.

Ainda no processo de operacionalização da categoria *terceiro estado* inseriu-se de modo determinante o pensamento de Gilles Deleuze. Creio que neste ponto o trabalho realmente *ganhou velocidade*, em termos deleuzeanos. O alcance da noção de *terceiro estado* revelou-se a partir da ressonância que pude observar entre a obra de Guimarães Rosa e vários conceitos de Deleuze.

Em Guimarães Rosa haverá um movimento significativo na direção contrária à da racionalização do processo criativo. Esse *salto mortale* se dá justamente porque o autor faz com que o *outro homem* seja representado por uma *outra linguagem*, ou ainda, mais radicalmente, o autor entranhará de tal forma a linguagem a ponto de mostrar que a racionalização autoritária do humano foge ao dinamismo próprio daquilo que, na sua obra, se reconhece como o verdadeiramente humano, portanto, a linguagem de Guimarães Rosa assumirá este caráter de linguagem fantástica, visto que assumirá a *missão primeira* do discurso fantástico: engendrar uma nova dicção para algo que se percebe pelo meio e não pela lógica da totalidade ou do fundamento.

A dicção do mundo em sua obra é mutável e, eminentemente, reversível. O herói rosiano, como o herói fantástico, está condenado à divisão de si mesmo, à estranheza em relação ao mundo, muitas vezes vitimado pela loucura e pela humilhação, mas diferentemente daquilo que se observa no herói fantástico tradicional, ele suporta a possibilidade de integração a uma nova ordem que sua experiência estabelece. A linguagem em *terceiro estado* de Guimarães Rosa foge à simples objetivação neste ou naquele ente, seja água, ar ou outro elemento, pois é o movimento de virtualização que imprime ao texto a velocidade necessária para carregar águas, sóis e personagens para a estranheza de um mundo que se percebe todo misturado

Essa nova ordem se institui pelo mérito especial de construção do texto, em que é dado ao narrador, às personagens e ao leitor compor um mundo impossível, mas verossímil. Nesse mundo o que significaria destruição transmuta-se em renovação e a vida é inventada no feliz.

A obra de Guimarães Rosa apresenta ao leitor portas e janelas que podem ser atravessadas aqui e agora. Essas passagens são, claramente, linguagem e transformam o momento presente – visto por Todorov como prisão implacável, de onde é preciso escapar por uma invenção de futuro *racional* – em saídas e entradas que libertam o homem do conflito que o oprime, inclusive da imposição racional. Está-se, portanto, no campo das relações entre os seres; relações capazes de atualizar o todo em novas e perpétuas mudanças.

Sperber (1982) credita esse maravilhoso engenho à indeterminação dos signos. O leitor permanece na rede de novos significados que os significantes apresentam e é esta a sua “inquietação”, diante das frestas pelas quais se filtra a transcendência, o leitor hesita e pode permanecer nessas malhas eternizando o presente do fantástico rosiano.

Se em Todorov a “inquietação” nasce do medo diante do sobrenatural e do porvir, é previsível que em alguns casos a alternativa segura do passado e do conhecido se imponham. De outra forma, em Guimarães Rosa, a inquietação nasce dos novos sentidos articulados pelo texto e, arrisco dizer, do sentido maior que perpassa sua obra, de que o futuro não deve ser temido, pois há *algo* que propõe sentidos, mesmo para a dor e para a morte.

O *terceiro estado* aparece, em Guimarães Rosa, como a permanência intensiva das personagens no âmbito do fenômeno. O confronto não se realiza como tal. Antes, há a personagem e o fenômeno em pleno processo de diferenciação complexa. A idéia do

confronto fantástico tradicional entre uma personagem e um fenômeno será substituída pela radical idéia da imanência do ser. Assim:

A idéia deleuzeana do ser que se diz univocamente como imanente diferenciação complexa implica operações que, radicalizando o caráter problemático dessa frase, reorientam a tradição metafísica ocidental para uma nova ontologia. Cabe a essa ontologia da imanência cuidar das perguntas pela diferenciação complexa, essa diferenciação que é o próprio ser em toda parte, que é seu único sentido e sua dicção única. (...) E como é ele indagado? Como entrelaçamento de linhas de diferenciação atualizantes (que efetuam algo graças a processos de individuação e dramatização) e linhas de diferenciação (que o atravessam como dimensão virtual, nomadizante); e a indagação se prolonga, pois não há simples elos relacionais entre essas linhas e processos, mas fluências transrelacionais, justamente porque tudo isso comporta desdobramentos distintos de uma ontológica estrutura problemática, uma vez que os roteiros desses entrelaçamentos de linhas e processos são labirintos de questões e problemas. (ORLANDI, 2000, p. 21).

O virtual deleuzeano atualiza-se pelo processo de diferenciação complexa. As linhas de diferenciação atualizantes, o estado atual das personagens é o estado de conflito, portanto, estado de linhas já em movimento, atravessadas todo o tempo pelas linhas de diferenciação virtual, que estabelecem a velocidade, a potencialização do conflito de modo a torná-lo outra coisa sem, no entanto, a expressão da solução tangível da problemática que afetava e *ainda* afeta a personagem. Não há quietude nem antes nem depois da experiência

do conflito/fenômeno.

Resisti o quanto pude a sobrepor o pensamento de Deleuze à obra de Guimarães Rosa, sabendo do grande perigo representado pela pretensa explicação que o primeiro poderia oferecer ao segundo. Entretanto, é preciso reconhecer que Deleuze tornou-se, para mim, “experimentável” por meio de Guimarães Rosa. A estruturação surpreendentemente móvel de seu pensamento ao lado da complexidade de seus conceitos ganharam luz nos textos de Guimarães Rosa e foi como se este último ressoasse, em cada linha, o pensamento do filósofo.

Penso tratar-se daquilo que, em Deleuze, denomina-se potência contaminadora, ou simplesmente, um encontro feliz.

REFERÊNCIAS

Obras de João Guimarães Rosa:

ROSA, João Guimarães. **Ave Palavra**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. **Corpo de Baile . Manuelzão e Miguilim**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari**. 2ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto ítalo-Brasileiro, 1980. (Biblioteca de letras e Ciências Humanas; série 1: Estudos Brasileiros, Vol. 2).

_____. **Corpo de Baile. No Urubuquaquá, no Pinhém**. 7º ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____. **Estas Estórias**. Nota Introdutória de Paulo Ronái. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Grande Sertão: Veredas**. 9ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. **Manuelzão e Miguilim**. 9º ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____. **Primeiras Estórias**. Edição com prefácio de Paulo Ronái e inserção de elementos ausentes na edição já citada . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Sagarana**. 31ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Tutaméia: Terceiras Estórias**. 4º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. **Estas Estórias**. Nota Introdutória de Paulo Ronái. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Sobre João Guimarães Rosa:

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. **O Espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa**. São Paulo: Mandarim, 1998.

_____. **O Roteiro de Deus**. São Paulo: mandarim, 1996.

BARRETO, Lázaro. **Veredas de Rosa: Anais do Seminário Internacional Guimarães Rosa 1998-2000**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2000.

BOLLE, Willi. **Fórmula e Fábula** (Teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa). São Paulo: Perspectiva, 1973.

CANDIDO, Antonio. “O Homem dos Avessos”. In: COUTINHO, Afrânio. **Coleção Fortuna Crítica de Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CASTRO, Dácio Antônio de. **Roteiro de leitura para Primeiras Estórias**. São Paulo: Ática, 1993.

CAVALCANTE DE BARROS, Marta. “A Benfazeja: o homem em busca de si”. In: **Magma/Revista**, pg. 66-73. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1995.

COUTINHO, Afrânio. Coleção. **Fortuna Crítica de Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

COVIZZI, Lenira Marques. **O Insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

DUARTE, Lélia Parreira. “Pirlimpisquice: A estória que não faz História”. In: **Veredas de Rosa**: Anais do I Seminário Internacional Guimarães Rosa. PUC de Minas. Belo Horizonte, Minas Gerais. 1998. pg. 354-358.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Mitológica Rosiana**. São Paulo: Ática, 1978.

GLÁUKS. REVISTA DE LETRAS E ARTES. Ensaio Guimarães Rosa, Contos e Poemas. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras e Artes. Vol. I, número 1, 2º semestre de 1996, Viçosa, Minas Gerais: UFV, DLA, 1996.

GARBUGLIO, José Carlos. **O Mundo Movente de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1972.

GONÇALVES, Aguinaldo J. “O legado de João Guimarães Rosa”. Revista USP: **Dossiê 30 anos sobre Guimarães Rosa**. 36. Dez., Jan., Fev. 97/98. Pg. 6-17.

HANSEN, João Adolfo. **O O – A Ficção da literatura em G.S:V**. São Paulo: Hedra, 2000.

LÖRENZ, Gunter. “Diálogo de Gunter Lörenz com Guimarães Rosa”. In:

LUCAS, Fábio. **Guimarães Rosa e a crítica oficial**. Boletim Bibliográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, set. 1959.

_____. **Horizontes da crítica**. [s.l.]: Edições Movimento-Perspectiva, 1965. “Guimarães Rosa, de passagem”, 126-134.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MARTINS, José Maria. **Guimarães Rosa: o alquimista do coração**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.

MARTINS, Nilce Sant’ana. **O Léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp, 2001.

MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral. **Travessuras do Desejo: Signo, Rizoma e Devir em G.S:V**. Tese de Doutorado defendida em 28/10/1997, no IFCH, na Unicamp.

MENDES, Lauro Belchior, OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. (Org.) **A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

MENDONÇA, Alexandre. "A margem à margem das margens". In: Range Rede: Dossiê Guimarães Rosa. Rio de Janeiro, Ano 2, nº 2, Inverno de 1996, pp. 22-27.

MONTEIRO DE CASTRO, Antonio Carlos D. **O Trem do Sertão: As Primeiras Estórias e a Sabedoria Chinesa**. Dissertação de Mestrado apresentada à Comissão de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da prof. Dra. Suzi Frankl Sperber, em 1999.

NEITZEL, Adair de Aguiar. **Mulheres Rosianas**. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, Santa Catarina, sob orientação do Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos, 1998, disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~neitzel/>. Acesso em 22 de agosto de 2002.

NUNES, Benedito. **O Dorso do Tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PASSOS, Cleusa Rios P. **Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2000.

PEIXOTO, Sergio Alves. "Seqüência: Mistérios de uma narrativa simples." In: **Veredas de Rosa**: Anais do I Seminário Internacional Guimarães Rosa. PUC de Minas. Belo Horizonte, Minas Gerais. 1998, pg. 635-638.

PRADO JR, Bento. "O destino Decifrado – Linguagem e existência em Guimarães Rosa". In: **Alguns ensaios – Filosofia, Literatura, Psicanálise**. São Paulo: Max Limonad, 1985.

REVISTA USP. Dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa. Número 1, março/maio de 1989, São Paulo, São Paulo: USP.

RONAI, Paulo. “Os Vastos Espaços”. In: ROSA, João Guimarães Rosa. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, pp. 13-47.

SANTOS, Júlia Conceição Fonseca. **Nomes dos personagens em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: INL, 1971.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *PRIMEIRAS ESTÓRIAS, Uma Viagem em Busca da Linguagem*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura, apresentada à Comissão de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ, 1979.

SIMÕES, Irene Gilberto. **Guimarães Rosa: As Paragens Mágicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

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

_____. **Guimarães Rosa: Signo e Sentimento**. São Paulo: Ática, 1982.

_____. “O narrador, o espelho e o centro em Grande Sertão: Veredas”. In: **GLÁUCKS. REVISTA DE LETRAS E ARTES**. Ensaio Guimarães Rosa, Contos e Poemas. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras e Artes. Vol. I, número 1, 2º semestre de 1996, Viçosa, Minas Gerais: UFV, DLA, 1996.

VÁRIOS AUTORES. **Em memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

Obras de Gilles Deleuze:

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Conversações**. (Trad. Peter Pál Pelbart). Rio de Janeiro; Editora 34,

1992.

_____. **Diferença e Repetição.** (Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado). São Paulo: Graal, 1988.

_____. **Foucault.** (Trad. Claudia Sant'Ana Martins). São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Lógica do Sentido.** (Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes). São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **Nietzche e a Filosofia.** (Tradução Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias). Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **Para ler Kant.** (Tradução Alberto Campos). Lisboa: Edições 70, 1985.

Obras de Gilles Deleuze e Feliz Guattarri:

DELEUZE, Gilles & GUATTARRI, Felix. **O anti-Édipo.** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 1. (Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa). Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol. 2. (Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol. 3. (Coord. Tradução Ana Lúcia de Oliveira). Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol. 4. (Trad. Suely Rolnik). São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol. 5. (Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa). São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Kafka: Por uma Literatura Menor.** (Trad. Júlio Castanon Guimarães). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

Obras gerais:

ALLIEZ, Eric (org.) **Gilles Deleuze: Uma Vida Filosófica.** Coord. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.

ARANTES, Urias Correa. **Artaud, Teatro e Cultura.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

ARRIGUCCI, David Jr. **O Escorpião Encalacrado.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **Achados e Perdidos: ensaios e crítica.** São Paulo: Polis, 1979.

BADIOU, Alain. **Deleuze, o Clamor do Ser.** Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade.** São Paulo: Perspectiva, 1970

_____. **Novos Ensaios: O grau zero da escritura.** São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. **Aula.** Trad. De Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

BATAILLE, George. **A literatura e o mal.** Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre : L&PM, 1989.

Bellemin-Noël, Jean. **Les Contes et leurs fantasmés.** Paris: Presses Universitaires de France (Col. Écriture), 1983.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** Trad. ? . São Paulo: Brasiliense, 1987. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. p. 197-221.

BORGES, Jorge. **Ficciones.** Buenos Aires: Emecé, 1956.

- _____. **Ficções**. (Trad. de Carlos Nejar). Porto Alegre: Editora Globo, 1972.
- BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. **O Livro dos Seres Imaginários**. 6^a ed. Trad. Carmem Vera C. Lima. São Paulo: Globo, 1989.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra/ a personagem feminina na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG – Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, 1993.
- BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico: mitologia grega**. Vol. I. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **A poética Clássica**. Trad. Direta do grego e do latim Jaime Bruna. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Lisboa: Moraes, 1969.
- CALLOIS, Roger. "De la féerie à la science-fiction". In: **Anthologie de la Littérature Fantastique**. Ed. Gallimar: Paris, 1966.
- CAILLOIS, Roger. **O homem e o sagrado**. (Trad. Geminiano Cascais Franco). Lisboa: Edições 70, 1988.
- CAMÕES, Luis Vaz de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Bibliex, 1980.
- CANDIDO, Antonio. **O observador Literário**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura (Col. Ensaio), 1959.
- _____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Nacional (Col. Ensaio, 3), 1967.
- _____. **A Educação pela Noite e Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- CARILLA, Emílio. **El Cuento Fantástico**. Buenos Aires: Nova, 1968.
- CARPENTIER, Alejo. **A Literatura do Maravilhoso**. São Paulo: Vértice, 1987.
- _____. **O Reino deste Mundo**. Trad. João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CARVALHAL, Tania Franco; DACANAL, José H., SCHÜLLER, Donaldo e STOCK, Rudolf M. **A Realidade em Kafka**. Porto Alegre: Movimento, 1973.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CENTRO DE ESTUDOS DA ANTIGUIDADE GREGA. Departamento de Filosofia da PUC/SP. **Do divino: imagens e conceitos**. São Paulo: EDUC: Palas Athena, 1996.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Com a colaboração de André Barbault et al.; coordenação Carlos Sussekind. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CLEISER, Marcelo. "Galáxias em uma xícara de café". Folha de São Paulo, 15 de junho de 2003. Caderno MAIS, p.18.

CORTÁZAR, Julio. **El Perseguidor**. Madrid: Alianza, 1996.

CORTÁZAR, Julio. "Las babas del diablo." In _____. **Las Armas Secretas**. 5. ed. Buenos Ayres, Sudamericana, 1966.

_____. "Para uma poética". In: **Valise de Cronópios**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **O Jogo da Amarelinha**. 6. ed. Trad. de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. "Carta a uma Senhorita em Paris": In: **Bestiário**. Trad. Remy Gorga Filho. São Paulo: Círculo do Livro, 1951, pg. 17-28.

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

_____. **Mito e realidade.** Tradução Pola Civelli. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção.** Trad: Hildegard Feist. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994.

FIORES, Stefano de; GOFFI, Tullo. **Dicionário de espiritualidade.** (Tradução da edição espanhola, adaptada por Augusto Guerra, Isabel Fontes Leal Ferreira). São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. **Contos Fantásticos.** (Trad. De Claudia Cavalcanti). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso – Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil.** 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

LEITE, Lígia Chiampini Moraes. **O Foco Narrativo.** 7º ed. São Paulo: Ática, 1994.

LIMA, Luis Costa. **O Controle do Imaginário.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Sociedade e Discurso Ficcional.** Rio de Janeiro: Guanabara 1986.

LOVECRAFT, Howard P. **Introduction to Supernatural Horror in Literature.** New York: Dover, 1973.

LURKER, Manfred. **Dicionário dos deuses e demônios.** Tradução Cecília Camargo Bartalotti, Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MALRIEU, Joel. **Le Fantastique.** Paris: Ed. Hachette, 1992.

MAMET, David. “Mistério da arte reside na nota que falta”. Trad. De Clara Allai. In: Folha de São Paulo, 23 de julho de 2002, Caderno Ilustrada, pg. 1

MAUPASSANT, Guy. **Contos.** São Paulo: Martin Claret, 2000.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários.** Cultrix, São Paulo, 1994.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa, tomo II (nomes**

próprios). Rio de Janeiro, 1952. [s.n.]

ORLANDI, Luis. “Linhas de ação da diferença”. In: ALLIEZ, Eric (org.) **Gilles Deleuze: Uma Vida Filosófica**. Coord. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000, pp. 49-63.

_____. *Corporeidades em minidesfile*. 17 páginas. Campinas, dezembro de 2002, arquivo Word enviado pelo autor via email.

_____. *Anotar e Nomadizar*. 22 páginas. Campinas, setembro de 2002, arquivo Word enviado pelo autor via email.

_____. *Nietzsche na Univocidade Deleuzeana*. In: LINS, Daniel et al. *Deleuze e Nietzsche – Intensidade e paixão*. Rio de Janeiro, Ed. Relume Dumará, 2000, pp. 75-90.

_____. *Pulsão e Campo Problemático*. 39 páginas, Campinas, setembro de 1999, arquivo Word enviado pelo autor via email.

PAES, José Paulo. “As Dimensões do Fantástico”. In: _____. **Gregos e Baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PATROCÍNIO, Stela. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Org. Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: Martin Claret, 1996.

POE, Edgar Allan. **A narrativa de Arthur Gordon Pym**. Trad. José Marcos Marianide Macedo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

PROPP, Wladimir. **Morfologia do Conto**. Trad. Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Editorial Veiga, 1978.

RESENDE, Vânia Maria. **O Menino na Literatura Brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

REVISTA SCRIPTA. Revista da Pós-Graduação em Letras do Centro de Estudos Claret,

1998.

POE, Edgar Allan. **A narrativa de Arthur Gordon Pym**. Trad. José Marcos Marianide Macedo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. Luso-afro-brasileiros da PUC Minas. Número Especial Guimarães Rosa. Vol. 2, número 3, 2º semestre de 1998, Belo Horizonte, Minas Gerais.

RODRIGUES, Selma Calazans. **O Fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

ROTTERDAM, Erasmo. **Elogio da Loucura**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

RUBIÃO, Murilo. **O Convidado**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. “‘Aminadab’ ou do fantástico considerado como uma linguagem”. In: **Situações I**. Lisboa: Publ. Europa-América. 1968.

SCHWARTZ, Jorge. “A Ferida Exposta de Murilo Rubião.” In: *Anais de Literatura Comparada da UFMG*. Vol. I. Belo Horizonte, 1988.

SOUZA, Laura de Mello e. **O Diabo a a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. (6ª reimpressão). São Paulo: Cia. das Letras, 1986/1999.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.