

Angela Guida
João Batista Costa Filho

A POÉTICA DO OLHAR:

VELAMENTOS E
DESVELAMENTOS
DAS TRANSVISÕES
DE GUIMARÃES ROSA

Angela Guida
João Batista Costa Filho

A POÉTICA DO OLHAR:

VELAMENTOS E
DESVELAMENTOS
DAS TRANSVISÕES
DE GUIMARÃES ROSA



**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MATO GROSSO DO SUL**

Reitor

Marcelo Augusto Santos Turine

Vice-Reitora

Camila Celeste Brandão Ferreira Ítavo

Obra aprovada pelo

CONSELHO EDITORIAL DA UFMS
RESOLUÇÃO Nº 141-COED/AGECOM/UFMS.
DE 8 DE SETEMBRO DE 2022.

Conselho Editorial

Rose Mara Pinheiro (presidente)
Adriane Angélica Farias Santos Lopes de Queiroz
Ana Rita Coimbra Mota-Castro
Andrés Batista Cheung
Alessandra Regina Borgo
Delasnieve Miranda Daspert de Souza
Elizabete Aparecida Marques
Geraldo Alves Damasceno Junior
Maria Lígia Rodrigues Macedo
William Teixeira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Diretoria de Bibliotecas – UFMS, Campo Grande, MS, Brasil)

Guida, Angela.

A poética do olhar [recurso eletrônico] : velamentos e desvelamentos das transvisões de Guimarães Rosa / [autores] Angela Guida, João Batista Costa Filho. – Campo Grande, MS : Ed. UFMS, 2022.
163 p.

Dados de acesso: <https://repositorio.ufms.br>
Inclui bibliografias.
ISBN 978-65-89995-23-4

1. Literatura – Filosofia. 2. Literatura e filosofia. 3. Literatura brasileira. I. Rosa, João Guimarães. II. Guida, Angela. III. Costa Filho, João Batista.

CDD (23) 801.96

Bibliotecária responsável: Tânia Regina de Brito – CRB 1/2.395

Angela Guida
João Batista Costa Filho

A POÉTICA
DO OLHAR:
VELAMENTOS E
DESVELAMENTOS DAS
TRANSVISÕES DE
GUIMARÃES ROSA

Campo Grande - MS
2022



© **dos autores:**

Angela Guida

João Batista Costa Filho

1ª edição: 2022

Projeto Gráfico, Editoração Eletrônica

TIS Publicidade e Propaganda

Revisão

A revisão linguística e ortográfica

é de responsabilidade dos autores

A grafia desta obra foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009.

Direitos exclusivos para esta edição



Secretaria da Editora UFMS - SEDIT/AGECOM/UFMS

Av. Costa e Silva, s/nº - Bairro Universitário

Campo Grande - MS, 79070-900

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Fone: (67) 3345-7203

e-mail: sedit.agecom@ufms.br

Editora associada à



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

ISBN: 978-65-89995-23-4

Versão digital: setembro de 2022



Este livro está sob a licença Creative Commons, que segue o princípio do acesso público à informação. O livro pode ser compartilhado desde que atribuídos os devidos créditos de autoria. Não é permitida nenhuma forma de alteração ou a sua utilização para fins comerciais. br.creativecommons.org

*Não-entender, não-entender,
até se virar menino.*

*Nenhuns olhos têm fundo;
a vida, também, não.*

Guimarães Rosa

SUMÁRIO

PREFÁCIO7

1. PRIMEIRA TRAVESSIA - VAI MEU FILHO. É A LUZ DOS TEUS OLHOS

1.1 A pedra brilhante dada ao contemplativo 11

1.2 A metafísica da luz21

1.3 A apalpação do olhar40

2. SEGUNDA TRAVESSIA - OS CAMINHOS DO OLHAR

2.1 O dom de olhar - *Grande sertão: veredas*57

2.2 E como era bom ver! - *Sagarana*71

2.3 O deslumbrável - *Primeiras estórias*.....82

3. TERCEIRA TRAVESSIA - O ITINERÁRIO DA SOMBRA À LUZ

3.1 A renovação do olhar.....105

3.2 Era uma vez um certo Miguilim.....123

REFERÊNCIAS157

PREFÁCIO

Geraldo Vicente Martins¹

Dedicar-se ao estudo da obra de Guimarães Rosa, um dos maiores escritores da literatura brasileira e mundial, é sempre um risco, seja pela fortuna crítica acumulada em torno de seus textos, dificultando a tarefa de ainda dizer algo de relevante sobre eles, seja pelo encantamento inevitavelmente provocado nos que dela se aproximam, tornando mais árduo um exercício objetivo de análise a respeito de sua organização linguageira².

Conscientes de tais armadilhas, Angela Guida e João Batista Costa Filho lançaram-se à empreitada, tomando como eixo de orientação para suas leituras do autor a questão do olhar, esse gesto que tanto revela a respeito do ser humano e seus sentimentos, segredos e encantos. É assim que, após uma breve introdução, situando o leitor em meio aos propósitos gerais e à configuração global de seu estudo, os autores costuram, em três capítulos bem urdidos, observações e análises pertinentes a respeito dos textos rosianos escolhidos para sua abordagem, guiando-nos, a partir do olhar de personagens de Rosa, em uma autêntica jornada de conhecimento.

No primeiro capítulo, para ser exato, tomando como mote um episódio que segue à morte de Guimarães Rosa, Angela Guida e João Batista elaboram um conjunto de reflexões a respeito da importância concedida ao olhar no âmbito, sobretudo, dos estudos filosóficos. Em um percurso de notável síntese, somos apresentados às considerações

¹ Professor nos Cursos de Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

² De início, este livro se deu como uma pesquisa de Pós-Graduação desenvolvida no PPGEL-UFMS.

de Plotino, Santo Agostinho e Merleau-Ponty, entre outros, as quais nunca perdem de vista o diálogo com os textos do escritor mineiro, o que fica ainda mais evidenciado quando se vale de estudiosos que propiciam a construção de uma ponte entre os filósofos e a literatura, caso de Alfredo Bosi e Benedito Nunes, dois nomes exemplares nesse campo. Atentos aos detalhes desdobrados desse diálogo, os autores podem, ao final do capítulo, propor dois modos pelos quais o olhar se evidencia na obra de Rosa: um é marcado “pela contemplação de inspiração platônica e neoplatônica, em que se verifica uma preocupação metafísica e mística”; o outro é revelador de um “caráter mais corporal, carnal e profano como propõe Merleau-Ponty, em que o olhar apalpa a realidade percebida, fazendo com que as coisas emergem em todo seu esplendor”. Caberia aos textos rosianos buscar uma tentativa de conciliação dessas duas formas de olhar, a fim de revelar um pouco mais do universo dos que os percorrem, em sua organização que conjuga, ao mesmo tempo, o local e o universal, o cotidiano e o atemporal.

Ao adentrar o capítulo segundo, o leitor, logo de início, já se vê lançado nas paragens mágicas do *Grande sertão: veredas*, sendo chamado a contemplar, por meio dos olhos de Diadorim, a potência de um olhar que se esconde para, aos poucos, revelar as dores e os percalços da existência daquela que “nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor”. Mas surge também o olhar de Nhorinhá e o de Otacília, reservando-se, portanto, um cuidado especial para com o olhar amoroso, para a compreensão desse gesto que diz respeito a todo ser, em um momento ou outro de sua história, podendo ser compreendido, aí mais do que nunca, como dom e dádiva ao longo da humana jornada.

Na sequência, em uma escolha de textos bastante representativa do universo rosiano, são dois contos de *Sagarana* que se oferecem

à análise do autor: “A hora e vez de Augusto Matraga” e “São Marcos”. No primeiro, chama-nos a atenção um olhar contemplativo, voltado à natureza pelo protagonista, do qual emerge uma riqueza de sentidos outros no percurso de Matraga; no segundo, destaca-se a contraposição entre a visão e a cegueira na figura do personagem João/José, a partir da qual se põe em cena a necessidade de complementar o olhar com outros modos de sentir/perceber o mundo que se encontra à nossa volta.

Fechando o capítulo intermediário do estudo, cinco narrativas das *Primeiras estórias* são alvo da atenção cuidadosa de Angela Guida e João Batista: “As margens da alegria”, “Os cimos”, “A menina de lá”, “Substância” e “O espelho”. Acompanhando as proposições ao redor dos protagonistas das estórias, percebe-se que diferentes categorias do olhar surgem nessa obra de Rosa, do infantil e curioso da primeira ao adulto e desconfiado da última, passando pela mirada mágica de Nhinhinha, tais olhares reservam um conjunto de enigmas e encantos a esses personagens e a nós, que também os acompanhamos em suas várias vivências.

O capítulo terceiro, responsável por conduzir ao momento maior do estudo, dedica-se a analisar três narrativas do Corpo de baile: “Uma estória de amor”, “Cara-de-bronze” e “Campo geral”. Na primeira, o destaque dirige-se ao olhar que é acompanhado de um repentino despertar da consciência das personagens, voltado que está para as nuances de acontecimentos exteriores e seus reflexos em sua vida; na segunda, por sua vez, é um estímulo de natureza interna que vai propiciar a renovação do olhar do protagonista, um olhar para dentro de si mesmo; e, finalmente, na terceira, na esteira do menino Miguilim, somos levados em um exercício de aprendizado para “ver o invisível e o maravilhoso que se esconde por trás da realidade aparente”.

Que uma jornada conduzida em torno do olhar e suas implicações termine com os ensinamentos do pequeno Miguilim é algo bastante significativo. Em suas linhas finais, a descoberta, pelo menino, de um mundo a ser visto, para além daquilo que se apresentava a ele, se faz acompanhar de uma lição que ocupa papel fundamental na existência da personagem, mas também, e sobretudo, nas dos leitores da obra rosiana: a de que para enxergar o amor e a beleza, é preciso *olhar com muita força e mais longe*. E são lições como essa que as análises de Angela Guida e João Batista nos permitem compreender melhor, o que se constitui como um dos grandes trunfos do estudo dos autores e, certamente, uma das razões mais justificadas para que seja lido com toda atenção.

E, para não atrasar mais essa leitura, finalizamos o presente prefácio, com uma última palavra: por não temer os riscos de sua empreitada e buscar levá-la a cabo com zelo e dedicação, o estudo de Angela Guida e João Batista passa a fazer parte daquela fortuna crítica que mencionávamos no início, servindo também ela, agora, como fonte de consulta e inspiração para tantos outros que ainda se debruçarão sobre a obra inesgotável de Guimarães Rosa.

1 PRIMEIRA TRAVESSIA - VAI, MEU FILHO. É A LUZ DOS TEUS OLHOS

1.1 A pedra brilhante dada ao contemplativo

*A coisada que a gente vê, é errada... – queria visões
fortificantes.*

*Meu duvidar é da realidade aparente – talvez só
um escamoteio das percepções.*

Guimarães Rosa

Em 19 de novembro de 1967, prenúncio dos dias quentes de verão, num dia de domingo, pouco depois do crepúsculo, no icônico bairro carioca de Copacabana, apenas três dias após sua posse na Academia Brasileira de Letras, fechava os olhos, aos 59 anos, sozinho, à mesa de trabalho, vítima de enfarte, o escritor João Guimarães Rosa. E assim morria do coração o homem que nascera na cidade que tem coração no nome: Cordisburgo³. O corpo foi levado para a Academia Brasileira de Letras e exposto à visitação diante dos olhares de admiradores, amigos e até de quem só tinha curiosidade para ver quem estava sendo velado naquele mausoléu imponente. O professor e crítico literário Eduardo Coutinho esteve no velório e, ao ver que Guimarães Rosa estava com seus óculos, achou estranho, afinal, o acessório parecia não fazer muito sentido naquela situação, no entanto, ouviu de um dos familiares que o autor de *Grande sertão: veredas* havia manifestado

³ “O padre João registrou o nome Cordisburgo em homenagem ao Sagrado Coração de Jesus, pois a etimologia vem do hibridismo cordis, do latim, que significa coração; e burgo, do alemão, que significa vila ou cidade”. Disponível em: <https://cordisburgo.mg.gov.br/historia/>. Acesso em: 19 ago 2021.

o desejo de ser sepultado com seus inseparáveis óculos. E assim foi feito. Consigo ali estavam os óculos que o acompanharam por décadas, e juntos seguiram rumo ao desconhecido.

Esse fato pode parecer revelador da consciência que o escritor tinha em relação a sua própria identidade, haja vista que os óculos, juntamente com a indefectível gravata borboleta, que Carlos Drummond de Andrade assim versificou: “projetava na gravatinha a quinta face das coisas” (2001), constituíam elementos marcantes de seu figurino e estilo inconfundíveis. As fotografias disponíveis do autor sempre o apresentam trajado, por assim dizer, com essas duas peças que tão bem o caracterizavam. Isso faz lembrar que, nos primórdios, os primeiros registros constam em textos do filósofo chinês Confúcio datados de 500 a.C., os óculos não possuíam graus e eram usados como enfeite ou como forma de distinção social, segundo Rocha (2006).

Aqueles que tiveram o privilégio de sua companhia já deviam estar acostumados a vê-lo de gravata borboleta e óculos de armação de tartaruga, como se fizessem parte de seu próprio corpo. Em uma visita ao Museu Guimarães Rosa, localizado em Cordisburgo-MG, sua cidade natal, na mesma casa em que morou com seus pais na infância, pode-se ter acesso a alguns objetos de uso pessoal como cadernos, lápis, máquina de escrever, utensílios domésticos, roupas e, como não poderiam ficar de fora, algumas gravatas borboleta com estampas variadas. Todavia, lá não se encontrava nenhum par dos inconfundíveis óculos que, com a gravata, constituíam o seu jeito próprio e elegante, como se o apuro na aparência fizesse paralelo com seu estilo literário original e peculiar. Talvez não haja em nenhum lugar outro par de óculos de Guimarães Rosa, haja vista que o único tenha partido com ele para a eternidade...

Diagnosticado com miopia aos nove anos de idade, à semelhança do seu personagem Miguilim, os óculos o acompanharam desde então, passando a conviver com as lentes de forma contínua e necessária. O

desejo manifesto de ser sepultado com os óculos vai muito além, no entanto, de uma questão de estilo, de uma simples afirmação de sua personalidade, de uma forma de deixar bem caracterizada a maneira como queria ser reconhecido fisionomicamente. Os óculos também significam o anseio por enxergar plenamente o mundo ao redor, o que também pode ser entendido como um esforço de compreensão profunda da realidade, simbolizando, dessa forma, a percepção intelectual. Seriam, assim, instrumentos para a abertura ao conhecimento, uma ampliação da capacidade de ver, de olhar o que há de oculto por trás da realidade aparente. Sabendo-se que Guimarães Rosa tinha uma predileção pelos aspectos místicos e religiosos, como confidenciou certa feita a seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, “sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita” (ROSA, 1981, p. 57), é possível que a opção em realizar a “travessia para outra dimensão” com os óculos tenha sido motivada pela necessidade de estar devidamente preparado para contemplar as realidades metafísicas que no além esperava encontrar: as ideias platônicas, a forma do Bem, o Uno plotiniano, os princípios do Tao, dos Vedas e Upanixades, os anjos cristãos, enfim, a contemplação da natureza íntima de Deus, tal qual Dante em sua viagem ao Paraíso.

Apesar de que propriedades ampliadoras de um pedaço de vidro fossem conhecidas pela humanidade desde 2.000 anos a.C., o uso corretivo de lentes começou a partir da Idade Média. Nessa época, dentro dos mosteiros, berilo, quartzo e outras pedras preciosas são lapidadas e polidas a fim de produzir a chamada pedra-de-leitura, um tipo de lupa muito simples. Em 1267, o monge franciscano Roger Bacon leva uma dessas pedras-de-leitura ao papa Clemente IV e consegue demonstrar sua utilidade para aqueles que têm alguma dificuldade de visão. As pedras preciosas, tais quais o berilo e o quartzo, segundo o *Dicionário de símbolos*:

São o símbolo de uma transmutação do opaco ao translúcido e, em um sentido espiritual, das trevas à luz, da imperfeição à perfeição. É assim que a nova Jerusalém é toda revestida de pedrarias. *Essa muralha é feita de jaspe e a cidade é de ouro fino como o vidro bem puro. Os assentamentos dessa muralha são ornados com pedrarias de todo o tipo: o primeiro assentamento é de jaspe, o segundo de safira, o terceiro de calcedônia, o quarto de esmeralda, o quinto de sardônica, o sexto de cornalina, o sétimo de crisólito, o oitavo de berilo, o nono de topázio, o décimo de crisópraso, o décimo primeiro de jacinto, o décimo segundo de ametista. E as doze portas são as doze pérolas...* (Apocalipse, 21, 18-22). Isso significa que dentro desse universo novo todas as condições e todos os níveis de existência terão passado por uma transmutação radical no sentido de uma perfeição sem igual aqui embaixo e de natureza toda luminosa ou espiritual (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 701).

Segundo a tradição bíblica, em função de seu caráter imutável, a pedra simboliza a sabedoria, “a passagem da pedra bruta para a pedra talhada por Deus, e não pelo homem, é a passagem da alma obscura à alma iluminada pelo conhecimento divino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 697), assim como a pedra lapidada e polida transforma-se em lente que aumenta a percepção visual e intelectual de quem a utiliza.

Uma das pedras citadas, utilizada para a fabricação das lentes dos primeiros óculos de que se tem notícia, é o berilo. Segundo a pesquisadora Juliana Mantovani, o berilo “é conhecido como ‘pedra mágica’, ‘pedra do vidente’ ou ‘pedra do poder’, pois a ela é atribuída a capacidade de aumentar os poderes psíquicos quando colocada na testa, ou quando segurada na mão esquerda ao meditar” (MANTOVANI, 2013, p. 108). Consta, ainda, que o berilo era utilizado pelos druidas “como um cristal divinatório” e que as primeiras bolas de cristal teriam sido feitas a partir desse mineral (MANTOVANI, 2013, p. 108).

Guimarães Rosa colocou em *Corpo de baile* oito epígrafes, sendo que quatro delas são citações do filósofo neoplatônico Plotino e três do místico brabanção do século XIV João de Ruysbroeck “O Admirável”, além de um trecho de uma canção popular. Interessante constatar que em todas as epígrafes de Ruysbroeck consta a presença de uma pedra preciosa:

Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe (ROSA, 2001).

A pedra preciosa de que falo é inteiramente redonda e igualmente plana em todas as suas partes (ROSA, 1984).

A pedrinha é designada pelo nome de *calculus*, por causa de sua pequenez, e porque se pode calcar aos pés sem disso sentir dor alguma. Ela é de um lustro brilhante, rubra como uma flama ardente, pequena e redonda, toda plana, e muito leve (ROSA, 1984).

A pedra preciosa e brilhante a que Ruysbroeck faz referência nessas epígrafes, segundo o entendimento de Ronaldes de Melo e Souza, é o próprio berilo, o mesmo mineral empregado antigamente na manufatura de lentes corretivas, como já foi esclarecido anteriormente. Mantovani, em sua pesquisa, assim resume essa relação trazida à baila por Souza entre o berilo, “a pedra mágica”, o misticismo de Ruysbroeck e a obra de Guimarães Rosa:

Souza considera que as consciências que se deixam educar pela pedra citada por Ruysbroeck adquirem uma iluminação que “permite captar o princípio indivisível de todas as coisas”. [...] A pedra brilhante pequena, redonda e igualmente plana, dada ao contemplativo aludida por Ruysbroeck e apresentada por Rosa em suas epígrafes parece estar relacionada ao ato de ampliar o conhecimento a partir da capacidade adquirida pelo ser de entrar em contato com o invisível e, ao contemplá-lo, ser capaz de vê-lo, senti-lo. (MANTOVANI, 2013, p. 109).

Através da morte, e de posse dos óculos que são como essa “pedra preciosa, brilhante, redonda e igualmente plana, dada ao contemplativo”, é que Guimarães Rosa almeja fruir da visão das verdades eternas, do Bem, do Uno e das formas ideais.

No estudo feito por Heloisa Vilhena de Araújo intitulado “A pedra brilhante”, presente no volume *O roteiro de Deus, Corpo de baile* é analisado com base nas concepções místicas de Ruysbroeck. A pedra preciosa que consta nas três citações colocadas em *Corpo de baile*, extraídas do capítulo IV da obra *O anel ou a pedra brilhante* do místico brabanção, segundo a autora, é Jesus Cristo. Ruysbroeck refere-se no capítulo IV ao livro dos “Mistérios de Deus”, também conhecido como *Apocalipse*, estando, assim, profundamente impregnado do pensamento de São João Evangelista. Tem-se assim um João (Ruysbroeck) que reflete sobre o pensamento de outro João (São João) e que, por sua vez, é citado por outro João (Guimarães Rosa) (ARAUJO, 1996).

Heloisa Vilhena de Araújo cita o trecho em que Ruysbroeck faz menção ao *Apocalipse* e, a seguir, acrescenta a continuação do trecho citado por Guimarães Rosa, concluindo e comprovando sua tese de que a pedra brilhante é de fato o Cristo:

É o próprio Ruysbroeck que indica o trecho do *Apocalipse* que tem em mente: “Ao vencedor, isto é, aquele que sabe vencer-se a si próprio e ir além de si mesmo e de todas as coisas, darei o maná escondido, isto é, um sabor interior misterioso e um júbilo celeste; e dar-lhe-ei uma pequena pedra brilhante, sobre a qual está gravado um novo nome, que ninguém conhece a não ser aquele que o recebe” (*Apocalipse* 2, 17). Imediatamente após esta citação, segue-se o trecho colocado por Guimarães Rosa em *Corpo de baile*: “A pedrinha é designada pelo nome de *calculus*...”. E, logo a seguir, Ruysbroeck diz: “Por esta pedrinha brilhante podemos tomar Nosso Se-

nhor Jesus Cristo; pois, em sua divindade, ele é a claridade da luz eterna, o esplendor da glória divina e um espelho sem mancha onde vivem todas as coisas. Aquele, portanto, que sabe tudo vencer e ultrapassar, recebe esta pedra brilhante e, com ela, a claridade, a verdade e a vida”. Assim, com as epígrafes de Ruysbroeck, Guimarães Rosa coloca *Corpo de baile* de cheio no âmbito da religião, do Cristianismo e, mais que isso, no âmbito do misticismo cristão e da visão joanina (ARAUJO, 1996, p. 383-384).

Nesse caso, Guimarães Rosa, ao optar por permanecer com seus óculos mesmo na morte, tinha em mente o desejo de subir, “ascender a incapturáveis planos místicos”, a fim de obter a visão privilegiada da divindade, em companhia da pedra brilhante que é o “caminho, a verdade e a vida” (João, 14, 6), conforme entende Araujo:

E a indicação precisa, neste caso, é a pedra e o seu brilho: o sólido e seu rebrilhar; o imóvel e o movimento de seu *miroitement*. Como espelho, a pedra reflete e seus reflexos movimentam-se, cruzam-se e transformam-se. A pedrinha une em si o repouso e o movimento, a opacidade e o brilho, o único e o múltiplo. A pedrinha é a figuração da natureza divina: uma e trina. É figuração da dupla natureza de Cristo: deus e homem. Deus e seu reflexo no homem, na natureza criada. A pedrinha pode ser vista como um corpo sólido, imóvel, que dança aos olhos de quem recebe seu fulgor, seu esplendor. É um corpo que dança, um corpo de baile. Baile de reflexos que, continuamente, emanam da pedra e a ela voltam, concentrando-se, depois da dispersão, em seu corpo sólido (ARAUJO, 1996, p. 383-384).

Pedra preciosa como a que Riobaldo trouxe de Arassuaí: “Agora, destino da gente, o senhor veja: eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, por mimo; e hoje ela se possui é em mão de minha mulher” (ROSA, 1972, 49). Benedito Nunes ressalta esse aspecto simbólico da pedra preciosa presente em *Grande sertão: veredas*:

Cumprindo um dadivoso circuito enquanto dura a narrativa, a pedra de topázio, ao léo, ao deus-dará, deusdadamente, por mãos de seô Habão, chegaria, transformada ou quase transformada em ametista, às mãos de Otacília. [...].

Topázio ou ametista, a pedra preciosa move-se, num migrante itinerário, tanto no nível do narrar, onde ela se erra e troca, quanto no nível da cunhagem simbólica, de que as coisas todas, capins que crescem, árvores que florescem, pássaros, insetos e animais de caça, pedras e rios, recebem, como muitos comentários já demonstraram, o selo de redobrada condição de enigmático alfabeto, cujas letras remetem a signos alquímicos ou cabalísticos, e com o qual se lê variegado sobretexto religioso e místico do outro imemorial, porfia – o debate da alma com o mundo, com o outro e consigo mesma – que se trava à custa dos relatados esforços dos jagunços (NUNES, 2013, p. 225).

A pedra preciosa também é reverenciada como importante objeto simbólico em outras culturas e religiões. No islã, por exemplo, elas atuam como amuletos e remédios, para garantir uma posse ou se livrar dela, como consta no dicionário de símbolos:

O coral, a cornalina, o nácar, o âmbar são considerados protetores contra o mau-olhado. Vistas em sonhos, as pedras preciosas se revestem, segundo um importante tratado iraniano, do seguinte simbolismo: a cornalina e o rubi são signos de alegria, de prosperidade; o coral, a mesma coisa; a ágata é signo de respeito e de fortuna; a turquesa, de vitória e de longevidade; a esmeralda e o topázio designam um homem corajoso, leal e piedoso, assim como riquezas legítimas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 701).

A pedra lisa, segundo uma crença peúle⁴, “representa as duas ciências: a exotérica (face branca), e a esotérica (face negra). Ela é símbolo do

⁴ Grupo étnico, também conhecido como fula ou fulâni, que compreende várias populações espalhadas pela África Ocidental.

conhecimento do mundo, porta da via que une as duas regiões, dos vivos e dos mortos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 700).

Benedito Nunes, no ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa”, no momento em que desenvolve o tema da influência hermético-alquímica no autor mineiro, descreve a obtenção da pedra filosofal, obra máxima dos alquimistas, a partir da “síntese dos contrários, representada como boda de sentido físico e espiritual, simbolizando o momento em que a alma recupera a sua identidade e se transfigura a si mesma, espiritualizando-se juntamente com a natureza” (NUNES, 2013, p. 52).

Fonte espiritual, a pedra preciosa é que torna possível, por meio de seu intenso brilho, enxergar, mesmo que nas sombras e na escuridão da morte. Os olhos podem ser considerados também como pedras preciosas. Tanto na vida quanto na morte, incluindo-se a passagem de um estado ao outro, os olhos e o olhar revestem-se de fundamental importância nas mais variadas culturas. Em todas as tradições egípcias, por exemplo, o olho se revela como sendo de natureza solar e ígnea, fonte de luz, de conhecimento e fecundidade, tanto assim que “os sarcófagos egípcios são frequentemente ornados com um desenho de dois olhos, que, acreditava-se, permitiam que o morto observasse, sem se deslocar, o espetáculo do mundo exterior” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 655).

Nas civilizações mais antigas, o culto aos mortos foi o que precedeu e deu origem ao sentimento religioso da humanidade. No entendimento de Fustel de Coulanges,

antes de conceber e de adorar Indra ou Zeus, o homem adorou os mortos, teve medo deles e dirigiu-lhe preces. Foi talvez pela visão da morte que o homem pela primeira vez teve a ideia do sobrenatural e quis esperar do lado de lá o que ele via aqui. A morte foi o primeiro mistério; ela colocou o homem no cami-

nho dos outros mistérios. Ela elevou seu pensamento do visível ao invisível, do passageiro ao eterno, do humano ao divino (COULANGES, 2003, p. 26).

O ato de sepultar os mortos com os pertences que lhes eram mais caros era uma prática comum para os gregos e romanos antigos, e demonstrava verdadeiro apreço da comunidade e dos familiares com aqueles que mereciam a paz e o descanso eterno:

Na antiguidade, porém, supunha-se tão firmemente que o homem sepultado ali vivia que nunca se deixava de, juntamente com o homem, enterrar os objetos dos quais se julgava viesse ele a ter necessidade: vestes, vasos, armas. Derramava-se vinho no túmulo para mitigar-lhe a sede. Deixavam-se alimentos para matar-lhe a fome. Degolavam-se cavalos e escravos, pensando que estes, enterrados com o morto, o serviriam no túmulo, como o haviam feito durante a vida. Depois da tomada de Tróia, prepararam-se os gregos para voltar à pátria, cada um deles conduzindo uma bela escrava, mas Aquiles, já debaixo da terra, reclama também a sua, e deram-lhe Polixena. (COULANGES, 2003, p.20).

Guimarães Rosa, ao levar os óculos consigo, levou muito mais que um simples objeto pelo qual tinha necessidade e apreço; levou aquilo que simbolizava para ele a sua principal vocação: ver o invisível. O autor que soube como poucos explorar as potencialidades do olhar por meio de seus personagens, fazendo enxergar, através da linguagem, da sensibilidade e da intuição, uma realidade que outrora era obscura e inacessível, não deixou para trás “a pedra brilhante” que lhe permitia ver, simbolicamente, a poesia, o sublime e o extraordinário que há em todas as coisas.

1.2 A metafísica da luz

E para o céu então volveu o olhar.

Dante Alighieri

Queria uma coragem de abrir a janela, espiar no mais alto, agarrado com os olhos, elas todas, as sete estrelas.

Guimarães Rosa

O termo “olhar” apresenta um repertório lexical vasto. Alfredo Bosi, em “Fenomenologia do olhar”, faz um levantamento do campo semântico desse vocábulo, com suas mais variadas formas de emprego na língua corrente, conforme ilustra o trecho abaixo:

Contemplar é olhar religiosamente (*con-templum*). Considerar é olhar com maravilha, assim como os pastores errantes fitavam a luz noturna dos astros (*con-sidus*). Respeitar é olhar para trás (ou olhar de novo), tomando-se as devidas distâncias (*re-spicio*). E admirar é olhar com encanto movendo a alma até a soleira do objeto (*ad-mirar*). Os termos afins, *contemplação*, *admiração* e *respeito*, conheceram todos um matiz de atenção e superior deferência que as locuções “ter consideração”, “ter contemplação” e “ter respeito” (fr. “avoir des égards”) por alguém assinalam de modo inequívoco.

Olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber o “real” fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de *cuidar*, *zelar*, *guardar*. [...]. *Estar de olho*, *ficar de olho*, *não perder o olho* e *trazer de olho* marcam um grau de interesse do sujeito que beira a vigilância. [...]. Zeloso,

jaloux, jealous, geloso, celoso, cioso (de “cio”) são a mesma palavra e o mesmo olhar.

[...] a palavra “inveja”, em latim “invidia”, decomposta em seus elementos, significa contra-olhado, mau olhado: *in*-contra, *vid*-tema de visão. Inveja e mau-olhado são a mesma palavra para a mesma coisa. Quem diz uma diz a outra.

O olho, abertura da planta e do bicho, à flor da pele, é dotado dos atributos próprios da criatura sensível: o olhar é frio, é quente, é viscoso, é duro, é brando, é caricioso, é ríspido, é doce, é amargo, é ácido, é cúpidio (o povo diz “olho gordo”, se há sinais de ganância, e “olho comprido” ou “olho bichento”, se o desejo é voraz e manifesto), é parado (“olho de sapo”, “olho de peixe morto”), é agudo (“olho de lince”), é terno (“olho de pomba”), é infiel ou suspeito (“olho de gato”), é tímido (“olho de coelho”), é cruel (“olho de cobra”), é sensual (“olho de macaca”), é triste e baço (“olho de vaca laçada”) (BOSI, 1988, p. 78-79).

Além de todos esses usos, o olhar tem uma relação bastante íntima com o pensamento e o conhecimento. Todos os filósofos e sistemas filosóficos, de acordo com Adauto Novaes (1988), falaram sobre o olhar ou a partir dele. Esse protagonismo que a filosofia concebe ao olhar talvez seja uma herança do pensamento grego antigo. Essa relação entre o sentido da visão e o pensamento pode ser evidenciada nas próprias palavras gregas que indicam alguma qualidade intelectual ou aspecto voltado ao conhecimento, as quais, em sua etimologia, remetem a algum aspecto visual. A própria palavra teoria – conhecimento especulativo, metódico e organizado, de caráter hipotético e sintético, sobre uma determinada área – originária do grego, é um exemplo clássico disso: *théoria*, ação de ver e contemplar, nasce de *théorein*, contemplar, examinar, observar, meditar; e *théorema*: o que se pode contemplar, regra, espetáculo e preceito, visto pelo *théoros*, o espectador (CHAUÍ, 1988, p. 35).

Marilena Chauí assim discorre sobre o termo *eidós* – forma, ideia – palavra tão cara à filosofia clássica:

Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô* – ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, saber – e, no latim, da mesma raiz, vídeo – ver, olhar, perceber – e viso – visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar. [...]. Aquele que diz: *eidô* (eu vejo), o que vê? Vê e sabe o *eidós*: forma das coisas exteriores e das coisas interiores, forma própria de uma coisa (o que ela é em si mesma, essência), a ideia. Quem vê o *eidós*, conhece e sabe a ideia, tem conhecimento – *eidotês* – e por isso é sábio vidente – *eidulis*. Quem viu, pode querer fabricar substitutos do visto e, na qualidade de eidolopóios, pode fabricar as formas aparentes das coisas – *eidolon* (ídolo, simulacro, imagem, retrato). No entanto, se o ver fabricante buscar a semelhança no ato mesmo de ver, estará na *eikasia* (representação, crença, conjectura, comparação) e tentará fabricar *eikon* (ícone, pintura, escultura, imagem, imagem refletida no espelho) a partir do *eikô* (ser semelhante, assemelhar-se, verossímil, provável). Eis por que Platão, que partira à procura do *eidós*, cuidará para separá-lo do *eidolon* e do *eikon* (CHAUI, 1988, p. 36).

Chauí amplia ainda mais o repertório de palavras gregas que relacionam o ato de ver com o conhecimento e a iluminação:

Na ampla gama do espectro que vai de *phaós* (luz, luz dos astros, luz do dia, luz dos olhos, flama, vir à luz, nascer, vivente) *phaiós* (sombrio, cinza, escuro, luto), da luz à treva, da vida à morte, espalham-se as palavras do visível: *taphaea* (os olhos), que pitagóricos e platônicos chamarão de faróis, 'os olhos portadores de luz'; *phantós* (o visível e o que pode ser dito ou manifestado pelas palavras), a linguagem sendo

uma forma da visibilidade; *phaédo* (o sol), *phaeino* (brilhar, irradiar, iluminar), *phaidós* (brilhante, luminoso, claro, sereno, puro, alegre), *phaidrôo* (fazer brilhar, tornar radioso, alegrar), *phaino* (fazer brilhar, fazer aparecer, mostrar e mostrar-se, manifestar e manifestar-se, dar a conhecer o caminho, guiar, dar a conhecer pela palavra, explicar), *phainómenos* (visivelmente, manifestamente, claramente), donde virão fenômeno (e seu conhecimento: fenomenologia), fantasia, fantasma, fantástico, assinalando o parentesco que enlaça visão, imaginação e palavra como resultados do ato da luz. *Óphis* é ação de ver e sua sede, a vista, mas é também espetáculo, aparição, sonho, visão e visão mística; e, conjugado no perfeito, é aspecto exterior, aparência do visto. *Opheio* é desejar ver, ser curioso e ávido — a curiosidade, dirá santo Agostinho, é afecção primordial dos olhos, que se dizem *to ósse*, sede do ato visual. *Oráo* é ver com olhos atentos e fixos, examinar, ver com o espírito, e *oratistés* é o visionário, donde, para nós, oráculo. *Ósse phaeiná*, olhos brilhantes dizia Homero, de quem nelles fixa algo — osséia — e de quem, vendo em espírito, adivinha, prevê e imagina, *ossomai*. Adivinhar e cair na superstição se dizem *osseoumai*, que é também consultar presságios e ameaçar com os olhos. (CHAUI, 1988, p. 34-35).

Na abertura da *Metafísica*, Aristóteles apresenta um posicionamento típico da mentalidade grega clássica, ao relacionar a condição natural que todo ser humano possui pela busca do conhecimento com o sentido da visão. O privilégio que os gregos dão ao olhar é assim traduzido por Aristóteles:

Por natureza, todos os homens desejam conhecer. Prova disso é o prazer causado pelas sensações, pois mesmo fora de toda utilidade, nos agradam por si mesmas e, acima de todas, as sensações visuais. Com efeito, não só para agir, mas ainda quando não nos

propomos a nenhuma ação, preferimos a vista a todo o resto. A causa disto é que a vista é, de todos os nossos sentidos, aquela que nos faz adquirir mais conhecimentos e o que nos faz descobrir mais diferenças. (ARISTÓTELES, 2002, p. 03).

Para os gregos e romanos helenizados, segundo Alfredo Bosi, havia dois modos de se conceber o olhar: um receptivo e outro ativo:

De ambas pode se dizer que são reais, no sentido de que as experiências que se tem delas é universal e incancelável.

O olho, fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos (logo, pode ver, ainda que involuntariamente) quanto se move à procura de alguma coisa, que o sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar. Em suma, há um ver-por-ver, sem o ato intencional do olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo. No primeiro caso, o cego, curado de sua doença, poderá dizer: “Estou vendo!”. No segundo, a pessoa dotada de visão, depois de olhar atentamente para o céu, exclamará: “Finalmente consegui ver a constelação do cruzeiro!”. Ver-por-ver não é ver-depois-de-olhar (BOSI, 1988, p. 66).

Cada maneira de se conceber o olhar caracteriza uma vertente do pensamento antigo. O olhar receptivo está de acordo com a vertente materialista e sensualista, cujos representantes mais destacados são os filósofos Epicuro e Lucrecio; já o olhar ativo coincide com o modo idealista ou mentalista, tendo Pitágoras, Platão, Plotino e Santo Agostinho como principais pensadores dessa vertente. Esse olhar ativo que se caracteriza pela busca e pela intencionalidade é o que melhor representa o tipo de olhar que Guimarães Rosa procura estabelecer em

suas obras, nas quais os personagens anseiam por desvelar o mundo que lhes é apresentado, procurando ir além dos dados aparentes da realidade. Em outras palavras, procura “fixar o olho da mente nas formas puras” e transcender o olho físico” para ter acesso a um mundo que desconhece a lei da morte. E “o platonismo é a educação desse outro olhar” (BOSI, 1988, p. 70).

Platão, filósofo estimado por Guimarães Rosa, explorou essa relação entre visão e conhecimento. Segundo Modrak (1993), há, no entanto, uma concepção errônea de que Platão não dê a devida importância ao papel epistêmico da percepção, uma vez que o conhecimento adquirido pelos sentidos é enganoso e ilusório. Como os sentidos, e a visão em particular, captam somente a realidade sensível, mutável, estes não conseguiriam atingir as essências, as formas puras, estáveis e imutáveis. Para tanto, o conhecimento teria que se basear não no mundo sensível, mas no mundo inteligível cujo acesso só está disponível à razão, e não aos sentidos. Dado que os objetos que são perceptíveis não são estáveis, a razão persuade a alma a abandonar os sentidos, pois o objetivo maior da filosofia, segundo Platão, consiste em apreender as verdades inalteráveis.

Por outro lado, Platão adverte que o conhecimento advindo das sensações, uma vez baseado no sensível, não pode ser completo. Se não pode ser completo, ao menos, parcialmente, o conhecimento sensível é válido. No Diálogo *Fédon*, Platão sinaliza sobre a importância dos sentidos: a percepção provê informação confiável acerca do mundo físico. Tudo que vemos, ouvimos, tocamos possui uma verdade própria relacionada à natureza física e material dos objetos. Assim, as limitações da percepção são um reflexo das limitações dos objetos concretos em comparação com os objetos ideais.

Sendo assim, para Platão, as percepções não são falsas. O que remete à falsidade e ao erro são as opiniões (*doxas*). Ele acentua que é

problemático se fazer teses e generalizações através das sensações. Para Platão, as percepções ficariam, assim, no meio do caminho entre aquilo que é e aquilo que não é, assim como Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*, quando diz, na voz de Riobaldo, que “tudo é e não é”. O papel do filósofo é ir além do que é observado, pois, para se alcançar as formas puras faz-se necessário um preparo, uma educação adequada para que o indivíduo se eleve do mundo das aparências para poder desfrutar do vislumbre das ideias, da realidade plena.

A caminhada em direção ao conhecimento para Platão, na direção para se alcançar a *episteme*, é feita progressivamente, partindo dos sensíveis até atingir os inteligíveis. Para se alcançar a beleza-em-si, é necessário que se tenha visto algo belo, como a lua cheia, por exemplo. Da visão da lua, de um pôr do sol, do mar, de um pássaro colorido, de uma bela mulher, passamos, então, a ter a noção de beleza que nos encaminhará à beleza-em-si, a forma pura, ideal e absoluta de beleza. Para Platão, a percepção é o ponto de início de um processo cognitivo, embora ela não seja ainda uma instância de conhecimento. O homem que põe a cognição em operação começa no mundo dos objetos físicos, para, então, ir além dos objetos observáveis.

Platão aceita que percepções constituam crenças verdadeiras, mas ele não acredita que a percepção por si mesma seja capaz de emitir juízos sobre a verdade dessas crenças. A busca pelo conhecimento e pela verdade se dá por depurações sucessivas, pelo embate de posicionamentos, pelo choque constante de argumentos e contra-argumentos até que atinjamos as formas ideais. O método dialético consagrado por Platão consiste exatamente no percurso que nos leva da opinião à ciência, da *doxa* à *episteme*, através do diálogo pautado pela busca das essências. Ela é, segundo Platão, a verdadeira forma de filosofar. O objetivo da dialética é fazer nossa compreensão passar do sensível ao inteligível, da aparência à essência, da multiplicidade à unidade.

Em seus esforços de depuração em busca do conhecimento por meio de seu método dialético, Platão utilizou, por diversas vezes, analogias, metáforas, alegorias e mitos para tornar mais claras suas argumentações e fazer com que todos possam enxergar, através de imagens, os conceitos que a linguagem por si só não seria capaz de expressar. A limitação da linguagem faz com que o uso de metáforas seja imprescindível na busca da verdade. Nosso vocabulário é aprendido, inicialmente, a partir da experiência. É, portanto, um vocabulário insuficiente para expressar as ideias mais abstratas. As analogias facilitam a compreensão na medida em que se utilizam de uma linguagem poética que anima o espírito. Dessa forma, a imaginação complementa a razão, como bem dizem os versos do heterônimo de Fernando Pessoa, o poeta Alberto Caeiro, “as palavras falham quando queremos exprimir qualquer pensamento”.

Algumas dessas metáforas que Platão emprega didaticamente, pelo menos as principais e mais conhecidas, apresentam um caráter visual. Entre estas destacam-se a *analogia do sol*, o *mito da caverna*, presentes no diálogo *A República*. Na *analogia do sol*, incluída no Livro VI (1997, p. 219), Platão, por intermédio de Sócrates, estabelece uma comparação entre o sol e a forma do Bem. Assim como o sol ilumina o mundo e sua luz permite que o olho enxergue os objetos, a ideia de bem possibilita ao olho da alma perceber os objetos do mundo inteligível. Assim como o sol, na Terra, é a fonte da vida, a ideia de bem é a fonte da vida no mundo inteligível. A luz torna o que é potencialmente visível em atualmente visível, assim como o Bem torna os objetos potencialmente inteligíveis inteiramente inteligíveis. Mas, como não conseguimos olhar diretamente para o sol quando este se encontra em seu máximo brilho, devido à sua luz ofuscante, também não é possível definir o bem, por ser a mais sublime das ideias. Todavia, assim como é possível observar o sol de relance, ou mesmo fitá-lo quando está nascendo ou se pondo no horizonte, também podemos ter da ideia de bem

uma noção aproximada, suficiente para orientar nossa compreensão das demais ideias.

A mais famosa das metáforas de Platão é o *mito da caverna* (1997, p. 225). No Livro VII da *República*, Platão propõe que imaginemos uma caverna onde alguns homens viviam acorrentados desde o nascimento, e só conseguiam enxergar sombras projetadas na parede. Eles nunca viam os objetos que provocavam a sombra. Aliás, os próprios objetos que produziam as sombras eram imitações da realidade (estátuas e figuras), e não a própria realidade. Obviamente, numa situação dessas, o conhecimento que esses prisioneiros podiam ter era limitado. Quando um desses prisioneiros é libertado e forçado a sair da caverna, ele inicialmente se revolta. Seu corpo, acostumado a permanecer imóvel, dói ao ter que se movimentar; seus olhos não conseguem se adaptar facilmente à luz; sua mente não consegue interpretar imediatamente as novas imagens que lhe são apresentadas. Com o passar do tempo, no entanto, o ex-prisioneiro acaba desenvolvendo as capacidades e habilidades necessárias à percepção do mundo real. Num primeiro momento, logo que sai da caverna, ele consegue olhar a realidade apenas à noite, quando não há muita luz. Mais adiante, ele já consegue olhar, de dia, sombras no chão e imagens refletidas na água. Por fim, consegue olhar os próprios objetos que compõem o mundo real em plena luz do dia e, de relance, consegue olhar até mesmo para o próprio sol. Ao contemplar a realidade, ele finalmente compreende os limites da sua antiga concepção de mundo, formada a partir das sombras projetadas no fundo da caverna. Mas, ao voltar à caverna para tentar libertar seus antigos companheiros, ele acaba sendo mal compreendido e acusado de louco.

A Alegoria da Caverna representa a passagem da *doxa* para a *episteme*, ou seja, das opiniões ilusórias do mundo sensível para o conhecimento verdadeiro da realidade do mundo das essências, das ideias

e formas puras, através da educação. Trata-se, portanto, de um caminho doloroso, porém compensatório, em que o prisioneiro é arrancado de seu estado de inocência, já que sua visão alcançou a realidade plena representada pelas essências. O olhar platônico, como foi evidenciado tanto na *analogia do sol* quanto no *mito da caverna*, caracteriza-se pela progressiva adequação à realidade do mundo das ideias, estando, dessa forma, diretamente relacionado com a aprendizagem e o conhecimento. O homem, por assim dizer, a partir do mundo sensível, treina a sua visão para que ela vá além desse mundo para, enfim, se acomodar à realidade das essências.

Plotino, filósofo neoplatônico por quem Guimarães Rosa também nutria grande admiração – das oito epígrafes de *Corpo de baile*, como já foi dito, quatro são citações de Plotino –, fundou uma escola, a exemplo da Academia platônica e do Liceu aristotélico, diferenciando-se destas, porém, pela finalidade: enquanto a escola de Platão fora fundada para formar cidadãos para conduzir os destinos do Estado, e a de Aristóteles para organizar a busca do saber, a de Plotino tinha o propósito de ensinar aos homens o modo de se libertarem da vida daqui de baixo para irem se reunir ao divino e contemplá-lo, até o ponto culminante de uma transcendente “união extática” (REALE, 1990, p. 339). Percebe-se, portanto, que Plotino criou uma “escola do olhar”, onde seus discípulos eram submetidos a um verdadeiro aprendizado do olhar, da contemplação.

Na metafísica plotiniana, o Uno é a suma divindade, absoluta liberdade criadora, causa de si mesmo, aquilo que existe para si, o “transcendente a si mesmo”. O Uno é algo que está acima da inteligência e, portanto, inefável. Como a linguagem e a razão são insuficientes para emitir qualquer conceito ou definição em relação ao Uno, cabe somente à contemplação intuir a sua verdadeira natureza. Plotino, então, apresenta imagens com o propósito de ilustrar essa atividade produtora do uno:

A mais célebre dessas imagens, certamente, é a luz. A derivação das coisas do Uno é representada pela irradiação de uma luz a partir de uma fonte luminosa em forma de círculos sucessivos “Existe, sim, algo que se poderia chamar centro: em torno dele um círculo que irradia o esplendor que emana daquele centro; em torno deles (centro e primeiro círculo), outro círculo: luz da luz!” (REALE 1990, p. 342).

A filosofia de Plotino apresenta um conteúdo místico ao propor o retorno do ser humano ao absoluto através do despojamento da parte sensitiva da alma, da palavra e da razão, para emergir, enfim, na contemplação do Uno. Trata-se de uma “união mística”, a qual Plotino chama de êxtase. Giovanni Reale, em sua *História da Filosofia*, cita um trecho das *Enéadas* em que Plotino sintetiza e reafirma a importância da contemplação em sua doutrina:

Tudo aspira a uma “contemplação” e visa a esse fim – viventes dotados de razão, a natureza que está nas plantas e a terra que as gera – e, à medida que lhes é possível, em um estado conforme à sua natureza e cada qual ao seu modo, todas as criaturas alcançam até a contemplação. E a alcançam dela captando algumas a realidade, outras uma imitação e uma imagem (PLOTINO, *apud* REALE, 1990, p. 350).

Para Plotino, portanto, a atividade espiritual de ver e contemplar se transforma em criar, pois, para ele, “a atividade e a ação serão tanto mais ricas quanto mais rica for a contemplação. E a contemplação é silêncio metafísico” (REALE, 1990, p. 350).

Santo Agostinho considerava a visão como o mais espiritual dos sentidos. Assim como para os gregos, e na sequência do que foi dito por Aristóteles na abertura de sua *Metafísica*, Agostinho também relacionava o olhar com o conhecimento. No trecho abaixo, extraído das *Confissões*, Agostinho faz essa relação entre olhar, conhecimento e as paixões:

Este desejo curioso e vão disfarça-se sob o nome de conhecimento e ciência: Como nasce da paixão de conhecer tudo, é chamado nas divinas Escrituras a concupiscência dos olhos, por serem estes os sentidos mais aptos para o conhecimento. É aos olhos que propriamente pertence o ver. Empregamos, contudo, este termo em relação aos outros sentidos, quando o usamos para obter qualquer conhecimento. Assim, não dizemos: “ouve como brilha”, “cheira como resplandece”, “saboreia como reluz”, “apalpa como cintila”. Mas já podemos dizer que todas essas coisas se veem. Por isso não só dizemos: “vê como isto brilha” – pois só os olhos o podem sentir –, mas também: “vê como ressoa, vê como brilha, vê como sabe bem, vê como é duro”. É por isso, como já disse, que se chama concupiscência dos olhos à total experiência que nos vem dos sentidos. Apesar de o ofício da vista pertencer primariamente aos olhos, contudo, os restantes sentidos usurpam-no por analogia, quando procuram um conhecimento qualquer.

Daqui se vê claramente quanto a volúpia e a curiosidade agem em nós pelos sentidos: o prazer corre atrás do belo, do harmonioso, do suave, do saboroso, do brando; a curiosidade, porém, gosta às vezes de experimentar o contrário dessas sensações, não para se sujeitar a enfados dolorosos, mas para satisfazer a paixão de tudo examinar e conhecer (AGOSTINHO, p. 296, 2000).

Desta vez, no entanto, o santo condena o que ele chama de “a sedução dos olhos”, “a voluptuosidade destes olhos da minha carne”, a vã curiosidade pelas coisas terrenas: “Os olhos amam a beleza e a variedade das formas, o brilho e a amenidade das cores. Oxalá que tais atrativos não me acorrentassem a alma” (AGOSTINHO, 2000, p. 294). Para Agostinho, o verdadeiro mistério não é o mundo, o cosmos, a natureza, mas o próprio homem, o homem como indivíduo irrepitível, como pessoa: “Os homens vão admirar os píncaros dos montes, as ondas alterosas do mar, as largas

correntes dos rios, a amplidão do oceano, a órbita dos astros: e nem pensam em si mesmos!” (AGOSTINHO, 2000, p. 268-269).

A diferença marcante de Santo Agostinho em relação ao intelectualismo grego é o fato de ele acentuar a importância da “vontade” como aspecto fundamental para elevação do ser humano. Mesmo Plotino, filósofo cuja influência no pensamento de Santo Agostinho não pode ser desprezada, embora defenda a busca da verdade no interior da própria alma, compreende a alma humana de modo abstrato, despojando-a de sua individualidade. Agostinho, por outro lado, faz da personalidade do homem singular e concreto o protagonista de sua filosofia, na medida em que o indivíduo se torna observante e observado.

O que inquieta Agostinho, sobretudo, é o problema de seu destino; para ele, esta é toda a questão: procurar se conhecer para saber o que é preciso fazer a fim de ser melhor e, se possível, a fim de bem ser. A visão das formas ideais e do Bem em Platão, do Uno em Plotino, é, agora, em Agostinho, a visão da Verdade, de Deus, da Trindade, que é alcançada pela Vontade, sob intervenção da Iluminação que é a Graça. Todavia, para merecer tal visão e fruição, a “pureza da alma torna-se condição necessária” (REALE, 1990, p. 443). A filosofia agostiniana, portanto, é um esforço sobrenatural para livrar os homens da cegueira, conduzindo-os à Beatitude. Agostinho, nesse aspecto, antecipa a concepção que Dante tinha da caminhada que o homem teria que percorrer para sair da escuridão e alcançar a luz. Segundo Heloisa Vilhena de Araújo, citando John Freccero, estudioso americano da obra de Dante, o escuro do erro não se trata de mera ignorância, como entendia Sócrates, nem a virtude está condicionada ao conhecimento. “A transição de uma polaridade para a outra pedia não só esforço humano, mas também uma morte e uma ressurreição” (ARAÚJO, 1996, p. 33).

Com Santo Agostinho, na sequência de Platão e Plotino, os aspectos místicos, espirituais e religiosos ganham relevância. O olhar

passa a exigir realidades que vão além do sensível e do imanente, e que só podem ser alcançadas através das veredas que conduzem à luz. Essa mística, que teve seu apogeu no período medieval, foi relegada durante um certo período em que a teologia racional dos escolásticos prevaleceu. A partir do século XIV, entretanto, o misticismo voltou à tona com mestre Eckhart, expoente do pensamento místico-especulativo, que, trazendo novamente os ensinamentos neoplatônicos, insistia no fato de que Deus está além de toda a possibilidade conceitual. Mestre Eckhart defendia que “o retorno do homem a deus exige a alma livre e despojada de toda coisa criada. Somente assim é que a alma capta Deus e está com Deus, una com Deus, vendo Deus face a face” (REALE, 1990, p. 647). A influência do mestre dominicano Eckhart está bastante presente na obra do místico Ruysbroeck, que por sua vez se faz sentir em Guimarães Rosa, como já salientado.

Benedito Nunes assinala que o platonismo de Guimarães Rosa é inseparável da tradição hermético-alquímica (NUNES, 2013, p. 47). O hermetismo é uma complexa visão sincretista de doutrinas greco-pagãs, neoplatonismo, cristianismo e magia, tão difundido no Renascimento, que concebe Deus como um ser incorpóreo, transcendente, uno e infinito, princípio e raiz de todas as coisas, expresso em função da imagem da luz, e aquilo que é, ao mesmo tempo, invisível e o que há de mais visível. (REALE, 1990). Para os herméticos, o Logos e o Intelecto demiúrgico são os criadores do cosmos. São eles que “agem de modo diverso sobre a escuridão ou treva, que originariamente se separa e dualisticamente se opõe ao Deus luz. E constroem um mundo ordenado. São produzidas e postas em movimento as sete esferas celestes” (REALE, 1990, p. 35).

O *Corpus hermeticus* foi reunido, traduzido e difundido por Marsilio Ficino, pensador platônico de grande influência no período da renascença. Na sua doutrina mágica, Ficino entendia o espírito como

“matéria sutilíssima que perpassa todos os corpos e que, entre outras coisas, constitui o meio pelo qual a alma age sobre os corpos e estes sobre ela” (REALE, 1990, p. 76). A magia natural de Ficino tendia a “predispor oportunamente o espírito que está no homem a receber o mais possível o espírito do mundo e absorver sua vitalidade por meio dos raios dos astros oportunamente atraídos” (REALE, 1990, p. 76). João Adolfo Hansen, no prefácio do livro *A Rosa o que é de Rosa*, que reúne ensaios de Benedito Nunes sobre Guimarães Rosa, faz menção a esse filósofo e mago ao dizer que “a palavra em Rosa é força, *dynamis*, como os logói *spermatikoi* de platônicos ou a imaginação das imagens pelo espírito fantástico em Marsilio Ficino” (HANSEN, 2013, p. 29).

Analisando o amor na obra de Guimarães Rosa, Benedito Nunes ressalta a importância da alquimia, que, segundo ele,

exprime simbolicamente a recuperação da alma, como um processo de espiritualização, que passa por etapas sucessivas e depende de determinadas operações, as quais têm por fim reunir o que foi separado, fundir as partes dispersas da unidade primordial que se fracionou, ultrapassar a *diviso elementorum*. [...].

Desse modo, a liberação da alma, como volta a si mesma, não resulta jamais de um rompimento com o sensível, do desprezo voltado ao corpo e às ligações com a carne, mas de um trabalho lento e progressivo de transubstanciação do material, do físico, do carnal, que se vai fazendo graças ao dinamismo de um mesmo impulso gerador, de um mesmo *élan* atualmente no homem e na Natureza, que reside nos elementos baixos, obscuros e humildes do micro e do macrocosmo. Podemos identificar esse impulso, que se purifica e se eleva à espiritualidade, mediante a combinação dos princípios contrários – masculino e o feminino – com o *élan* amoroso, eros, em sua existência universal e cósmica, objeto ancestral de meditação e do culto órfico. [...].

É nesse contexto da visão alquímica que se integram a transubstanciação do carnal no espiritual e a relevância do sexo como energia primária que se transforma em espírito, aspectos inerentes à concepção erótica da vida de Guimarães Rosa [...] (NUNES, 2013, p. 52).

De acordo com o conhecido estudo de Suzy Frankl Sperber, em seu trabalho *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa* (1976), o autor mineiro conhecia, com profundidade, a tradição metafísica ocidental, tendo especial apreço pelo eixo filosófico e místico que vai de Platão, passando por Plotino e chegando até Santo Agostinho. Além disso, tinha particular interesse na mística medieval e nos assuntos relacionados à alquimia e ao hermetismo, como já mencionado. O alinhamento metafísico, místico e religioso de Guimarães Rosa, aliado à sua predileção pelos aspectos intuitivos e afetivos como formas prioritárias na busca da compreensão da realidade, tornam-se uma chave de leitura importante na interpretação de sua obra, apesar de Sperber advertir que nenhuma corrente filosófica por si só é capaz de dar conta da complexidade dos textos rosianos. Usando uma expressão cunhada por Benedito Nunes, “o neoplatonismo é apenas uma rubrica genérica da visão do mundo de Guimarães Rosa” (NUNES, 2013, p. 178). O mais importante, todavia, é a obra. É ela quem conduz o leitor e direciona qual texto filosófico ou teórico pode melhor com ela dialogar. Em entrevista concedida ao crítico alemão Gunther Lorenz, em janeiro de 1965, Guimarães Rosa inclusive faz ressalvas ao discurso filosófico, afirmando ser a filosofia, desde que não seja metafísica, “a maldição do idioma” e a “morte da poesia”.

Como ele certa vez afirmou em uma carta de 25 de novembro de 1963 ao seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, sua obra deve ser lida em camadas. A primeira, mais superficial, trata-se do cenário e da realidade sertaneja; a segunda, diz respeito ao enredo, à “estória”

propriamente dita; a terceira é a poética, o tratamento dado à linguagem, uma marca original e bem conhecida do texto rosiano; por fim, a quarta e última camada, a que trata dos valores metafísicos e religiosos, e que merece uma atenção redobrada por parte do leitor (ROSA, 1981).

Com o desfile de seres marginalizados, ou no dizer de Paulo Rónai “de almas ainda não estereotipadas pela rotina, com receptividade para o extraordinário e o milagre” (RÓNAI, 2001, p. 15), Guimarães Rosa dá fundamental importância aos aspectos intuitivos do conhecimento. Pois são esses indivíduos que conseguem ver, imediatamente, a realidade das coisas. Essa mesma realidade que foge à apreensão discursiva e racional moderna, ficando apenas submetida à transcendência do olhar capaz de enxergar o invisível. Olham, portanto, com apuro e sensibilidade, muito além do que a visão natural pode alcançar. Longe dos grandes centros sociais, culturais, políticos e econômicos, esses seres dominam uma sabedoria que é negada às mentes massificadas e ideologizadas.

Guimarães Rosa revela e critica, de certa maneira, as formas preconcebidas com que os “bem pensantes” encaram a realidade. Então, são as crianças (Miguilim e Dito de “Campo geral”, Nhinha de “A menina de lá”), os loucos (Nosso Pai da “Terceira margem”, a mãe e a filha de Sôroco) e os velhos (Manuelzão de *Uma estória de amor*) que, dessa vez, revelam a natureza real das coisas, que possuem a transcendência do olhar para enxergar a vida como ela realmente é.

Intuição, talvez seja essa palavra que melhor defina a percepção aguçada dos personagens marginais de Guimarães Rosa. Intuir é ver com os olhos da alma, e, portanto, traz consigo aquele aspecto místico tão caro ao autor mineiro. Percebe-se que, embora marginalizados socialmente, os personagens são de intensa e rica propriedade simbólica, pois conseguem identificar e transmitir uma realidade que está oculta aos olhos daqueles indivíduos letrados e cultos, mas que, no entanto,

limitam-se a fórmulas pré-concebidas, voltadas quase que exclusivamente a preocupações pragmáticas e materialistas. Então, quem melhor sabe ler é o iletrado, que, “estando fora da superfície da letra, sabe ler senão em profundidade” (PRADO Jr, 1985, p.195).

Guimarães Rosa, todavia, apesar de ter nascido e se criado no sertão, foi ele próprio um “homem de pessoa”. Médico, diplomata, erudito, poliglota e cosmopolita. Nas suas lidas diárias se pautou de acordo com os preceitos lógicos e racionais exigidos a um alto funcionário do Estado. Entretanto, sabia que a complexidade do mundo exorbita qualquer pretensão racionalista; o real exige outras formas de abordagem, uma visão que vá além da clareza e distinção cartesianas, pois, como diz Riobaldo em seu famoso bordão: “viver é muito perigoso”.

Talvez o paradoxo tenha sido a maneira encontrada por Guimarães Rosa para tentar dar conta da complexidade do real. A sua terceira margem. Como ele ensina a ler suas obras em camadas, partindo da mais superficial até atingir a camada mais profunda, talvez acredite que a “leitura” da realidade deva ser feita da mesma forma. Ou, como diria Antonio Candido, o real é ininteligível sem o fantástico, pois é através dele que encontramos o caminho para a verdadeira realidade (CANDIDO, 2000). Partindo desse pressuposto, a racionalidade daria conta dos aspectos mais superficiais e corriqueiros da realidade, cabendo à sabedoria afetiva, intuitiva e poética a visão privilegiada para capturar as profundezas do real, ou, como o próprio Rosa chamava, o “suprasenso”, o “quem” das coisas, o “mel de melhor”.

Além dessa preocupação de ordem metafísica e mística, caracterizada pelas interseções com a tradição filosófica platônica e neoplatônica, como foi demonstrado, o olhar em Guimarães Rosa também se aproxima da abordagem fenomenológica, principalmente a partir dos estudos e contribuições do filósofo contemporâneo Maurice Merleau-Ponty, pensador que, segundo Adauto Novaes, dedicou o melhor do

seu pensamento ao enigma do olhar (1995). A percepção no sentido de retorno “às coisas mesmas”, às essências reveladas pelo puro fenômeno, como propõem os adeptos dessa corrente filosófica, também é um aspecto a ser ressaltado na obra de Guimarães Rosa, o qual será apresentado a seguir.

1.3 A apalpação do olhar

O mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo

Merleau-Ponty

O olho é o projetor de uma força humana. O olho é luz que vem das profundezas do ser humano para iluminar o mundo, abrindo-lhe o caminho da arte e da sabedoria.

Gaston Bachelard

As filosofias apresentadas anteriormente, desde Platão na antiguidade clássica, passando pelos seus continuadores Plotino e Santo Agostinho, além daqueles pensadores e místicos do final da Idade Média, também de filiação neoplatônica, mas inspirados pela tradição hermético-alquímica, representam um tipo de olhar cujos elementos metafísicos estão bastante presentes, como já foi salientado. O olhar que esse tipo de mentalidade privilegia é o contemplativo, que busca na ascese o caminho para a visão da realidade pura, transcendente, que está além das convenções humanas e que se esconde por trás das aparências do mundo fenomênico.

Guimarães Rosa aproxima-se dessa tradição filosófica e empreende um esforço no sentido de dar realce a esse tipo especial de olhar que se confunde com a contemplação. O autor de *Grande sertão: veredas* deu grande importância à metafísica, à mística e à religião, como foi dito anteriormente. Seu interesse nesses assuntos, no entanto, foi de natureza sincrética, pois há uma mistura de neoplatonismo, com cristianismo, ocultismo, hermetismo, elementos maçônicos e religiões

orientais. Rosa é profundamente religioso, sem, no entanto, se apegar exclusivamente a uma única doutrina religiosa, exatamente como seu personagem Riobaldo:

Hem? Hem? O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de tôdas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos déles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório (ROSA, 1972, p. 15)⁵.

Dessa mistura, porém, há algo que é comum a todas essas manifestações espirituais e filosóficas e que pode ser considerado como um fio condutor, uma chave mestra para o diálogo com suas obras: o desejo incontornável de vislumbrar os mistérios que estão ocultos, mas que, ao mesmo tempo, estão ao alcance daqueles que possuem bons olhos para ver. Essa sede por revelação, essa busca constante em descobrir a verdadeira essência do que existe, é traduzido pelo esforço de compreensão por parte de seus personagens. Como o Cara-de-Bronze, que instrui e determina a seu empregado Grivo que saia pelo mundo para descobrir o “quem-das-coisas; ou como o curioso Riobaldo que a toda hora invoca os conhecimentos de seu amigo e sábio compadre

⁵ A partir de agora, em todas as citações de *Grande sertão: veredas* serão mencionadas apenas o número da página da referida edição de 1972.

Quelemém. Essa maneira de enxergar o mundo, que é reproduzida em seus personagens, designa, de acordo com Benedito Nunes,

o vislumbre da transcendência para além e dentro da alma, [...], o despontar das afinidades secretas entre seres, o aceno de conversão do homem a si mesmo ou a suspeita de uma presença real por trás das aparências enganosas, a mão invisível que guia o tortuoso e casual itinerário das personagens – tudo isso, enfim, que como movimento da criatura humana em meio a contrastes, a oposição extremas (carne/espírito, amor/ódio, bem/mal) conflui, por diferentes situações, conflitos e desfechos nas novelas de *Sagarana* e de *Corpo de baile*, nos contos de Primeiras histórias e em Grande sertão: veredas. Essa confluência estaria centrada, finalmente, na atitude contemplativa que é característica do misticismo de inspiração neoplatônica (NUNES, 2013, p. 178).

Por outro lado, Rosa não esconde sua aversão pelos modelos de pensamento exclusivamente racionalistas, de um intelectualismo exagerado, de um cientificismo cego que presume que a realidade e as ações humanas são explicadas com clareza e distinção. Essa mentalidade que surgiu com o pensamento moderno, por meio de Descartes, e que atingiu seu apogeu com o iluminismo e, logo após, com o Positivismo e sua crença no poder emancipador da Ciência, caracterizou-se por um tipo de olhar que, no dizer de Alfredo Bosi, “examina, compara, esquadrinha, mede, analisa, separa...., mas nunca exprime” (1995, p. 77); um olhar que só percebe no objeto a sua “objetualidade”, mas que não vai além disso, pois o olhar que pretende ser abrangente e captar a essência daquilo que vê, não pode ser “apenas agudo, mas intenso e ardente”; não pode ser apenas “clarividente”, mas, sobretudo, desejoso e apaixonado” (BOSI, 1995, p. 77). Aduato Novaes adverte sobre essa “violência da delimitação e da geometrização que se impõe à naturalidade do olhar”, e acrescenta que “só existe o mundo da ordem para quem nunca se dispôs a ver” (NOVAES, 1995, p. 9)

Em carta a seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, datada em 25 de novembro de 1963, Rosa dá o testemunho de sua convicção contra esse tipo de olhar de cunho racionalista, que despreza a intuição e outras formas de apreensão do real: “Ora, você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são ‘anti-intelectuais’ — defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana” (ROSA, 1981, p. 58).

No século XX, correntes de pensamento surgiram para propor alternativas a essa exagerada fé nos triunfos da ciência como instrumento único e eficaz para compreender a realidade e apresentar soluções para os problemas da humanidade. Uma dessas correntes foi a Fenomenologia, nascida bem no começo do século XX com a obra *Investigações filosóficas*, de Edmund Husserl (1859 – 1939). O termo fenomenologia deriva de duas outras palavras de origem grega: *phainomenon* (aquilo que se mostra a partir de si mesmo) e *logos* (ciência ou estudo). Portanto, etimologicamente, Fenomenologia é o estudo ou a ciência do fenômeno, sendo que por fenômeno, no sentido mais genérico, entende-se tudo o que aparece, que se manifesta ou se revela por si mesmo. Daniel Augusto Moreira, em *O método fenomenológico em pesquisa*, assim descreve a concepção de Husserl a respeito da Fenomenologia:

[...] deveria proporcionar um método filosófico que fosse livre por completo de todas as pressuposições que pudesse ter aquele que refletisse; descreveria os fenômenos enfocando exclusivamente a eles, deixando de lado quaisquer questões sobre suas origens causais e sua natureza fora do próprio ato da consciência. Dessa forma, não irá pressupor nada, nem o senso comum, nem o mundo natural, nem as descobertas e teorias da ciência. Ficará postada antes de qualquer crença e de qualquer juízo, para explorar

simplesmente o fenômeno tal como é dado à consciência (MOREIRA, 2002, p. 62).

Nesse sentido, Husserl, segundo Moreira, propõe a volta “às coisas mesmas”, às essências, interessando-se pelo puro fenômeno tal como se torna presente e se mostra à consciência. E esse fenômeno inclui todas as formas de estar consciente de algo, aí incluídos sentimentos, pensamentos, desejos e vontades.

O movimento fenomenológico contou com vários pensadores que investiram em seu método filosófico de apuração da realidade. Entre estes, destaca-se o francês Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961). No prefácio da sua obra *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty arrisca um conceito do que vem a ser Fenomenologia:

O que é Fenomenologia? Pode parecer estranho que ainda se precise colocar essa questão meio século depois dos primeiros trabalhos de Husserl. Todavia, ela está longe de ser resolvida. A Fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a Fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade”. É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre “ali”, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar esse contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. É a ambição de uma filosofia que seja uma “ciência exata”, mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo “vivididos”. É a tentativa de uma descrição direta da nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma

deferência à sua gênese psicológica e às explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo dela possam fornecer [...].

Trata-se de descrever, não de explicar nem analisar. Essa primeira ordem que Husserl dava à Fenomenologia iniciante de ser uma “Psicologia Descritiva” ou de retornar às “coisas mesmas” é antes de tudo a desaprovação da ciência. [...] tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1-3).

No trecho acima, Merleau-Ponty destaca que o principal papel a ser desempenhado pela Fenomenologia é o retorno “às coisas mesmas”, é a revalorização da experiência direta tal como ele é, sem intermediários ou qualquer elaboração reflexiva que anteceda o contato sensível com o mundo vivido. A recuperação da percepção como forma de conhecimento efetivo da realidade empreendida por Merleau-Ponty, traz contribuições teóricas importantes e fundamentais para compreensão do tema que este trabalho se propõe a investigar. Através de sua principal obra, a já aludida *Fenomenologia da percepção*, mas sobretudo por meio de outros dois livros, *O visível e o Invisível* e *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty procura, a partir do método fenomenológico, compreender a essência da visão, do olhar, como principal instrumento da percepção.

Em *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty começa advertindo sobre a fé perceptiva que todos comungam independentemente das crenças, valores e conhecimentos, e a dificuldade de dar explicação sobre essa certeza universal:

Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos – fórmulas desse gênero exprimem uma fé comum ao homem natural e ao filósofo desde que abre os olhos, remetem para uma camada profunda de "opiniões" mudas, implícitas em nossa vida. Mas essa fé tem isto de estranho: se procurarmos articulá-la numa tese ou num enunciado, se perguntarmos o que é este nós, o que é este ver e o que é esta coisa ou este mundo, penetramos num labirinto de dificuldades e contradições (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 15).

Mais adiante, acrescenta:

Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo. No sentido de que, em primeiro lugar, é mister nos igualarmos, pelo saber, a essa visão, tomar posse dela, dizer o que é nós e o que é ver, fazer, pois, como se nada soubéssemos, como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo. Mas a filosofia não é um léxico, não se interessa pelas "significações das palavras", não procura substituto verbal para o mundo que vemos, não o transforma em coisa dita, não se instala na ordem do dito ou do escrito, como o lógico no enunciado, o poeta na palavra ou o músico na música. São as próprias coisas, do fundo de seu silêncio, que deseja conduzir à expressão (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 16).

Contra o intelectualismo e o privilégio que a cultura ocidental dá ao pensamento e à reflexão como forma prioritária de conhecimento e da busca pela verdade, Merleau-Ponty advoga a necessidade de retorno

ao estágio da percepção, quando o mundo se revela pela primeira vez, portanto, de forma mais autêntica e original. Esse contato imediato com o mundo através das sensações, com esse mundo por assim dizer pré-reflexivo, é o que caracteriza nossa forma de estar-no-mundo e a origem do nosso modo de existir. Merleau-Ponty assim explica essa inversão de prioridade da percepção em relação ao pensamento.

Ora, essa certeza injustificável de um mundo sensível comum a todos nós é, em nós, o ponto de apoio da verdade. Que uma criança perceba antes de pensar, que comece a colocar seus sonhos nas coisas, seus pensamentos nos outros, formando com eles um bloco de vida comum, onde as perspectivas de cada um ainda não se distinguem, tais fatos de gênese não podem ser ignorados pelo filósofo, simplesmente em nome das exigências da análise intrínseca. A menos que se instale alguém de toda nossa experiência, numa ordem pré-empírica onde não mais mereceria seu nome, o pensamento não pode ignorar sua história aparente, precisa encarar o problema da gênese de seu próprio sentido. É segundo o sentido e a estrutura intrínsecos que o mundo sensível é "mais antigo" que o universo do pensamento, porque o primeiro é visível e relativamente contínuo e o segundo, invisível e lacunar (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 23).

Além de exaltar a percepção como algo capaz de revelar verdades de uma maneira original, Merleau-Ponty também faz ressalvas ao objetivismo científico que relega outras formas de enxergar o mundo como superstições ultrapassadas que não são dignas de serem levadas em consideração, como no trecho a seguir:

A ideologia objetivista é aqui diretamente contrária ao desenvolvimento do saber. Era, por exemplo, uma evidência, para o homem formado no saber objetivo do Ocidente, que a magia e o mito não tinham verda-

de intrínseca, que os efeitos mágicos e a vida mítica e ritual devem ser explicados por causas "objetivas" e reportados no restante às ilusões da Subjetividade. A psicologia social, se pretende verdadeiramente ver nossa sociedade tal qual é, não pode, contudo, partir desse postulado, que faz ele mesmo parte da Psicologia ocidental, pois, adotando-o, presumiríamos nossas conclusões. [...]. Por certo recalamos o mágico na subjetividade, mas nada nos garante que a relação entre os homens não comporte inevitavelmente componentes mágicos e oníricos. Já que o "objeto", neste caso, é justamente a sociedade dos homens, as regras do pensamento "objetivista" não o podem determinar a priori, devendo, ao contrário, ser vistas como particularidades de certos conjuntos sócio-históricos, de que não dão necessariamente a chave (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 34).

Merleau-Ponty adverte que não se pode perder de vista a função primordial da percepção, de olhar para as coisas e estabelecer uma relação sensível com o mundo que anteceda toda e qualquer teoria, ciência ou reflexão. Que as coisas surjam captadas pelos nossos sentidos, pela visão em particular, sem que ainda sofram algum tipo de determinação ou significado que altere a forma ingênua de nossa percepção. Essa percepção bruta, despojada ainda de sentido, é o ideal fenomenológico por excelência, como entende o filósofo:

Noutros termos, entrevemos a necessidade de outra operação diferente da conversão reflexionante, mais fundamental do que ela, espécie de sobre-reflexão que também a levaria em conta, assim como às mudanças que introduz no espetáculo, sem, portanto, perder de vista a coisa e a percepção brutas e, conseqüentemente, sem apagar nem contar nelas, é preciso que não suspenda a fé no mundo da percepção e da coisa percebida, atribuindo-se, ao contrário, a tarefa de pensá-las, de refletir sobre a transcendência do mundo como transcendência, de falar desta não

segundo a lei das significações das palavras inerentes à linguagem dada, mas por um esforço, talvez difícil, que as emprega para exprimir além delas mesmas nosso contato mudo com as coisas, quando ainda não são coisas ditas. Se, pois, a reflexão não deve presumir o que encontra e condenar-se a pôr nas coisas o que depois fingirá encontrar nelas, é preciso que não suspenda a fé no mundo a não ser para vê-lo, para ler nele o caminho por ele seguido ao tornar-se mundo para nós, é preciso que nele procure o segredo de nossa ligação perceptiva com ele, que empregue as palavras para dizer essa ligação pré-lógica e não conforme sua significação preestabelecida, que mergulhe no mundo ao invés de dominá-lo, que desça em sua direção tal como ele é ao invés de ascender a uma possibilidade prévia de pensá-lo – que lhe imponha de antemão as nossas condições de controle sobre ele – que interrogue, que entre na floresta das referências que nossa interrogação levanta nele, que o faça dizer, enfim, o que em seu silêncio ele quer dizer. . . (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 46-47).

O mundo, assim, deve ser visto tal como ele é, ao contrário da filosofia reflexionante, que substitui o mundo pelo “ser pensado”. O olhar, nas próprias palavras de Merleau-Ponty, “envolve, apalpa, esposas as coisas visíveis” (2003, p. 130), portanto, tem uma relação mais direta, mais carnal com o mundo.

Merleau-Ponty relaciona essas coisas visíveis, que se tem acesso pela percepção, às coisas invisíveis, que no entender do filósofo são as ideias que se escondem por trás do fenômeno, mas que fazem parte necessariamente de sua estrutura e, portanto, também dependem da percepção:

Tocamos aqui no ponto mais difícil, a saber, no vínculo da carne e da ideia, do visível e da armadura interior que o vínculo manifesta e esconde. Ninguém foi mais longe

de que Proust ao fixar as relações entre o visível e o invisível na descrição de uma ideia que não é o contrário do sensível, mas que é seu dúplice e sua profundidade. [...]. A literatura, a música, as paixões, mas também a experiência do mundo visível são tanto quanto a ciência de Lavoisier e de Ampère, a exploração de um invisível, consistindo ambas no desvendamento de um universo de ideias. Simplesmente, aquele invisível, aquelas ideias não se deixam separar, como as dos cientistas, das aparências sensíveis, mas erigem-se numa segunda positividade. A ideia musical, a ideia literária, a dialética do amor e as articulações da luz, os modos de exibição do som e do tato falam-nos, possuem sua lógica própria, sua coerência, suas imbricações, suas concordâncias, e aqui também as aparências são o disfarce de "forças" e "leis" desconhecidas. Simplesmente é como se o segredo em que se acham, e de onde as tira a expressão literária fosse seu modo de existência; essas verdades não estão apenas escondidas como uma realidade física que não soubemos descobrir, invisível de tato, que poderemos um dia chegar a ver face a face, e que outros, melhor colocados, poderiam ver já agora, desde que se retire o anteparo que o dissimula. Aqui, pelo contrário, não há visão sem anteparo: as ideias de que falamos não seriam por nós mais conhecidas se não possuísemos corpo e sensibilidade, mas então é que seriam inacessíveis (MERLEAU-PONTY, 2001, p. 144-145).

Segundo o filósofo francês, a ideia, essa coisa invisível, só tem sentido se estiver integrada a um corpo que lhe dá origem; daí resulta a importância da "experiência carnal" para percepção/intuição do invisível: "a "pequena frase", a noção da luz, tanto quanto uma "ideia da inteligência", não se esgotaram nas suas manifestações e só nos poderiam ser dadas como ideias através de uma experiência carnal" (2003, p. 145). Merleau-Ponty complementa essa explicação da relação do visível com o invisível de maneira poética, como no trecho a seguir:

Como o negrume secreto do leite, de que falou Va-

léry, só é acessível por meio da sua brancura, a ideia da luz ou a ideia musical revestem por baixo as luzes e os sons, formando o outro lado ou a profundidade deles. Sua textura carnal se nos apresenta como ausente de toda carne, é um sulco que se traça magicamente sob nossos olhos sem que ninguém o tracassee, certo oco, certo interior, certa ausência, uma negatividade que não é um nada, estando limitada precisamente a estas cinco notas entre as quais se instala, a esta família de sensíveis que chamamos luzes. Não vemos nem ouvimos as ideias, nem mesmo com os olhos do espírito ou com o terceiro ouvido: no entanto, ali estão, atrás doas sons ou entre eles, atrás das luzes ou entre elas, reconhecíveis na sua maneira sempre especial, única, de entrincheirar-se atrás deles, "perfeitamente distintas umas das outras, desiguais entre si no valor e significação" (Merleau-Ponty, 2003, p. 145-146).

Sob essa perspectiva, Merleau-Ponty discute a questão da linguagem, essa entidade invisível que se relaciona e dá visibilidade às coisas. Pois, segundo o filósofo, a linguagem não existe sem o corpo, sem o ser sensível e tangível. Pelo contrário, as idealidades, como a linguagem e a música, por exemplo, são também uma espécie de corpo que, embora mais sutil, mais transparente e mais leve, não está totalmente livre de sua condição carnal, sendo ainda, portanto, alvo da percepção. Para Merleau-Ponty, Carne e ideia, corpo e palavra, visível e invisível são aspectos reversíveis da mesma realidade, dois lados da mesma moeda:

Quando a visão silenciosa cai na fala e quando, por sua vez, a palavra, abrindo um campo nomeável e dizível, nele se inscreve, em lugar seu, segundo sua verdade, em suma, quando metamorfoseia as estruturas do mundo visível e se torna olhar do espírito, *intuitus mentis*, é sempre mercê do mesmo fenômeno fundamental de reversibilidade, que sustenta a

percepção muda e a fala, e se manifesta tanto através de uma existência quase carnal da ideia quanto por uma sublimação da carne (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 149).

E conclui:

[...] a paisagem é inundada pelas palavras como por uma invasão, a paisagem é, a meu ver, uma variedade da fala, e falar de seu "estilo", é usar uma metáfora. Em certo sentido, como diz Husserl, a filosofia consiste em reconstituir uma potência de significar, um nascimento do sentido ou um sentido selvagem, uma expressão de experiência pela experiência que ilumina, precipuamente, o domínio especial da linguagem. E num sentido, como diz Valéry, a linguagem é tudo, pois não é a voz de ninguém, é a própria voz das coisas, ondas e florestas. E o que temos de compreender é que, de um a outro destes modos de encarar a linguagem, não há inversão dialética, não precisamos reuni-los numa síntese: ambos são dois aspectos da reversibilidade que é verdade última (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 149-150).

Em Guimarães Rosa, percebe-se exatamente essa vinculação entre olhar e linguagem de que trata Merleau-Ponty, fazendo eclodir em cada frase, em cada palavra essa “potência de significar” de que fala o pensador francês. Sua forma peculiar de escrita reflete de certa forma o modo como ele enxergava a vida. Sua linguagem peculiar, sua forma original de se contar uma estória, foi a saída encontrada pelo escritor para obter um vislumbre que seja dessa realidade confusa, caótica e mutável, procurando ver nela a representação do que há de único, imutável, eterno e simples. Segundo Benedito Nunes, Rosa inventou um novo processo narrativo que explora todos os recursos da língua, todas as potencialidades da linguagem,

cuja diversas camadas, a arcaica, a erudita e a popular, dominadas e aprofundadas pelo romancista, foram por ele invertidas numa prosa que flui poeticamente e que, poeticamente, revoluciona sintaxe e semântica estabilizadas, a uma dobrando em moldes flexíveis que têm sua estrutura própria, à outra enriquecendo com uma potência verbal inédita, capaz de fazer reviver palavras mortas, universalizar regionalismos, assimilar vocábulos de outras línguas e criar outros novos, especialmente com elementos do linguajar sertanejo, principal fonte do autor. (NUNES, 2013, p.108).

Benedito Nunes acrescenta que em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, “o alto nível de oralidade da narrativa, sustentado no recuo para o trabalho da linguagem, é inseparável de um alto nível reflexivo” (NUNES, 2013, p. 160). Riobaldo relembra sua travessia, olha para trás, narra sua estória num esforço de compreender o tumulto e a confusão que é o existir. Para esse escritor completo, segundo Nunes, “ver e pensar, dizer e contemplar eram aspectos complementares de uma só atividade” (2013, p. 240).

Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, afirma que o verdadeiro pensador é aquele que faz ver com palavras, assim como o pintor, o artista – para exemplificar ele coloca em apreciação a figura e a obra do pintor francês Cézanne – pensa por meio da pintura. Guimarães Rosa ratifica e exemplifica com propriedade, por meio de sua obra, essa assertiva do filósofo francês quanto a necessidade da associação entre percepção e linguagem.

As artes plásticas, nesse aspecto, são bastante adequadas para ilustrar o que Ponty quer dizer quando afirma que visão e corpo não são entidades dissociadas. Muito pelo contrário, elas estão imbricadas em uma mesma realidade: “qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam

um eco em nosso corpo, porque este as acolhe” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 15). “Como ver é ter a distância”, percebe-se que por meio da visão o mundo ao redor nada mais é que a continuação daquele que vê. A pintura, nesse sentido, consegue transformar em algo concreto essa relação enigmática entre o corpo e a visão; e, mais importante, segundo o autor, a pintura dá existência visível ao que a visão profana crê invisível (2014, p. 17): “O artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais “humanos” dos homens o espetáculo de que fazem parte sem vê-lo” (2014, p. 90).

Ponty destaca a originalidade do artista, que resgata o olhar primitivo do homem. O olhar de quem vê pela primeira vez, sem que haja qualquer discurso, teoria, ideia ou cultura que lhe dê sustentação. Isso, no entanto, não significa que o pensamento não esteja presente também no ato da percepção, nem tampouco estejam dissociados. O artista, segundo Ponty, não necessita fazer a opção entre sensação e pensamento, pois “não estabelece um corte entre “os sentidos” e a “inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências” (2014, p. 86). Para o filósofo, o artista, como Balzac, Cézanne e certamente Guimarães Rosa, não se contenta

em ser um animal cultivado, ele assume a cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvessem pintado. Com isso, a expressão não pode ser a tradução de um pensamento já claro, pois os pensamentos claros são os que já foram ditos dentro de nós ou pelos outros. A “concepção” não pode preceder a “execução”. Antes da expressão não há senão uma febre vaga, e somente a obra feita e compreendida provará que se devia encontrar ali alguma coisa em vez de nada. Porque voltou para tomar consciência disso, no fundo da experiência muda e solitária sobre a qual se construíram a cultura e a troca de ideias, o artista lança sua obra como um homem

lançou a primeira palavra, sem saber se ela será algo mais que um grito, se ela poderá destacar-se do fluxo de vida individual onde nasce e apresentar, seja a essa mesma vida em seu futuro, seja às mônadas que coexistem com ela, seja ainda à comunidade aberta das mônadas futuras, a existência independente de um sentido identificável. O sentido daquilo que o artista vai dizer não está em parte alguma, nem nas coisas, que ainda não têm sentido, nem nele mesmo, em sua vida não formulada. Em vez da razão já constituída na qual se encerram os “homens cultos”, ele invoca uma razão que abarcaria suas próprias origens” (p. 90-91).

Ponty acrescenta que “um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não apenas criar e exprimir uma ideia, mas ainda despertar as experiências que a enraizarão nas outras consciências” (2014, p. 91). Guimarães Rosa, como verdadeiro artista da palavra, evidenciado por meio de qualidades estilísticas marcantes, em que forma e conteúdo se espelham, criando um notável efeito poético, soube como ninguém despertar no leitor esse arrebatamento, essa visão originária de quem está vendo o mundo e a realidade pela primeira vez.

Na obra de Guimarães Rosa, portanto, é possível perceber duas formas em que o olhar se evidencia. A primeira, caracterizada pela contemplação de inspiração platônica e neoplatônica, em que se verifica uma preocupação metafísica e mística, como foi demonstrado anteriormente. No romance, assim como em seus demais contos e novelas, encontra-se bem presente a função anagógica de que fala Benedito Nunes e que já fora evidenciada por Franklin de Oliveira. Há na obra de Guimarães Rosa esse arrebatamento, essa elevação da alma que caracteriza a passagem do literal para o místico:

Assim a beleza contemplada nas coisas, somada ao efeito do canto e da “plumagem das palavras” que a possibilita, seria o meio, à disposição do ficcionismo,

para religar-se e religar o leitor à realidade superior (religião vem de *religare*), traduzindo, de cada vez, as várias narrativas de um “alto original”, de que todas são versões parciais., imperfeitas (NUNES, 2013, p. 252).

A outra, de caráter mais corporal, carnal e profano como propõe Merlau-Ponty, em que o olhar apalpa a realidade percebida, fazendo com que as coisas emerjam em todo seu esplendor. A obra de Guimarães Rosa é a tentativa de conciliar esses dois tipos de olhar, o carnal e o contemplativo, para que juntos possam dar corpo à sua complexa e rica obra, em que desfilam personagens, “homens humanos”, em busca de respostas a essa travessia que se chama vida.

2 SEGUNDA TRAVESSIA – OS CAMINHOS DO OLHAR

2.1 O dom de olhar – Grande sertão: veredas

*Ora a Dama que antes sob o véu
me aparecera da angélica festa,
em minha direção o olhar tendeu.*

Dante Alighieri

*Com que entendimento eu entendia, com que olhos
eu olhava?
[...] mas Diadorim é a minha neblina.*

Guimarães Rosa

Grande sertão: veredas é um romance em que o tema do olhar está presente do início ao fim da narrativa. Quando Riobaldo quer chamar a atenção do seu interlocutor/ouvinte/leitor para alguma passagem que ele julga importante do seu relato, ou uma verdade colhida na experiência de sua vida, ele começa a frase com a expressão “mire veja”:

O senhor.... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro – dá gosto! A força dele quando quer – moço! – me dá o medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre (ROSA, 1972, p. 20)⁶.

⁶ Nas próximas citações, far-se-á referência apenas à página correspondente da edição do GSV de 1972, José Olympio.

O mirar e o ver com que reiteradamente Riobaldo adverte seu interlocutor ao longo da narrativa traduz, de certa forma, o desejo do narrador/personagem em fazer com que aquele senhor instruído, culto e civilizado, “doutor da cidade”, o acompanhe nessa travessia e passe a ver com os seus olhos de jagunço do sertão os acontecimentos e as imagens fantásticas relatadas em sua estória. Essa advertência para que vejam as coisas com os olhos renovados e despojados é também estendida aos leitores que, maravilhados, acompanham as peripécias, dúvidas, questionamentos, assombros, aventuras e desventuras de Riobaldo.

Entretanto, o que fica bastante evidenciado no romance é a obsessão de Riobaldo pelos olhos de seu companheiro de jagunçagem, Diadorim. De acordo com Wander Melo Miranda, em *Os olhos de Diadorim e outros ensaios*⁷, há no *Grande sertão: veredas* “imagens que persistem com grande força significativa”. Uma dessas imagens que o autor pontua é a dos olhos, que articuladas com a do pássaro

delineiam o percurso da história de um amor impossível que é, ao mesmo tempo, percurso do acesso de Riobaldo a uma forma especial de saber, cujos termos finais levam à memória da experiência de um interdito a um só tempo epifânico e demoníaco, que não deixa de ser um dos motivos mais relevantes, senão o principal do relato (MIRANDA, 2019, 1. 1391).

Baseando-se num estudo comparativo entre o romance de Guimarães Rosa e a poesia italiana do século XIII, Miranda evidencia o fato de que para os estilnovistas “o amor chega através dos olhos, penetra no coração e o alça a esferas ideais divinas, sendo um modo de conhecimento e ascensão a Deus” (2019, l. 1398). Os olhos, janela da alma e o órgão onde a capacidade visual se manifesta, estão sempre em evidência no romance. Mais especificamente, “são os olhos de Diado-

⁷ Edição digital Kindle.

rim que melhor pontuam o relato do Grande sertão, a unir dentro e fora, princípio e fim, como a fita de Moebius que encerra a narrativa (MIRANDA, 2019, l. 1455).

Recorde-se a célebre passagem da travessia do rio em que Riobaldo, ainda criança, encontra Diadorim pela primeira vez e se vê arrebatado pela figura daquele menino de “esmerados esmertes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse” (p. 81). Nesse instante, Riobaldo sentiu pelo olhar e pelos olhos do menino que o seu destino estava irremediavelmente traçado:

Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. [...].

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito apazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido. Mas ele apreciava o trabalho dos homens, chamando para ele o meu olhar, com um jeito de siso. Senti, modo meu de menino, que ele também se simpatizava comigo (p. 80- 81).

Os mesmos olhos que Riobaldo reconhece, já adulto, naquele jagunço que acompanha o bando de Joca Ramiro e atende pelo nome de Reinaldo:

Aguntei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado. Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria.

Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-janeiro, daquilo que lhe contei, o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, toda a vida. E ele se chegou, eu do banco me levantei. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho. Arvoamento desses, a gente estatela e não entende; que dirá o senhor, eu contando só assim? Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois (p. 107-108).

A partir de então, Riobaldo se deixa levar pelos olhos de Diadorim, que o atrai e o conduz às aventuras junto aos jagunços no sertão mineiro – “Eu estava indo a meu esmo” (p. 81). Da análise que Benedito Nunes faz do amor na obra de Guimarães Rosa, ele atribui a Riobaldo o conhecimento de três tipos diferentes de amor: “o enlevo por Otacília, moça encontrada na Fazenda Santa Catarina, a flamejante e dúbia paixão pelo amigo Diadorim, e a recordação voluptuosa de Nhorinhá, prostituta, filha daquela Ana Duzuza, versada em artes mágicas” (NUNES, 2013, p. 37). Segundo Nunes, são três amores, três paixões qualitativamente diversas, que chegam por vezes a interpenetrar-se, como explica Nunes:

Otacília, “forte como a paz”, é apenas uma lembrança, imagem ideal colhida, de passagem, num pedaço de sertão, e que sobre a alma do jagunço exerce um efeito purificador, levando-o a sonhar com uma vida outra, fora das andanças de guerrear e pelear. Diadorim infunde-lhe uma paixão equívoca, vizinha do estado de confusão e encantamento atribuído ao Maligno ou poder do Destino [...]. Feitiço, artes e partes do Demo, astúcias do Maligno, que provêm menos de uma potência estranha, exterior ao ho-

mem, do que dos excessos, das “demasias do coração”. O encantamento por Diadorim, que perdura durante o périplo da busca do traidor Hermógenes, assassino de Joca Ramiro e encarnação do Diabo, só desaparece quando, no final do romance, ao ser liquidado o autor da felonía, o amigo de tão finas feições, morto em combate, revelava-se tal qual era, mulher-moça, que vivera travestida de homem, e cuja sedução emanava de seu ambíguo jeito de ser. [...]. Muito diferente desse estado de encantamento, de sedução diabólica, é o amor por Nhorinhá, simples e natural, que nasceu de um abraço voluptuoso e foi crescendo na memória de Riobaldo, em torno da recordação do prazer sensível que lhe proporcionara, até converter-se numa forte paixão, secretamente cultivada e estranhamente parecida com o sentimento mais puro, quase desencarnado e beatífico que a imagem etérea de Otacília nele produzia (NUNES, 2013, p. 38-39).

Esses diferentes tipos de amor vivenciados por Riobaldo, que se relacionam, traduz, segundo Nunes, “um escalonamento semelhante ao da dialética ascensional, transmitida por Diótima a Sócrates em *O banquete*, de Platão” (NUNES, 2013, p. 39). A trajetória ascensional do sensível ao inteligível, da escuridão à luz, num movimento de ascese espiritual, está, assim, bem caracterizada no *Grande sertão: veredas*, conforme entendimento de Benedito Nunes:

[...] *eros*, geração da beleza, desejo de imortalidade, eleva-se, gradualmente, do sensível ao inteligível, do corpo à alma, da carne ao espírito, num perene esforço de sublimação, que parte do mais baixo para atingir o mais alto, e que, em sua escalada, não elimina os estágios inferiores de que serviu, porque só por intermédio deles pode atingir o alvo superior para onde se dirige (NUNES, p. 39).

O sentido ascendente, de elevação mística e contemplação, está presente em *Grande sertão: veredas*. À semelhança do que ocorre na *Divina comédia*, em que Dante desenvolve sua viagem num caminho ascensional que vai do Inferno ao Paraíso, passando por um estágio intermediário, o Purgatório, Riobaldo realiza sua travessia num roteiro que vai da ilusão à verdade, do escuro para a luz, do ódio para o amor, da miséria para a felicidade, da cegueira para a visão, e, também, do Inferno para o Paraíso. Como observou Heloisa Vilhena de Araujo,

[...] a cegueira, a incapacidade de ver, que encontramos no Inferno [de Dante], é a incapacidade de ver o sentido espiritual além do literal: Ugolino, que, no Inf., XXXIII, está entre os traidores, não alcança o sentido espiritual das palavras de seus filhos e, como diz Freccero, “é este literalismo, esta *letra* que, no final, ‘mata’ Ugolino espiritualmente. Ugolino, na verdade, não discerne bem, não tem boa vista.

Mas Riobaldo tem boa visão, e é sua mente que vigia “atrás dos olhos”. Atrás do sentido corporal – dos olhos – está o sentido espiritual – a mente (I Epístola de São Paulo aos Coríntios). E esta capacidade de discernir, de “ver” o sentido espiritual, é “de Deus, dom dado” (ARAUJO, 1996, p. 33).

A imagem etérea e sublimada de Otacília, “forte como a paz”, faz lembrar a Beatriz de Dante, afinidade que não passou despercebida por Benedito Nunes:

lembramos a figura de Otacília, semelhante a uma Beatriz consoladora, cuja lembrança sossegada guia Riobaldo nas passagens sombrias de sua grande aventura e nele faz nascer a expectativa de um fim plenificador de seus desejos, estado de felicidade quieta, como fecho venturoso de uma sequência de erros e enganos, de casuais descaminhos, que finalmente se retificam, e deixam entrever o caminho que se insinua através deles. Extraviando-se em “sel-

va escura”, o florentino, sem o saber, está buscando Beatriz, e é Beatriz quem o conduzirá, pelas mãos de Virgílio, ao Paraíso da vida espiritual (NUNES, 2013, 55-56).

Essa relação de afinidade entre o *Grande sertão: veredas* e a *Divina comédia*, com a analogia entre as personagens Otacília e Beatriz, também foi ressaltada por Heloisa Vilhena de Araujo, para quem a Fazenda Santa Catarina, onde Otacília mora e Riobaldo a encontra pela primeira vez, está colocada, no sentimento de Riobaldo, perto do Paraíso (ARAUJO, 1996), conforme ilustram as seguintes passagens:

A Fazenda Santa Catarina era perto do céu – um céu azul repintado, com as nuvens que não se removem. A gente estava em maio. Quero bem a esses maios, o sol bom, o frio de saúde, as flores no campo, os finos ventos maiorzinhos (p. 145).

Na Santa Catarina. Revejo. Flores pelo vento desfeitas. Quando rezo, penso nisso tudo. Em nome da Santíssima Trindade (p. 234).

Ah – e Otacília? Otacília, o senhor verá, quando eu lhe contar – ela eu conheci em conjuntos suaves, tudo dado e clareado, suspendendo, se diz: quando os anjos e o voo em volta, quase, quase. A Fazenda Santa Catarina, nos Buritis-Altos, cabeceira de vereda. Otacília, estilo dela, toda exata, criatura de belezas (p. 109).

A fazenda, que é a imagem do Paraíso na terra, só podia estar localizada nos Buritis-Altos, “mais perto do céu”, na “cabeceira de vereda”. Em carta ao tradutor italiano datada em 11 de outubro de 1963, Rosa esclarece o que vem a ser uma vereda, e explica que é um “oásis de belo verde-claro, aprazível. Macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheia de animais, de pássaros” (ROSA, 1981, p. 22), o que se configura em uma imagem idílica, à semelhança de um paraíso.

O amor de Otacília se revela, então, nos olhos da amada e no olhar encantado de Riobaldo:

Que quando só vislumbrei graça de carinha e riso e boca, e os compridos cabelos, num enquadro de janela, por o mal aceso de uma lamparina p. 145).

Otacília, fina de recanto, em seu realce de mocidade, mimo de alecrim, firme presença. Fui eu que primeiro encaminhei a ela os olhos (p. 146)

Toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais (p. 146).

Em como Otacília e eu ficamos gostando um do outro, conversamos, combinados no noivável, e na sobremanhã eu me despedi, ela com sua cabecinha de gata, alva no topo da alpendrada, me dando a luz de seus olhos (p. 233).

Otacília – me alembrei da luzinha de meio mel, no demorar dos olhares dela. Aquelas mãos, que ninguém tinha me contado que assim era assim, para gozo e sentimento. O corpo – em lei dos seios e da cintura – todo formoso, que era de se ver e logo decorar exato. E a docice da voz: que a gente depois viajasse, e não faltava frescura d’água em nenhuma todas as léguas e chapadas... Isso tudo então não era amor? Por força que era (p. 369).

Se de um lado Otacília representa o amor e o Paraíso, no outro extremo há o seu avesso, a representação do Inferno, do mal e do ódio, na figura de Hermógenes. Assim como o diabo de Dante, que se encontra situado no centro do funil do Inferno, Hermógenes - “o diabo, na rua, no meio do redemoinho”, “o sem olho” – também comete o maior de todos os pecados, que é a traição. Riobaldo pressente, antevê, intuiti naquele homem de “costas desconformes”, que “arrepanhava de não ter

pescoço”, “sem anjo-da-guarda” e que “nasceu formado tigre”, a marca da maldade:

Mas o Hermógenes era fel dormido, flagelo com frieza. [...]. A gente podia caçar a alegria pior nos olhos dele. [...]. Eu ficava vendo o Hermógenes, passado aquilo: ele estava contente de si, com muita saúde. Dizia gracejos. Mas, mesmo para comer, ou falar, ou rir, ele deixava a boca própria se abrir alta no meio, qual sem vontade, boca de dôr. Eu não queria olhar para ele, encarar aquele carangonço; me perturbava. Então, olhava o pé dele – um pé enorme, descalço, cheio de coceiras, frieiras de remeiro do rio, pé-pubo. Olhava as mãos. Eu acabava achando que tanta ruindade só conseguia estar naquelas mãos, olhava para elas, mais, com asco. Com aquela mão ele comia, aquela mão ele dava à gente (p. 132).

Riobaldo era o único a ter a intuição da maldade latente de Hermógenes. Indignava-se por ninguém desconfiar de suas intenções malignas: “Por que era que Joca Ramiro, sendo chefe tão subido, de nobres costumes, consentia em ter como seu alferes um sujeito feito esse Hermógenes, remarcado no mal?” (p. 132). Mesmo o amigo Diadorim não levantava qualquer suspeita contra ele: “O Hermógenes é duro, mas leal de toda confiança” (p. 132); “Podia, devia de mandar embora aquele monstro do Hermógenes. Se sendo etecetera, se carecesse – eh, uái: se matava!... Diadorim pôs muito os olhos em mim, vi que com um espanto reprovador, não me achasse capaz de estipular tanta maldade sem escrúpulo” (p. 138).

Além das certezas construídas ao longo de sua travessia, o amor de Otacília e o ódio de Hermógenes, Riobaldo queria poder ver as coisas todas bem organizadas e distribuídas, para clareza de compreensão:

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o rúim rúim, que dum lado esteja o preto e do outro esteja o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados.... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado.... (p. 169).

Há, porém, a dubiedade, a neblina, o campo da incerteza e da confusão, representada pela paixão por Diadorim. Todavia, com o nome que significa “dom de Deus”, como observou Heloisa Vilhena de Araujo – *Dia* é, em grego, o nome de Zeus, de Deus; e *doros* significa presente, dom - Diadorim traz a esperança e a coragem para que o jagunço Riobaldo realize sua jornada e enfrente a luta sem esmorecer, “mesmo do meio do fel do desespero”. Diadorim é o dom, a graça, a luz que Riobaldo recebeu de Deus para fazer sua viagem pelo sertão; é a transição, a ponte recebida para realizar sua travessia.

Diadorim é quem ensina a Riobaldo a olhar no sentido da contemplação, da visão das belezas que outrora passavam despercebidas por ele:

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos voos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: - “É formoso próprio...” – ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. Pr’a e pr’a, os bandos de patos se cruzavam. – “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol estava dentro do rio, as ilhas estado claras (p. 111).

A garôa rebrilhante da dos-confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam

de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim. ... A da-Raizama, onde até os pássaros calculam o giro da lua – se diz – e cangussú mostra pisa em volta. Lua de com ela se cunhar dinheiro. Quando o senhor sonhar, sonhe com aquilo. Cheiro de campos com flores, forte, em abril: a cigantina roxa, e a nhiíca e a escova, amarelinhas... (p. 23).

Mariposas passavam muitas, por entre as nossas caras, e besouros graúdos esbarravam. Puxava uma brisbrisa. O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto. E o chiim dos grilos juntava o campo, aos quadrados. Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me alembrar, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me alembra. Que se fosse hoje. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei (p. 25).

Márcia Marques de Moraes destaca os eventos acontecidos na Guararavacã do Guaicuí, que, segundo a autora, revestem-se de grande importância, pois nesse local é que se desenvolvem e aparecem com maior nitidez os conflitos internos por que passa o protagonista e narrador do relato:

Lá, naquele lugar e tempo, segundo o próprio narrador, “seus destinos foram fechados”. Se o enunciado tem um quê de definitivo, o tom da fala de Riobaldo faz entrever uma profunda nostalgia: “será que tem um ponto certo, dele a gente não podendo mais voltar atrás? Travessia de minha vida”. Ponto certo ou ponto cego, o fato é que o narrador insiste com o interlocutor para marcar esse ponto: “A Guararavacã do Guaicuí: o senhor tome nota deste nome” e, ainda, “Guararavacã – o senhor veja, o senhor escreva” e, de novo, “Guararavacã. O senhor vá escutando”.

Ali, na Guararavacã, não por acaso, Riobaldo toma

conhecimento de dois fatos que ele sequencia assim: “Primeiro fiquei sabendo que gostava de Diadorim – de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade” e, em seguida, “Segundo digo, haviam matado Joca Ramiro na Jerara (MORAIS, 2001, p. 13).

Na Guararavacã, também, é onde os olhos de Diadorim, “verdes”, “arenosos”, ganham projeção, a ponto de representarem metonimicamente a própria personagem. Márcia Marques de Moraes, em uma abordagem psicanalítica, interpreta que nesse momento Riobaldo realiza uma associação entre os olhos do amigo e o de sua mãe:

Dessa forma, percebe-se, com clareza, um deslocamento metonímico. Os olhos, o verde serão os significantes de Diadorim; a mocidade desse verde olhar, por sua vez, numa quase denegação, faz lembrar “muita velhice, muita velhice” e, por mecanismos associativos, essa velhice faz retornarem os olhos de sua mãe. Assim se percebem, na cadeia significante, os deslizamentos de modo que os significados, não fixados, sejam sempre efeito dos deslocamentos e condensações, como nomeou Freud os processos pelos quais se efetua o retorno do recalçado ou por meio das metonímias e metáforas, conforme categoriza a estilística e segundo a releitura de Freud, feita por Lacan (MORAIS, 2001, p. 17).

A autora reitera essa associação ao destacar a passagem ocorrida em momento anterior ao da Guararavacã, “na casa do preto Pedro Segundo de Resende, na Fazenda São Joãozinho, onde Riobaldo assim se referiu aos olhos de Diadorim: ‘Doçura do olhar dele me transformou para os olhos da velhice de minha mãe’ ” (MORAIS, 2001, p. 17). Essa associação, somada aos estímulos sensoriais vivenciados na Guararavacã, sobretudo visuais, é que fazem disparar o gatilho que irá despertar em Riobaldo os conflitos pulsionais então sufocados em seu inconsciente: os desejos proscritos por Diadorim e pela mãe.

Diadorim, a “neblina”, também pode ser considerada, dentro daquele sentido ascensional, como ocorre na *Divina comédia*, o Purgatório onde Riobaldo irá se redimir para alcançar a beatitude de que fala Santo Agostinho. Riobaldo recebe o “dom de Deus” e é preparado e orientado para o final do caminho, que é o recebimento da graça santificante e da visão privilegiada da realidade, que se confunde com a atitude contemplativa que é característica do misticismo de inspiração neoplatônica.

O final do caminho, entretanto, se dá com a revelação de que Diadorim, o valente jagunço Reinaldo, filho do chefe Joca Ramiro, o de “olhos verdes, semelhantes grandes, das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afilhadinho”, era, de fato, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. Como afirma Heloisa Vilhena Araujo, Riobaldo “nunca chega a possuir Diadorim, a não ser num instante, com os olhos e o coração, no momento da morte deste último, no momento que ele se revela como Deodorina perdida. A graça santificante é, assim, recebida instantaneamente, como um relâmpago” (ARAÚJO, 1996, p. 53). Quando Riobaldo tem a visão de Deodorina, ela já está perdida. A revelação, ápice da estória romanesca, é, segundo Davi Arrigucci Jr, “um dos pontos mais altos a que chegou a ficção brasileira; uma cena que faz o livro alçar-se à altura dantesca do sublime trágico, onde pode mais a surpresa da revelação do que a dor de Riobaldo” (1994, p. 25):

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 era uma mulher. Diadorim era uma mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu soluçei meu desespero.

O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e es-

tremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: - “Meu amor!...” (p. 454).

Com a morte de Diadorim, segundo Benedito Nunes, “a transfiguração onírica se estanca; a neblina e a turbulência, a atmosfera de sonho, o pesadelo e o encantamento, [...] desapareceram (NUNES, 2013, p. 159). A narrativa feita em primeira pessoa por Riobaldo, o jagunço Tatarana⁸, o Urutu-Branco, transforma-se em reflexão, num esforço de iluminação do passado, para entender o presente e projetar o futuro. E assim, “o plano alegórico de Grande sertão: veredas – o da visão mística e do mito – recebe dessa narrativa poética e dessa poesia pensante o seu alcance anagógico, de convite à contemplação” (NUNES, 2013, p. 195).

⁸ Lagarta-de-Fogo. Segundo a Upanishad, a lagarta é o símbolo da transmigração, em função da maneira pela qual ela passa de uma folha à outra, e do estado de larva ao de crisálida e borboleta, assim como a vida passa de uma manifestação corporal a outra.

2.2 E como era bom ver! - *Sagarana*

*E, ao longe, nas prateleiras dos morros
cavalgavam-se três qualidades de azul.*

Guimarães Rosa

Os elementos relacionados a uma poética do olhar observados em *Grande sertão: veredas* já estavam presentes na obra de estreia de Guimarães Rosa, publicada dez anos antes: *Sagarana*. No conto “Minha gente”, por exemplo, o personagem Emílio, ao passar uma temporada na fazenda de seu tio, apaixonava-se por sua prima, Maria Irma. Ao revê-la, encanta-se com sua beleza, mas o que lhe chama atenção, sobretudo, são os olhos da prima:

Mas a sua maior beleza está nos olhos: olhos grandes, pretíssimos, de fenda ampla e um tanto oblíqua, electromagnéticos, rasgados quase até às têmporas, um infinitesimalzinho irregulares; lindos! Tão lindos, que só podem ser os tais olhos Ásia-na-América de uma pernambucana (2001, p. 225)⁹.

E reparei que os olhos de Maria Irma são negros de verdade, tais, que, para demarcar-lhes a pupila da íris, só o deus dos muçulmanos, que vê uma formiga preta pernejar no mármore preto, ou o gavião indaiaé, que, ao lusco-fusco e em voo beira nuvens, localiza um anu pousado imóvel em chão de queimada. (p. 227).

“A hora e vez de Augusto Matraga” conta a estória de Augusto Esteves, o Nhô Augusto, homem rude, egoísta, ímpio, insensível, pre-

⁹A partir de agora, nas citações de *Sagarana*, serão feitas referências apenas ao número da página correspondente à edição impressa da Nova Fronteira, 2001.

potente e cruel que, abandonado por seus companheiros e sua família, cai em uma cilada, passa por sofrimentos insuportáveis, é salvo por um casal de velhos, se arrepende do seu passado, faz penitências e alcança, enfim, a redenção na luta de morte contra o jagunço Joãozinho Bem-Bem. Antes, porém, e imediatamente após o seu retiro, Augusto parte em viagem para o encontro com seu destino. Montado num jumento, à imitação de Cristo, de espírito renovado, contempla pelas estradas do sertão as belezas da Criação:

As estradas cantavam. E ele achava muitas coisas bonitas, e tudo era mesmo bonito, como são todas as coisas, nos caminhos do sertão.

Parou, para espiar um buraco de tatu, escavado no barranco; para descascar um ananás selvagem, de ouro mouro, com cheiro de presépio; para tirar mel da caixa comprida da abelha borá; para rezar perto de um pau-d'arco florido e de um solene pau-d'óleo, que ambos conservavam, muito de fresco, os sinais da mão de Deus. E, uma vez, teve de se escapar, depressa, para a meia-encosta, e ficou a contemplar, do alto, o caminho, belo como um rio, reboante ao tropel de uma boiada de duas mil cabeças, que rolava para o Itacambira, com a vaqueirama encourada – piquete de cinco na testa, em cada talão sete ou oito, e, atrás, todo um esquadrão de ulanos morenos, cantando cantigas do alto sertão (p. 401-402).

Esse seu encantamento com o espetáculo da natureza faz refletir seu espírito regenerado, sua transformação que o permitirá atingir seu objetivo que é a absolvição dos seus pecados e a sua entrada triunfal no céu: “Eu vou p’ra o céu, e eu vou mesmo, por bem ou por mal!...E a minha vez há de chegar... P’ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!” (p. 381). Essa atitude também faz lembrar São Francisco de Assis, o santo que tratava e contemplava a natureza com louvor e devoção. Ana Valéria Beserra Costa, em *O mito em “A hora e vez de Augusto Matraga”*

(2006), compara a trajetória de Augusto Matraga com a de São Francisco. Segundo a pesquisadora, a trajetória de ambos apresenta semelhanças, pois ambos empreenderam uma mudança radical em suas vidas: de uma vida desregrada e pecaminosa para uma vida humilde, de trabalho, penitência e devoção a Deus. Costa também evidencia o fato de que a marca de ferro recebida na carne por Augusto poderia ser comparada com os estigmas do santo de Assis.

Além de contemplar a natureza, Matraga também tem um encontro no caminho com um cego guiado por um bode. O cego entoava uma cantiga em que a letra, ironicamente, apresenta uma lista de fatos inusitados e coisas fantásticas vistas por quem não possui o sentido da visão, mas que enxerga o que está além do convencional:

Uma tarde, cruzou, em pleno chapadão, com um bode amarelo e preto, preso por uma corda, um cego, esguio e meio maluco. Parou, e o cego foi declamando lenta e mole melopeia:

*“Eu já vi um gato ler
e um grilo sentar escola,
nas asas de uma ema
jogar-se o jogo da bola,
dar louvores ao macaco.
Só me faltava ver agora
acender vela sem pavio,
correr p’ra cima a água do rio,
o sol a tremer com frio
e a lua a tomar tabaco!...”* (p. 403, grifos do autor).

A cegueira, em diversos mitos e culturas, simboliza a vidência, a capacidade de enxergar além das possibilidades físicas e sensíveis, “como se o cessar da vista física, material, fizesse brotar a visão metafísica, premonitória, transcendente” (MANTOVANI, 2013, p. 31). A percepção dos cegos é de outro grau e natureza, com poder divinatório

e místico que lhes permite ver “um gato ler e um grilo sentar escola”. Na sua escalada para a redenção, para ter “sua hora e sua vez”, Augusto teria que necessariamente passar pela unção de um cego.

No momento derradeiro, do encontro com a morte e a redenção, Augusto penetra na dimensão mística da visão da eternidade:

Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sério contentamento.

Daí, mais, olhou, procurando João Lomba, e disse, agora sussurrando, sumido:

- Põe a benção na minha filha... seja lá onde for que ela esteja... E, Dionóra... Fala com a Dionóra que está tudo em ordem!

Depois, morreu (p. 413).

Augusto Matraga tem enfim o que tanto almejava, “com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue”, goza da felicidade de quem contempla a verdade, a beatitude e a natureza íntima de Deus, tal como nos relatos dos santos. Mais uma vez, cabe a analogia com São Francisco que, segundo Walnice Galvão,

é o santo que deixou a maior lição de felicidade. Aceitava, louvava e proclamava a beleza e o valor de tudo que existe, cada pássaro, cada estrela, a Lua, o Sol, o fogo. Consta que, antes de morrer, pediu desculpas ao irmão corpo por tê-lo mortificado com vistas à salvação da alma. Deve ser lembrada a alegria com que recebeu a chegada da morte e como o espantava que as pessoas presentes chorassem e se lamentassem. Diz-se que, nesse momento, seu rosto resplandecia (*apud* COSTA, p. 41).

Em *Sagarana*, todavia, o tema da visão e da cegueira é enfiado de maneira central no conto “São Marcos”. Traz a estória de João/José¹⁰, um personagem cético, que procura se guiar exclusivamente pela razão e que ignora as verdades alheias. Acontece, porém, que ele fica repentinamente cego. A cegueira, por mais paradoxal que possa parecer, permite que ele enxergue a vida e a realidade de outra maneira, adquirindo uma percepção muito mais apurada de si e do mundo circundante.

O início do conto já chama a atenção pelo nome da localidade, Calango-Frito, onde a trama da narrativa se desenvolve. O lagarto – o calango é um lagarto de pequeno porte – por ficar longas horas de imobilidade ao sol (frito?), simboliza o êxtase contemplativo e, também, a alma que busca humildemente a luz (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016). E o arraial, pela descrição inicial do conto, está repleto de pessoas humildes de natureza mística e contemplativa que acreditam e praticam o sobrenatural e a feitiçaria: “Uma barbaridade! Até os meninos faziam feitiço, no Calango-Frito” (p. 263). José, contudo, pessoa instruída – “O senhor, que é homem *estinctado*, de alta categoria e alta fé” (p. 269) – por não acreditar em “mão sem dedos”, ria da credence de seus conterrâneos:

Mas, feiticeiros, não. E ria dessa gente toda do mau milagre (p. 262).

Bobagens! (p. 264).

Bem, Aurísio... Não sabia que era assim tão grave. Me ensinaram e eu guardei, porque achei engraçado... (p. 268).

¹⁰ O personagem chama-se João, mas por vezes é tratado por José: “Estremeci e me voltei, porque, nesta estória, eu também me chamarei José” (p. 265).

Apesar das advertências de sua criada, Sa Nhá Rita Preta – “Se o Senhor não aceita, é rei no seu; mas, abusar, não deve” (p. 263) – José escarnecia principalmente do velho João Mangolô, que da galeria de feiticeiros, magos e curandeiros da região, era o alvo preferencial de sua zombaria:

velho de guerra, voluntário do mato nos tempos do mato do Paraguai, remanescente do “ano da fumaça”, liturgista ilegal e orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto, da serra e da grotta, e mestre em artes de despacho, atraso, telequinese, vidro moído, vuduísmo, amarramento e desamarração (p. 262).

José, nos seus passeios dominicais pelo mato das Três Águas, passava próximo da casa do Mangolô, ocasião que aproveitava para desferir contra o pobre feiticeiro as galhofas de costume. Seus passeios, porém, tinham por finalidade olhar, ver, assistir ao espetáculo da natureza em seu estado original, mas às escondidas para que o povo não ficasse sabendo de sua intenção. A descrição minuciosa de plantas, árvores, arbustos, pássaros, passarinhos, aves e insetos assemelha-se a de um naturalista a observar, catalogar e coletar espécimes selvagens para experiências em laboratório. A atitude de José, no entanto, vai além de um olhar puramente analítico, sistemático, mas, sobretudo, caracteriza-se por um olhar voltado para a admiração estética, como exemplifica o trecho a seguir:

Somente o trambolho da espingarda pesava e empa-lhava. Mas cumpria com a lista, porque eu não podia deixar o povo saber que eu entrava no mato, e lá passava o dia inteiro, só para ver uma mudinha de cambuí a medrar da terra de-dentro de um buraco no tronco de um camboatã; para assistir à carga frontal das formigas-cabaças contra a pelugem farpada e eletrificada de uma tataranha lança-chamas; para namorar o namoro dos guaxes, pousados nos ramos compridos da aroeira; para saber ao certo

se o meu xará João-de-barro fecharia mesmo a sua olaria, guardando o descanso domingueiro; para apostar sozinho, no concurso de salto-à-vara entre os gafanhotos verdes e os gafanhotos cinzentos; para estudar o trino de concentração do jaburu acromegálico; e para rir-me, à glória das aranhas-d'água, que vão corre-correndo, pernilongando sobre a casca de água do poço, pensando que aquilo é mesmo chão para se andar em cima (p. 264).

A descrição minuciosa das belezas naturais feita pelo narrador/personagem, captando seus efeitos visuais, indica a sua propensão para fruição sensível dos aspectos aparentes da realidade. Destaque para a descrição poética do bambual: “Os bambus! Belos, como um mar suspenso, ondulado e parado. Lindos até nas folhas lanceoladas, nas espiguetas peludas, nas oblongas glumas... Muito poéticos e muito asiáticos, rumorejantes aos voos do vento” (p. 273). Também, para o jogo de imagens, brilhos e sons que reverberam em rimas e aliterações semelhantes às produzidas por um poema simbolista, como nos seguintes trechos:

[...] e os *jacarés* novos, absurdos, de folhinhas finas, em espiguilha, que nem folhas de sensitiva, enquanto a casca se eriça em tarjas, cristas, listeis e caneluras, como a crusta do dorso de um caimão.

E, nas ramas, rindo, cheirosos epidendros, com longos labelos marchetados de cores, com pétalas desconformes, franzidas, todas inimigas, encrespadas, torturadas, que lembram bichos do mar róseo-maculados, e roxos, e ambarinos – ou máscaras careteantes, esticando línguas de ametista (p. 277).

Pelas frinchas, entre festões e franças, descortino, lá em baixo, as águas das Três-Águas. [...]. Mas, ao redor, há o brejo, imensa esponja onde tudo se confunde: trabéculas de canais, pontilhado de poços, e uma Finlândia de lagozinhas sem tampa.

E as superfícies cintilam, com raros jogos de espelho, com raios de sol, espirrando asterismos. E, nas ilhas, penínsulas, istmos e cabos, multicrescem taboqueiras, tabuas, taquaris, taquaras, taquariúbas, taquaritingas e taquaraçus. Outras imbaúbas, mui tupis. E o buritizal: renques, aleias, arruados de buritis, que avançam pelo atoleiro, frondosos, flexuosos, abanando flabelos, espontando espiques; de todas as alturas e de todas as idades, famílias inteiras, muito unidas: buritis velhuscos, de palmas contorcionadas, buritis senhoras, e, tocando ventarolas, buritis-meninos (p. 278).

E as flores rubras, em cachos extremos – vermelhíssimas, ofuscantes, queimando os olhos, escaldantes de vermelhas, cor de guelras de traíra, de sangue de ave, de boca e bâton (p 280).

Essas descrições se avolumam ao longo da narrativa. A natureza se oferece para ser contemplada, para o deleite do narrador/personagem: “Todos aqui são bons ou maus, mas tão estáveis e não-humanos, tão repousantes! (p. 280). Pois José é poeta. Sua vocação pode ser medida não apenas por sua descrição fulgurante e poética de um passeio na mata, mas também pela sucessão de versos registrados no caule do bambu, em disputa com um poeta anônimo, o qual José chama de “Quem-Será” – “o meu melhor amigo aqui no Calango-Frito” (p. 276). Poeta legítimo, para José os nomes e as palavras possuem vida própria. A linguagem, despojada de seu sentido referencial, pode desfilar exibindo seu “canto e plumagem”, como os pássaros descritos por José. Assim, nomes exóticos de reis assírios valem pelo que ressoam: “Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas rixadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, por causa dos nomes” (p. 274). O que vale é o “íleso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado” (p. 274).

José, em seu passeio matinal, vai se divertindo com as imagens, nomes e palavras, pois “o mato era um menino dador de brinquedos” (p. 276). Prossegue como “o João-grande, contemplativo, ao modo em que eu aqui estou, sob a minha corticeira de flores de crista de galo e coral” (p. 282). Ele fica cego, porém, repentinamente, por obra do feiticeiro Mangolô. “E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau – um ponto, um grão, um besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo” (p. 283).

A visão, que outrora dominava os demais sentidos, se apaga para que, agora, a audição, o tato e o olfato assumam a responsabilidade pela orientação:

Passara toda a minha atenção para os ouvidos. E então descobri que me era possível distinguir o guincho do paturi do coelho do ariri, e até dissociar as corridas das preás dos pulos das cotias, todas brincando nas folhas secas.

Escuto, tão longe, tão bem, que consigo perceber o pio labial do João-pinto – que se empoleira sempre na sucupira grande. Agora, uma galinhola cloqueou, mais perto de mim, como uma franga no primeiro choco. Deve ter assestado o rosto por entre os junco. Mas o João-pinto, no posto, continua a dar o seu assovio de açúcar.

Tão claro e inteiro me falava o mundo, que, por um momento, pensei em poder sair dali, orientando-me pela escuta (p. 286-287).

Outra árvore que não me vê, ai! É a colher-de-vaqueiro: este aroma, estes ramos densos, esta casca enverrugada de resinas – sei, como se estivesse vendo vista a sua profusão de flores rosadas. Vamos. Cheiro de musgo. Cheiro de húmus. Cheiro de água podre (p. 289).

É significativo o fato de que o primeiro objeto, talvez o único, perdido por José no seu momento de cegueira e desespero, tenha sido o binóculo, justamente o instrumento que lhe permitiria potencializar o sentido da visão. Este, agora, no entanto, lhe é inútil. Estando desamparado – “Mau! Só agora é que vejo o ruim de se estar no mato sem cachorro” (p. 286) –, entrega-se aos cuidados do seu instinto. Ele passa a ser o seu guia. “O instinto. Posso experimentar. Posso. Vou experimentar. Ir. Sem tomar direção, sem saber do caminho. Pé por pé, pé por si. Deixarei que o caminho me escolha” (p. 288).

Os guias de cego estão presentes em algumas obras de Guimarães Rosa e, geralmente, se apresentam como figuras exóticas e inusitadas. Alguns com papéis importantes na narrativa, inclusive na função de protagonista e narrador da estória como o bêbado e “vagavaz” Prudenciniano de “Antiperipléia”, das *Terceiras estórias*. Também no conto “A benfazeja”, das *Primeiras estórias*, a protagonista é uma guia de cego, a conhecida Mula-Marmela, – “malandraja, a malacafar, suja de si, misericordiada, tão em velha e feia, feita tonta, no crime não arrependida” – desprezada, mas que livra a comunidade da presença ameaçadora de dois malfeitores, o seu marido e o enteado cego. Em *Grande sertão: veredas*, o cego Borromeu, “muito amarelo, escreiento”, mas que “adivinha a vinda das pragas que outros rogam, e vai afastando o mau poder delas”, tem por companhia uma criança, o menino Guirigó, “com olhares demais, muito espertos”. Em “A hora e vez de Augusto Matraga”, como já mencionado, um bode responde pela tarefa de conduzir o cego pelo sertão. Em “São Marcos”, o personagem momentaneamente cego deixa-se levar pelo próprio instinto, que lhe serve de guia. O instinto, porém, o conduz, inicialmente, para o caminho errado. “Então, e por caminhos tantas vezes trilhados, o instinto soube guiar-me apenas na direção pior – para os fundões da mata, cheia de paludes de águas tapadas e de alçapões do barro comedor de pesos?!...” (p. 289).

O caminho para onde o instinto o conduziu é considerado o pior sob a perspectiva de quem quer escapar fisicamente da mata e do perigo. Entretanto, o instinto o levou, de fato, para dentro de si mesmo, para os lugares mais recônditos do seu ser, à *selva oscura* de que fala Dante. Os “fundões da mata, cheias de paludes e águas tapadas” representam, no plano alegórico, o encontro de José com a sua própria intimidade, com o lado escuro e insondável de sua alma. Nesse aspecto, o caminho pode ser considerado como o melhor, aquele que o conduziu para o conhecimento de si mesmo e para a visão de verdades anteriormente ocultas, para a descoberta da interioridade de que fala Santo Agostinho. No instante em que a descoberta de si mesmo se realiza, José encontra, enfim, “o caminho” e recupera, enfim, a visão – “Mas, num momento, cessou o mato. Um cavaleiro galopou, acolá, e o tinir das ferraduras nas pedras foi um tom de alívio. [...]. Mas recobrou a vista. E como era bom ver!” (p. 291).

2.3 O deslumbrável – *Primeiras estórias*

*A vida podia às vezes raiar numa verdade
extraordinária.*

*Quando nada acontece, há um milagre que não
estamos vendo.*

Apanhava com o olhar cada sílaba do horizonte.

Guimarães Rosa

A temática do olhar está presente, também, nos contos de *Primeiras estórias*. Neles, o autor reforça sua convicção sobre a melhor forma de abordagem para intuir o que há de verdadeiro nas ações humanas. O olhar proposto por Rosa é o que enxerga o invisível, a realidade mais profunda, o oculto que há por trás de todas as coisas e que só está ao alcance daqueles que conseguem ir além do que está aparente. Os personagens, então, fugindo do estereótipo comum, de pessoas adultas e instruídas que se pautam pelo bom senso e pelas conveniências sociais, são indivíduos que beiram o fantástico, mas cuja sensibilidade e intuição permitem ver o sublime, o extraordinário, o milagre e a poesia que se esconde mesmo nos acontecimentos mais banais do dia-a-dia. Para Paulo Rónai, os protagonistas de *Primeiras estórias* farejam esses acontecimentos, adivinham esses milagres:

São todos, em grau menor ou maior, videntes: entregues a uma ideia fixa, obnubilados por uma paixão, intocados pela civilização, guiados pelo instinto, inadaptados ou ainda não integrados na sociedade ou rejeitada 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 (RÓNAI, 2001, p. 186).

Como afirma Eduardo Coutinho, “o não-senso questiona a natureza da realidade objetiva e abre um caminho em direção à busca do “supra-senso” (COUTINHO, 2017, p. 35). Ainda, segundo Coutinho, para Rosa, o mistério da vida reside na face oculta da objetividade, e está disponível para aqueles seres privilegiados, embora marginalizados, que conseguem ver a transcendência:

O questionamento da lógica racionalista, um dos carros-chefe da obra rosiana, se expressa muitas vezes pela simpatia que o autor devota a todos aqueles que, não encarando a vida por uma óptica predominantemente racionalista, inscrevem-se como marginalizados na esfera do “senso comum”. É o caso de loucos, cegos, doentes em geral, criminosos, feiticeiros, artistas populares, e sobretudo crianças e velhos, que, por não compartilharem a visão imediatista do adulto comum, impregnam a ficção do autor com a sua sensibilidade e percepção aguçadas. Esta galeria de personagens intuitivos, a que se acrescentam também outros dominados por estados de “desrazão” passageiros, como a embriaguez ou a paixão, figuram ora como secundários ora como protagonistas das estórias de Rosa, mas em ambos os casos são eles que conferem com frequência o tom de todo o texto (COUTINHO, 2017, p.34).

Em *Primeiras estórias* é o olhar de crianças, como o Menino de “As margens da alegria” e de “Os Cimos”, e Nhinhinha de “A menina de lá”; de loucos, como em “Sorôco, sua mãe, sua filha” e Nosso Pai de “A terceira margem do rio”; de enamorados como o do casal Sionésio e Maria Exita em “Substância”; e o olhar filosófico, com uma “série de

raciocínios e intuições”, desenvolvido pelo personagem do conto “O espelho”, que procuram revelar, por meio de uma visão poética, o que é a existência humana na sua essência.

Em “As margens da alegria”, conto que abre o livro, o olhar infantil é que sobressai. No dizer de Paulo Rónai, as crianças “embrenham-se com olhos virgens nos mistérios do mundo e voltam com excitantes descobertas” (2001, l. 240). O olhar deslumbrado de um menino que viaja de avião pela primeira vez, junto com os tios, para visitar o “lugar onde se construía a grande cidade”. Nas primeiras páginas da estória, é possível sentir o palpitar de emoção que a aventura lhe proporciona. “Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho” (ROSA, 2008, p. 7)¹¹. A experiência de estar no avião, “o bom brinquedo trabalhoso”, sobrevoando as nuvens e olhando de cima a paisagem e o movimento das pessoas e dos bichos, lá embaixo, cria uma atmosfera de euforia. O Menino usufrui esse momento de alegria e beleza que seus olhos absorvem:

[...] espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois – assim insetos? Voavam supremamente, O Menino, agora, vivia; sua alegria despedindo todos os raios (p.8).

O menino via, vislumbrava. Respirava muito. Ele queria poder ver ainda mais vívido – as novas tantas coisas – o que para seus olhos se pronunciava (p. 8).

A viagem, “inventada no feliz”, é toda conduzida para produzir no Menino esse estado de encantamento por ele vivido até esse mo-

¹¹ A partir de então, nas citações das Primeiras estórias, serão apresentados apenas os números das páginas correspondentes à edição impressa da Publifolha (MEDI Afashion), 2008.

mento e que se completaria, conforme a programação dos tios, com a visão do movimento frenético de máquinas e homens na construção da grande cidade. Ao chegar na casa, porém, uma coisa chamou sua atenção. O Menino avista algo que, para ele, era muito maior, melhor e mais belo que tudo o que ele já havia visto até então. A vida, que “podia às vezes raiar numa verdade extraordinária”, apresenta-lhe a figura de uma suntuosa ave:

Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão – brusco, rijo, - se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de baga rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto – o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta (p. 9).

O impacto foi tremendo. Luiz Tatit, numa abordagem semiótica, por meio dos conceitos de Claude Zilberberg, entende que esse “acontecimento extraordinário” teve “o poder de retirar o sujeito do seu cotidiano e de deixá-lo exposto e vulnerável aos encantos do objeto” (TATIT, 2010, p. 45). Todos os acontecimentos, a partir de então – “Todas as coisas, surgidas do opaco” – são traduzidos sob a perspectiva dessa aparição fenomenal do peru. “E em sua memória ficavam, no perfeito puro, castelos já armados” (p. 10).

O menino pensava na ave, “só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança” (p. 10). Entretanto, como explica Luiz Tatit, a “densidade de presença tende a diluir-se com certa ra-

pidez, ficando apenas a lembrança nostálgica da plenitude” (TATIT, 2010, p. 56), além da possibilidade de repetição do encontro.

O encontro, todavia, não se repete. O Menino antevê a ausência do sublime peru, pois “da sala, não se escutava o galhardo ralar dele, seu grugulejo” (p. 10). Na cena em que o menino descobre que o peru fora morto, é como se lhe tivessem “roubado” a visão deslumbrante que a ave proporcionava:

Não viu: imediatamente. A mata é que era tão feia de altura. E – onde? Só umas penas, restos, no chão. – “*Ué, se matou. Amanhã não é o dia-de-anos do doutor?*” 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? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru – aquele. O peru – seu desaparecer no espaço. Só no grão nulo de um minuto, o Menino recebia em si um miligrama de morte (p. 10).

O mundo que outrora era pleno e pacificado, onde a visão podia captar sua beleza e completude, desencanta-se e ganha novos e dolorosos significados. O Menino terá que passar por esse processo de luto em que irá assimilar essa perda e aprender, mesmo que esteja com o “pensamentozinho ainda na fase hieroglífica”, que a vida constantemente colocará em evidência os grandes problemas existenciais do bem e do mal. O processo, contudo, é árduo. Em estado de melancolia, o mundo para ele perde seu encanto e tudo mais passa a ser irrelevante. Como no filme *O cão andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dali, é como se lhe “tivessem passado a navalha no olho”.

A narrativa passa a apresentar uma sucessão de cenas que amplificam o mal-estar do menino, como no trecho em que se descreve o trabalho frenético das máquinas:

[...]fabricavam “o grande chão do aeroporto – transi-

tavam no extenso as compressoras, caçambas, cilindros, o carneiro socando com seus dentes de pilões, as betumadoras [...]. 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-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira. Sua fadiga, de impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha (p. 11).

Ou na comovente cena da derrubada da árvore que se encontrava na orla da mata:

Queria ver? Indicou-se uma árvore simples, sem nem notável aspecto, à orla da área matagal. O homenzinho tratorista tinha um toco de cigarro na boca. A coisa pôs-se em movimento. Reta, até que devagar. A árvore, de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: ruh... sobre o instante ele para lá se caiu, toda, toda. Trapeara tão bela. Sem nem se poder apanhar com os olhos o acerto – o inaudito choque – o pulso da pancada. O menino fez ascas. Olhou o céu – atônito azul. Ele tremia. A árvore, que morrera tanto. A limpa esguiez do tronco e o marulho imediato e final de seus ramos – da parte de nada. Guardou dentro da pedra (p. 11).

A visão do novo peru, muito menos pomposo e exuberante que o outro, parece amenizar, em princípio, o estado de alma do Menino. Um novo golpe, porém, o atinge: a visão da ave que “pegava de bicar, feroz”, a cabeça degolada do outro peru: “O menino não entendia. A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo. Treva” (p. 12).

A viagem que começou em sonho, em alegrias, com o mundo imerso em claridade e brilho, desfaz-se em tristeza, pesadelo e escuridão. O Menino, assim, começa sua trajetória na vida aprendendo que o existir consiste em conviver com essa oscilação entre altos e baixos; que os limites, as margens entre o bem e o mal são difíceis de definir; e que a vida é feita de contrastes, em que sombra e luz se alternam. Resta-lhe, então, a esperança; e quem lhe ensina esse segredo é um vagalume: “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria” (p. 12).

Ao menino, de acordo com Benedito Nunes,

“aturde, por um momento, a negrura em que o mundo parece mergulhar. Mas já do outro lado da tristeza e da ferocidade, no reverso da mesma vida que enegrecera, esplende a luzinha verde do primeiro vagalume – devolução da claridade, da alegria triunfante, recuperação da beleza superando a fealdade, mas a ela unida, como a luz às trevas e o contentamento ao pesar (NUNES, 2013, p. 59).

No último conto de *Primeiras estórias*, “Os cimos”, Guimarães Rosa retorna ao personagem infantil do primeiro conto. O Menino viaja novamente para o mesmo lugar de “As margens da alegria”, agora numa situação diferente da anterior. Como num espelho, onde as imagens são refletidas de forma invertida, o Menino refaz a viagem, ainda em companhia do Tio, mas, desta vez, com o estado de ânimo abalado pela doença da mãe. Se no primeiro conto seu percurso foi descendente, da euforia para a desilusão, em “Os cimos”, pelo contrário, sua trajetória é ascendente, da tristeza para a alegria, como mostra o trecho a seguir:

Outra era a vez. De sorte que de novo o menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade. [...]. Entrara aturdido no avião, a esmo tropeçante, enrolava-o de por dentro um estufo como cansaço; fingia apenas que sorria, quando lhe falavam. Sabia que a mãe estava doente (p. 181).

O estado de alma do Menino durante a viagem, “muito dentro dele mesmo, muito dentro de si”, faz com que ele veja nas nuvens “peixes negros”, “lombos e garras”, apesar de o avião atravessar a “claridade enorme”. Sua chegada à casa foi acompanhada da expectativa

de que alguma coisa de mau fosse acontecer. “Enquanto a gente brincava, descuidoso, as coisas ruins já estavam armando a assanhação de acontecer: elas esperavam a gente atrás das portas” (p. 183).

Quando ele já achava que não podia mais “apreciar, direito, as coisas bonitas ou boas, que aconteciam”, pois “as outras coisas, as ruins, prosseguiram também, de lado e do outro, não deixando limpo o lugar” (p. 184), surge, então, inesperadamente, um tucano, tão formoso quanto o peru. A imponência da ave capturou o seu olhar, modificando o seu estado de ânimo:

E: - “*psst*” – apontou-se. A uma das árvores, chegou um tucano. Tão perto! O alto azul, as frondes, o alumiado amarelo em volta e os tantos meigos vermelhos do pássaro – depois de seu voo. Seria de ver-se: grande, de enfeites, o bico semelhante flor de parasita. Saltava de ramo em ramo, comia da árvore carregada. Toda a luz era dele, que borrifava-a de seu coloridos, em momentos pulando no meio do ar, estapafrouxo, suspenso esplendidamente. No topo da árvore, nas frutinhas, tuco, tuco... daí limpava o bico no galho. E, de olhos arregaçados, O Menino, sem nem poder segurar para si o embrecido instante.

[...] E o tucano, o voo, reto, lento – como se voou

embora, xô, xô! – mirável, cores pairantes, no gar-dir; fez sonho. Mas a gente não podendo esfriar de ver (p. 185).

O Menino esperava todos os dias o pássaro, pontual, que “tinha sua soência de sobrevir, no pintar da aurora”. O tucano vinha, na “fina primeira luz da manhã, com, dentro dela, o voo exato”, para aliviar-lhe a angústia que sentia pela doença da mãe. A notícia de que “a Mãe estava sã e boa” veio coincidir com esse momento em que o “voo do pássaro habitava-o mais”.

O Menino volta para sua casa, depois do “derradeiro sol” do tucano, para reencontrar a mãe com a saúde restabelecida. Leva consigo a lembrança do tucano guardada, “no fugidir, de memória, em feliz voo, no ar sonoro”, para consolar-se, “dedolorir-se, por escapar do aperto de rigor”, de possíveis futuros dias “quadriculados”. A criança, porém, perde seu bonequinho macaquinho, que durante toda viagem lhe fez companhia, como um amigo. Assim, o movimento de superação da perda, iniciado em “As Margens da alegria”, dá prosseguimento e chega a sua conclusão.

O menino não pôde mais atormentar-se de chorar. Só o rumor e o estar no avião o atontavam. Segurou o chapeuzinho sozinho, alisou-o, o pôs no bolso. Não, o companheiro macaquinho não estava perdido, no sem-fundo escuro no mundo, nem nunca. Decerto, ele só passeava lá, porventura e porvindouro, na outra-parte, aonde as pessoas e as coisas sempre iam e voltavam (p. 189-190).

Assim como em “As margens da alegria”, quando o Menino percebe que a vida reveza alegrias e tristezas, como um vagalume que se acende e se apaga, em “Os cimos” a esperança, “o hiato”, é reforçada pelo poder magnético e revelador de um momento de beleza, “o que ele já era capaz de entender com o coração”:

Aí, quando o pássaro, seu raiar, cada vez, era um brinquedo de graça. Assim como o sol: daquela par-
tezinha escura do horizonte, logo fraturada em ful-
gor e feito a casca de um ovo – ao termo da achãada
e obscura imensidão do campo, por onde o olhar da
gente avançava como no estender um braço (p. 188).

Momento em que sua visão se amplia, ficando mais clara, “fora
do caos pré-inicial, feito de desenglobar-se de uma nebulosa”, o menino
compreende, enfim, que esta é a vida, e ela está só no começo.

Em “A menina de lá”, mais uma vez é uma criança quem revela
novas possibilidades de olhar. Nhinhinha, “com seus nem quatro anos”,
e que “não incomodava ninguém, e não se fazia notada”, possui uma
sensibilidade capaz de ver o invisível e realizar prodígios, para surpresa
e admiração de todos. Paulo Rónai descreve a personagem como al-
guém “crescida no isolamento da roça” e que, por isso, é “isenta da visão
convencional dos fenômenos, vislumbra-lhes os segredos em acenos
que, para a testemunha culta, são fenômenos elementares de lirismo, e,
para os parentes simplórios, emanações de santidade” (RÓNAI, 2001,
p. 240). Segundo Benedito Nunes, ela, “pelos seus dons divinatórios e
encantatórios”, pertence à estirpe dos “infantes de extrema perspicácia
e aguda sensibilidade, muitas vezes dotados de poderes extraordiná-
rios, quando não possuem origem oculta ou vaga identidade” (2013,
p. 58).

A menina esquisita e contemplativa, de “olhos enormes”, mo-
rava lá, num lugar chamado “o Temor-de-Deus”. Comportava-se com
“artística lentidão”, o que irritava seus pais. Nhinhinha, a menina que
conversava com as estrelas e que falava como quem distribui versos –
“O passarinho desapareceu de cantar...”; “Eeu? Tou fazendo saudade”
– passou a chamar a atenção, porém, quando deu de fazer milagres:

Assim, quando a mãe adoeceu de dôres, que eram de nenhum remédio, não houve fazer com que nhinhinha lhe falasse a cura. Sorria apenas, segredando seu – “Deixa... Deixa...” – não a podiam despersuadir. Mas veio, vagarosa, abraçou a Mãe e a beijou, quentinha. A Mãe, que a olhava com estarecida fé, sarou-se então, num minuto. Souberam que ela também tinha outros modos (p. 27).

Os milagres, no entanto, surgiam de maneira espontânea, à medida que a criança manifestava seus desejos. Como se fossem emanações do verbo divino, um *fiat lux*, simples desejos, que, uma vez pronunciados por ela, tornavam-se realidades:

“Eu queria o sapo vir aqui”. [...]. Mas, aí, reto, aos pulinhos, o ser entrava na sala, para os pés de Nhinhinha. [...].

“Eu queria uma pamonhinha de goiabada...” – sussurrou; e, nem bem meia hora, chegou uma dona, de longe, que trazia os pãezinhos de goiabada enrolada na palha (p. 26).

Nhinhinha vê as coisas e o mundo com um olhar poético. Dessa forma, o extraordinário tem origem no olhar revelador da menina, ganha forma e intenção na palavra, matéria prima da poesia, para então manifestar-se como fenômeno concreto, como realidade milagrosa, como exemplifica o trecho a seguir:

Daí a duas manhãs, quis: queria o arco-íris. Choveu. E logo aparecia o arco-da-velha, sobressaído em verde e o vermelho – que era mais um vivo cor-de-rosa. Nhinhinha se alegrou, fora do sério, à tarde do dia, com a refrescação. Fez o que nunca se lhe vira, pular e correr por casa e quintal. – “Adivinhou pássaro verde?” (p. 27).

Os feitos milagrosos da menina, por serem atos espontâneos e gratuitos, vinculados exclusivamente a ideais transcendentais, não podiam estar condicionados a interesses materiais e aos ditames do útil e do necessário. Isso contrariava a família, principalmente o pai de Nhinhinha, “menino pidão”, cuja intenção era auferir alguma espécie de vantagem, mesmo que fosse apenas para solucionar os problemas mais prementes:

O que ao Pai, aos poucos, pegava a aborrecer, era que de tudo não se tirasse o sensato proveito. Veio a seca, maior, até o brejo ameaçava de se estorricar. Experimentaram pedir para Nhinhinha: que quisesse a chuva. – “mas, não pode, ué...” – ela sacudiu a cabecinha (p. 27).

Pai e mãe, cochichavam, contentes: que, quando ela crescesse e tomasse juízo, ia poder ajudar muito a eles, conforme à Providência decerto prazia que fosse (p. 28).

Nhinhinha, a menina que leva um pouco de beleza e clareza para uma obscura e pobre família que mora no “Temor de Deus”, e que prevê a própria morte ao desejar um “caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites brilhantes”, se estabelece no imaginário de todos, então, como uma verdadeira santa.

Em “Substância”, observa-se a transformação gradual do olhar. Aos poucos, o olhar que era sobretudo racional, prosaico, condicionado aos aspectos mais superficiais e corriqueiros da realidade, vai se desenvolvendo para um tipo de olhar que se caracteriza pela afetividade. Essa transformação é motivada pela visão atualizada da beleza de uma mulher.

Sionésio, fazendeiro, produtor de polvilho, “pessoa manipulante”, trabalhador, preocupado em “crescer os produtos, aumentar as terras”, faltavam-lhe, por isso, “folga e espírito para reparar em transformações”. “Amava o que era seu” e tinha prazer em ver apenas o que

“seus fortes olhos aprisionavam”. Tudo mais que não fosse sua fazenda, seu “mandioccal de verdes mãos”, seus empregados e seus negócios não era digno de sua atenção.

Um dia, porém, subitamente sua atenção se dirige para algo que seus olhos pragmáticos até então não estavam acostumados a captar. Repara em Maria Exita, “ela, flor”, sua empregada que trabalha na fabricação de polvilho. A mesma, aquela “menina feiosinha, magra, historiada de desgraças”, que trouxera, “por piedade, pela ponta da mão”, para trabalhar na fazenda. A mulher que passou despercebida por muito tempo, acaba, enfim, por despertar a atenção e o amor do patrão: “E a beleza. Tão linda, clara, certa – de avivada carnação e airosa – uma iazinha, moça feita em cachoeira” (2001, p. 2697). Mantovani vê nesse sentimento amoroso a metáfora de uma experiência visual:

O conto professa a potência do processo transcendental e epifânico da travessia do amor, representado pelo aprendizado de uma nova visão. É o amor, entretanto, que se revela tão claro que chega a arder os olhos; que se configura tão ambíguo, por ser belo e torturante; que, por sua força epifânica, assusta, acovarda os homens que ainda não se desprenderam da lógica causal e da visão das aparências (MANTOVANI, 2013, p. 146).

A personagem Maria Exita passa os dias no árduo e desgastante trabalho de ralar o polvilho com as mãos. Com resignação e paciência diante do serviço ingrato, “nem espremia ou negava os olhos, mas oferecidos bem abertos – olhos desses, de outra luminosidade. Não parecia padecer, antes tirar segurança e folguedo, do triste, sinistro polvilho, portentoso, mais a maldade do sol” (2008, p. 164). Ela, entretanto, está imersa num mundo de claridade e pureza, simbolizada pela intensidade da luz que a narrativa representa repetidamente através da brancura do polvilho e do ambiente solar. Sionésio (senhor néscio?), porém, não

está preparado para olhar de frente para tamanha claridade. A exemplo do prisioneiro da alegoria de Platão, que ao sair da caverna mal consegue abrir os olhos, ofuscados pelo brilho intenso do sol, ele ainda não construiu seu olhar para receber a luz que emana de Maria Exita:

Demorara para ir vê-la. Só no pino do meio-dia – de um sol do qual o passarinho fugiu. Ela estava em frente da mesa de pedra; àquela hora, sentada no banquinho rasteiro, esperava que trouxessem outros pesados, duros blocos de polvilho. Alvíssimos, era horrível, aquilo. Atormentava, torturava: os olhos da pessoa tendo de ficar miudinho fechados, feito os de um tatu, ante a implacável alvura, o sol em cima. O dia inteiro, o ar levantando, aos tremeluzes, a gente se perdendo por um negrume do horizonte, para temperar a intensidade brilhante, branca; tudo ceradamente igual (p. 164).

Sionésio teria que “construir o seu olhar”, num processo de preparação e acomodação de seus olhos para que ficassem em condições de receber a luminosidade a qual Maria Exita fazia parte e a que estava devidamente adaptada: “Não se perturbava. Também, para um passar-nos, com ela acontecesse diferente: nem enrugava o rosto, nem espremia ou negava os olhos, mas oferecidos bem abertos – olhos desses, de outra luminosidade” (p. 164).

No entanto, percebe que não é assim tão fácil. Seu olhar ainda está limitado pelas molduras que a razão impõe. O olhar racional digladiava-se com o olhar afetivo, momento em que Sionésio avalia e teme as possíveis repercussões do parentesco e do passado que Maria Exita traz como uma mácula:

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, igual feroz, foragido, ao acaso de ne-

nhuma parte; o pai razoável bom-homem, delatado com a lepra, e prosseguido, decerto para sempre, para um lazareto (p. 163).

Apesar do medo da “doença incerta, sob a formosura traiçoeira”, Sionésio se deixa levar pela “beleza dela – a frutice, da pele, tão fresca, viçosa”. Aparentemente estática, Maria Exita:

foi capaz de provocar uma nova dinâmica nos olhos de Sionésio e, assim, seu patrão começa a construir uma nova maneira de olhar: um olhar que não é mais dono, mas como os olhos de alguém que está aprendendo a desapossar-se de si mesmo, no gesto delicado de se predispor a amar (MANTOVANI, 2013, p. 146-147).

Vitória do olhar afetivo, os olhos de Sionésio, enfim, adaptam-se ao alvor ofuscante da beleza e pureza de Maria Exita.

Mesmo, sem querer, entregou os olhos ao polvilho, que ofuscava, na laje, na vez do sol. Ainda que por um instante, achava ali um poder, contemplado, de grandeza, dilatado repouso, que desmanchava em branco os rebuliços da gente, atormentantes.

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. Socorri-a a linda claridade (p. 168).

Ao final, o tempo imobiliza-se para o casal imerso na claridade e unido em coração e mente:

Sionésio e Maria Exita – a meio-olhos, perante o reluzir, o todo branco. 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, coraçõamente: pensamento, pensamor. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros (p. 169).

O conto evidencia a claridade, brancura, o alvor. Pode-se dizer de Substância o mesmo que Wander Miranda atribui ao *Grande sertão: veredas*, quando fala sobre o corpo branco e inerte de Diadorim:

“traduz a imagem de brancura do corpo nu de Diadorim, das garças que voam e, enfim, a da morte como “precipício branco”. Inesperadamente, mas não estranha à dinâmica imagética do texto, a cor branca sugere a um só tempo pureza e perigo, morte e elevação. (MIRANDA, 2019, l. 1533).

“O espelho” é o conto de Primeiras estórias em que Guimarães Rosa coloca em cena, de forma mais explícita, questões de natureza filosófica. A estória, narrada em primeira pessoa e contada a um interlocutor/ouvinte “que sabe e estuda”, apresenta a experiência vivida pelo narrador/personagem na busca da descoberta de seu verdadeiro “eu” a partir das imagens refletidas no espelho. Temas filosóficos por excelência, como os problemas da existência e da essência, são motivos de inquietação para o narrador/personagem que procura, através de “raciocínios e intuições”, e empregando “tempo, desânimos, esforços”, obter alguma resposta que satisfaça sua sede de conhecimento.

O nome do conto por si só já é um convite para que o leitor acompanhe o personagem nessa aventura do pensamento e realize junto com ele esse olhar metafísico, voltado para descoberta da essência e existência da realidade e de si mesmo. Espelho vem do termo latino *speculum*, que, por sua vez, deu origem à “especulação”, estudo teórico

baseado predominantemente em raciocínio abstrato. “Originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com o auxílio de um espelho. Sidus (estrela) deu igualmente ‘consideração’, que significa etimologicamente olhar o conjunto das estrelas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 393). Percebe-se, daí, que o espelho está intimamente relacionado com as atividades intelectuais, e cujo simbolismo remete de maneira bastante eloquente à ordem do conhecimento. O espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência, além de ser fonte de inspiração para artistas, sobretudo poetas, por acreditar-se que ele é o símbolo da manifestação que reflete a inteligência criativa. O poeta simbolista francês Mallarmé, por exemplo, inspirou-se no espelho para criar os versos do poema Herodiade:

Ó espelho!

Água fria pelo tédio em teu quadro gelada

Quantas vezes e durante horas, desolada

Dos sonhos, e buscando minhas lembranças que são

Como folhas sobre teu vidro de poço profundo

Apareci-me em ti como uma sombra longínqua

Mas, horror! Certas noites, em tua severa fonte

Conheci a nudez do meu sonhar disperso!

(MALLARMÉ *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 394)

Os olhos, por sinal, são considerados como o espelho da alma por refletir os estados íntimos da pessoa, suas paixões, tristezas e alegrias. Platão e Plotino diziam que a própria alma seria como espelho, pois o homem reflete, tal qual espelho, a beleza ou a feiura. Segundo Plotino, “o importante está, acima de tudo, na qualidade do espelho,

sua superfície deve estar perfeitamente polida, pura, para obter o máximo de reflexo” (PLOTINO, apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 395).

No Diálogo *Alcibiades*, Platão, por intermédio de Sócrates, faz uma analogia entre o olhar, o espelho e a alma:

Sócrates: Que coisa haveremos de olhar para que nos vejamos a nós mesmos?

Alcibiades: Certamente um espelho.

S: Dizes bem. Mas nos olhos com que vemos não há algo semelhante?

A: Sem dúvida.

S: Não notaste que, quando olhamos o olho de alguém que está diante de nós, nosso rosto se torna visível nele, como num espelho, naquilo que é a melhor parte do olho e a que chamamos pupila, refletindo, assim, a imagem de quem olha?

A: Exatamente.

S: Desse modo, o olho, ao considerar e olhar outro olho, na sua melhor parte, assim como a vê também vê a si mesmo.

A: Assim parece.

S: [...] portanto, se o olho quiser ver-se a si mesmo terá que dirigir o olhar para um outro olho e precisamente para aquela parte do olho onde se encontra a faculdade perceptiva. Essa faculdade, chamamos visão [...] pois bem, se a alma desejar conhecer-se a si mesma deve olhar para uma outra alma em sua melhor parte e ali onde se encontra a faculdade própria da alma, a inteligência ou algo que lhe assemelhe [...]] haveria nela parte mais divina do que aquela onde se encontram intelecto e razão?

A: Não.

S: Essa parte é realmente divina e quem a olha descobre o sobre humano, o divino, e, assim, conhece melhor a si mesmo [...] Assim como os espelhos reais são mais claros, mais puros e luminosos do que o espelho de nossos olhos, assim também a divindade é mais pura e luminosa do que a parte superior de nossa alma [...] Olhando a divindade, nos servimos do melhor espelho e nele nos vendo conhecemo-nos melhor [...] E conhecer-se a si mesmo, não é o que chamamos de sabedoria? (PLATÃO, apud CHAUI, 1995, p. 49).

O personagem inicia sua narrativa dizendo-se penetrar no “conhecimento que os outros ignoram”, e desenvolve uma verdadeira “fenomenologia” do espelho, pois são muitos, “há-os ‘bons’ e ‘maus’, os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos” (p. 76). Mas qual de todos os espelhos existentes – “os planos, de uso comum, os côncavos, convexos, parabólicos” – é aquele capaz de refletir fidedignamente a real natureza do indivíduo, sua essência? Ele questiona o seu interlocutor, e a si mesmo: “Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?” (p. 76). É possível apreender o que verdadeiramente o homem é, sua substância necessária e incorruptível, neste mundo dominado pelo tempo, “mágico de todas as traições?

São perguntas que o personagem/narrador faz principalmente a si mesmo, procurando respostas no espelho, como a rainha má do conto de fadas. O problema é de difícil solução, mais ainda por depender dos sentidos, sobretudo da visão, para captar e compreender as coisas que estão sempre em movimento, mudando incessantemente: “Além de que a simultaneidade torna-se impossível, no fluir de valores instantâneos”, e os olhos “são a porta do engano; duvide deles, dos seus,

não de mim. Ah, meu amigo, a espécie humana pelega 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?” (p. 77).

Ao procurar-se no espelho – “ao eu por detrás de mim” - ele encontra “o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão” (p. 79). O que vê no espelho são apenas máscaras, *personas*, personagens. Precisava desesperadamente ver, olhar, intuir sua verdadeira essência: “Sendo assim, necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela máscara, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa – a minha vera forma” (p. 80). Seus esforços, no entanto, pareciam inúteis. “À medida que trabalhava com maior mestria, no excluir, abstrair e abstrar, meu esquema perceptivo clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernosos, com uma esponja. E escurecia-se” (p. 82).

Quando, porém, resolve desistir da tarefa, percebe, muito tempo depois, ao olhar ao acaso num espelho, que este não refletia a sua imagem:

Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador?... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair na poltrona (p. 82-83).

Ficou surpreso e estarrecido com o que o espelho lhe havia revelado: o nada, a ausência de formas. Nem mesmo seus olhos, “janela da alma e espelho do mundo” (CHAUI, 1995), espelhavam-se no “brilhante e polido nada”. Sem “existência central, pessoal e autônoma”, a conclusão necessária da experiência foi que ele seria, então, um “des-almado”, um ser solto no mundo, entregue ao instinto e ao acaso,

“diziam-lhe isso os raios luminosos e a face vazia do espelho”. Um “homem oco”, como no poema de T. S. Eliot:

Sem nada ver, a não ser
Que os olhos reapareçam
Como a estrela perpétua
Rosa multifoliada
Do reino em sombra da morte
A única esperança
De homens vazios. (1981, p. 119)

Entretanto, a experiência não se concluíra em definitivo. Anos depois, o espelho revela-lhe o segredo, que surge em forma de luz:

Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? [...].

E... Sim, vi, a mim mesmo, d novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Será que o senhor nunca compreenderá? (p. 84).

Essa luz que se transforma em rosto de criança representa o renascimento de sua alma, a renovação de si mesmo, a esperança, enfim. O espelho que outrora refletia o vazio, “o sem evidência física”, o nada que era a sua vida, agora é capaz de captar a luz e o calor da pequena

chama que nasce do seu ser. O narrador/personagem deixa escapar, quase despercebidamente, uma informação ao seu interlocutor que é fundamental, pois revela a causa e a natureza dessa chama: “Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava” (p. 84).

O pensador dileitante que ansiava por ver seu verdadeiro Eu através do espelho, por via de métodos racionais e empíricos, surpreende-se quando finalmente vê a luz, o invisível e o milagre. Aprende que a visão de sua verdadeira essência, de sua forma inalienável e insubstituível só é possível quando o sentimento se sobrepõe à razão, e que existir e amar possuem o mesmo significado: “E o julgamento-problema, podendo sobrevir com a simples pergunta: - *Você chegou a existir?*” (p. 85). Ou refazendo-se a pergunta: você chegou a amar?

Machado de Assis escreveu um conto, em *Papéis avulsos*, com o mesmo título e de temática semelhante. Nele, Jacobina, o personagem central do conto, relata uma passagem ocorrida na sua juventude quando fora nomeado alferes da Guarda Nacional, o que lhe permitiu granjear de um reconhecimento social que nunca tivera. Com seu novo *status*, passou a ser motivo de orgulho e admiração por parte dos familiares e escravos do sítio. Em determinado momento, porém, foi obrigado a ficar sozinho, perdendo, portanto, a bajulação que estava acostumado a receber. A partir de então, percebendo que a sua identidade estava condicionada ao reconhecimento contínuo do outro, passou a vestir a farda de alferes e a se ver no espelho diariamente para que a sua alma exterior não se apagasse.

No conto de Machado, o que sobressai é o olhar do outro; a valorização do olhar alheio em que se ressalta a imagem que a sociedade faz de um determinado indivíduo, baseada na aparência e no *status* social. A identidade de Jacobina estava condicionada a esse olhar de fora, a alma exterior, uma vez que a sua alma interior ficou apagada diante do prestígio de um aspecto acidental de sua pessoa, que era o fato de

ser alferes da Guarda Nacional. O espelho mostrou-lhe o quanto vazio e sem substância havia se tornado, preso às convenções e máscaras da vida em sociedade.

Segundo Silvana Luisa Navas Pires, em *De Machado a Guimarães: o eu e o outro refletidos no Espelho*, os contos homônimos dos dois autores apresentam diferenças, apesar da intenção de ambos buscarem respostas de natureza especulativa quanto à natureza e condição humana:

Em Machado, o espelho é considerado objeto que foi capaz de suprir a falta de olhar do outro, além de revelar o aniquilamento da identidade da personagem, tendo em vista o fato de que este possuía uma "alma exterior", já em Guimarães, o espelho irá cumprir o papel de resgatar a identidade da personagem que está escondida através das máscaras de aparências sociais, assim diferentemente de Machado, Guimarães induz sua personagem a buscar sua identidade, sua "alma interior" (PIRES, 2015, p. 74).

O personagem de "O espelho" de Guimarães Rosa realiza, portanto, o caminho inverso do personagem machadiano. Depois da longa busca por respostas para encontrar o seu verdadeiro eu, das várias máscaras, personas e até mesmo o vazio e o nada refletidos no espelho, o narrador/protagonista do conto consegue enfim se reconciliar com a sua própria condição de ser imperfeito e misterioso, cuja razão sozinha não é capaz de decifrar.

3 TERCEIRA TRAVESSIA – O ITINERÁRIO DA SOMBRA À LUZ

3.1 A Renovação do Olhar

“Você viu e aprendeu como é tudo por lá?” – perguntou, com muita cordura. Eu disse: – “Nhor vi.” Ai, ele quis: – Como é a rede de moça – que moça noiva recebe, quando se casa?” E eu disse: – “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...”

Guimarães Rosa

Corpo de baile apresenta questionamentos, dúvidas, ensinamentos e aprendizados que serão vivenciados, em diversos matizes, por Miguilim em “Campo geral”, por Manuelzão em “Uma estória de amor”, por Pedro Orósio em “O recado do morro”, por Cara-de-Bronze na novela de mesmo nome, por Lélío e dona Rosalina na “Estória de Lélío e Lina”, por Soropita e Doralda em Dão-Lalalão, e, também, por Lalinha e Maria da Glória em “Buriti”.

Se em “Campo geral” o olhar que sobressai é o infantil, em “Uma estória de amor” tem-se a representação da visão tomada da outra ponta da existência, isto é, por personagens em idade avançada que carregam toda a experiência de uma vida, mas que ainda estão abertos para novas descobertas. Manuelzão, o capataz da Samarra, “nem fazenda, só um reposto, um currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-gerais” (ROSA, 2001, p. 153), organizara uma festa para inauguração da capela. “Queria uma festa forte, a primeira missa. Agora, por dizer, certo modo, aquele lugar da Samarra se fundava” (p. 154)¹².

¹² Daqui em diante serão indicadas apenas as páginas onde foram extraídas as citações de “Uma estória de amor”. ROSA, João Guimarães. Manuelzão e Miguilim. 2001.

Nesse local, construído por ele com “sua mão grande”, onde regia e conduzia, e “todos o olhavam com admiração e aspecto”, acompanhava e fiscalizava soberano os preparativos para festa. “Manuelzão, ali perante, vigiava. A cavalo, as mãos cruzadas na cabeça da sela, dedos abertos; só com o anular da esquerda prendia a rédea. Alto, no alto animal, ele sobrelevava a capelinha. Seu chapéu de couro, que era o mais vistoso na redondeza, o mais vasto” (p. 154).

A festa, no entanto, significava uma interrupção marcante em sua rotina. Homem bruto sertanejo, acostumado com as lidas duras do campo, em que o trabalho árduo e contínuo é a tônica de uma vida sem descanso – “para teimar e trabalhar, se crescia numa coragem de morder os ferros” (p. 191), Manuelzão via-se naquele ambiente de descontração como alguém que estava fora de seu mundo habitual: “Sempre puxara por isso, a duras mãos e que tenção teimosa, sem um esmorecimento, uma preguiça, só lutando” (p. 158).

A festa o intrigava. Trazia elementos novos para sua existência marcada pelo esforço e pela ambição do progresso. Aquele que lutara para sair da pobreza, “para pôr a cabeça fora d’água, fora dessa pobreza de doer”, e que, enfim, “perto dos sessenta anos, alcançara aquele patamar meio confortado, espécie de começo por terminar” (p. 158), tinha agora o seu momento de repouso que lhe possibilitava avaliar os rumos e o sentido de sua vida: “Manuelzão, em sua vida, nunca tinha parado, não tinha descansado os gênios, seguira um movimento só. Agora, ei, esperava alguma coisa” (p. 157).

Essa interrupção, essa parada em meio a uma existência de atribulações, é introduzida na narrativa através de um efeito simbólico, com o riachinho que, de repente, cessa de correr e seca em definitivo: “O riacho soluço se estancara, sem resto, e talvez para sempre. Secara-se lagrimal, sua boquinha serrana. Era como se um menino sozinho tivesse morrido” (p. 164). Riacho, rio, águas que correm sem cessar são

o símbolo da fluidez, da mudança incessante da realidade, que se torna, assim, inapreensível. Elemento da natureza empregado pelo filósofo da antiguidade grega Heráclito como metáfora da mudança de todas as coisas, pois “jamais nos banhamos duas vezes no mesmo rio...”, o rio é a própria conjugação da realidade em seu eterno devir: “A gente queria o ser do riachinho, para água, de verdade; e ele se fora. Desconfiava da morte” (p. 203). O estancar do riachinho, sucedido pelo momento de parada representado pela festa, são acontecimentos que provocam em Manuelzão reflexões profundas sobre a vida e a morte: “De todo não queria parar, não queria suspeitar em sua natureza própria anúncio de desando, o desmancho, no ferro do corpo. Resistiu. Temia tudo da morte. Pensou que estivesse com mau olho” (p. 164). Pois, “até para sofrer, a gente carece de quietação. Para sofrer com capricho, acondicionado, no campo de se rever”. Como disse Heloisa Vilhena de Araujo, “estão, portanto, identificados no pensamento de Manuelzão, o silêncio, o repouso, a morte e a festa da sagração de um novo lugar (1996, p. 471).

Nessa oportunidade em que a vida ativa dá lugar à vida especulativa, em que a observação e a reflexão passam a ser o foco, os olhares de Manuelzão também se voltam para outras pessoas que se revelam bem diferentes em seus modos de ser e de viver. Criaturas feitas o João Urugem, “que fedia a mijo de cavalo”, “revertido ao sempre, cabelama caindo pelo ombro, o nú, as unhas. Para esse o tempo podia passar, que não adiantava. Quietos num canto, virado bicho. Mas um existir assim os olhos dos outros não mediam” (p. 175); como Chico Bràabóz, “o preto da rabeça”, “que tinha feições finas de mouro, nariz pontudo” e que “recendia a aguardentes, mas tinha muitas memórias; as músicas, as dansas, as cantigas” (p. 178).

Sua atenção, no entanto, se voltava com perplexidade para um inusitado casal de miseráveis, em situação mendicante, que morava na

Samarra e adjacências: a Joana Xaviel e o velho Camilo. Manuelzão via com espanto a estória de amor daqueles seres esquecidos pelo mundo:

Uns, pobres de ser, somenos como o velho Camilo, esses nem tinham poder de nada, solidão nenhuma. Viviam, porque o ar é de graça, pois. Velho Camilo tinha vindo p'r'acolí, nem se sabia de donde. Pegara a viver com a Joana Xaviel, na mesma cafua. Como havia de ser a vida deles dois, lá, na casinha sem dono, na chapada? Como era que eles conversavam? Réles tinham nada de seus, nem trabalhavam. Um saía para uma banda, o outro para outra, pedindo coisas de comer pelo-amor-de-deus, tiquinho de mantimentos. Como é que duas criaturas assim se gostavam? Vê-se em mundo cada coisa! (p. 199).

Somente se vê: eles necessitando da caridade, e vivendo assim num bem-estar? Nem não eram casados. Tinham de se apartar, para a decência. Mais o velho Camilo e a Joana afirmavam, que no entre-ser não tinham as malícias. Pois então, melhor, aí é que não precisavam de estarem juntos. A gente ou é angu ou é farinha. [...]. Mas tinha lá alguma graça aquela estória de amor [...] (p. 200).

A decência da sociedade era não se deixasse, os dois pobres miseráveis, ficarem inventando aquela vida (p. 232).

Ambos eram contadores de estórias: “Joana Xaviel sabia mil estórias”. As pessoas, principalmente as mulheres, cercavam-na, com ouvidos atentos, para ouvi-la contar os causos de “Dom Varão” e da “Destemida”. Seduzia com seu “urdume de estórias que tinham “amarugem e docice. A gente escutava, se esquecia das coisas que não sabia” (p. 186):

Joana Xaviel demonstrava uma dureza por dentro, uma inclinação brava. Quando garrava a falar as estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza,

aos repentes, um endemônio de jeito por formosura. Aquela mulher, mulher, morando de ninguém não querer, por essas chapadas, por aí, sem dono, em cafuas. Pegava a contar estórias – gerava torto encanto. A gente chega se arreitava, concebia calor de se ir com ela, de se abraçar. [...]. De dia, com sol, sem ela contando estória nenhuma, quem vê que alguém possuía perseveranças de olhar para a Joana Xaviel como mulher assaz? Todo o mundo dizendo: que Joana Xaviel causava ruindades (p. 189).

O velho Camilo, “uma espécie doméstica de mendigo”, “era digno e tímido”. “Instruído nas resignações”, como o pai de Manuelzão, “olhava para as mãos dos outros, como quem espera comida ou pancada”. “Velho delicado” que sabia “dentro das ignorâncias”, “às vezes a gente fitava nele e tinha vontade de tomar-lhe a benção” (p. 167). Com o decorrer da festa, apesar da movimentação intensa de gente falando, dançando, cantando e também trabalhando, Manuelzão passou a observar mais atentamente o velho Camilo – “pessoa separada no desconforme pior: botada sozinha no alto da velhice e da miséria” – até com certa admiração: “Por que era que, ele, Manuelzão, derradeiramente, reparava tanto no velho Camilo?” (p. 178). Talvez porque, apesar de sua miséria, o velho Camilo, “tão natural e humilde”, era ali, entre todos, “o que sembrava ter mais fineza e cortesia, de homem constituído, bem governado. Bebia com medida, jogava o resto fora” (p. 232).

Acostumado a uma existência tumultuada, de labor e conquistas materiais, mas sem tempo para si mesmo e para especulações, Manuelzão pôde, enfim, nesse momento de repouso, olhar com atenção à sua volta, “se separar das coisas e se juntar às pessoas”. Ver que as toadas e versos de Chico Bráabóz e companhia podiam “derreter o demorado das realidades” e que a música “cativava: bonito como dinheiro”. Que as estórias contadas pela imaginação fértil da Joana Xaviel e pela sabedoria do Velho Camilo podiam inseri-lo em uma outra realidade

jamais vista nem intuída por ele, de conduzi-lo para outros tempos e lugares onde somente a fantasia é capaz de levar. Foi a arte, representada na novela pela música, pela poesia e pela ficção, como a estória do “Romanço do Boi Bonito”, contada pelo velho Camilo, que conseguiu retirar Manuelzão, por um instante, do curso ordinário de sua vida, que “descascou um pouco a feiura do corriqueiro”.

Outro aspecto importante nessa mudança vivenciada pelo protagonista da novela é o amor que se revela em diversos momentos na narrativa, e que só tardiamente é percebido por Manuelzão. Como o que envolve o velho Camilo e a Joana Xaviel: “De sombra, se vislumbra que a Joana, sua parte, dele velho Camilo não fazia pouco-caso. Olhos que olhava, parecia que parecia. Às dãs! Remendavam namoro?” (p. 219). Como o amor de seu filho Adelço, a quem desprezava, pela esposa Leonísia, “uma sinhá de exata, só senhora”, fato que provocava inveja e ciúmes em Manuelzão, um homem que não havia aprendido a amar. Apesar de não gostar do filho, surpreende-se e se comove com a atitude de Adelço que se dispõe a levar a boiada no lugar do pai¹³. “Manuelzão pôs bem o peito, dos ombros, nas pressas de um sentir, como, de supetão, demais se felicitava” (p. 243).

Quem possuía olhos que podiam enxergar além do trivial era a mãe de Manuelzão. Foi ela quem teve a ideia da capelinha e da festa, vindo a se concretizar pelas mãos de seu filho apenas depois de sua morte. Ela, que “gostava de todas as criaturas inofensivas e vulneráveis”, foi também quem acolheu o velho Camilo na Samarra: “À mente, a mãe de Manuelzão reconhecia o tamanho da alma de toda pessoa, no disparo de um olhar” (p. 184).

Com a lembrança da mãe, e com a aprendizagem angariada pela empatia e identificação com as outras pessoas por quem anteriormente

¹³ Diferente do filho de “A terceira margem do rio”, que se ofereceu para ficar no lugar do pai, mas quando o pai assentiu, o filho não foi.

nutria tanto desprezo, Manuelzão teve, durante a festa, a revelação de que era igual ao velho Camilo e tantos outros que nada possuíam:

Triste que aquilo tudo não pertencesse – pois o dono por detrás era Federico Freyre. A ver, ele, Manuelzão, era somenos. Possuía umas dez vacas, uns animais de montar, uns arreios. Possuía nada. Assentasse de sair dali, com o seu, e descia a serra da miséria. [...]. Os cotovelos! Era mesmo igual com o velho Camilo... Agora, sobressentia aquelas angústias de ar, a sopitação, até uma dôr-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência. A aflição dos pensamentos. Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente. Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encalcado, parece que estou num erro... Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois... Ah, ele mais o velho Camilo – acamaradados! Será que o velho Camilo sabia outras coisa? O que mal pensava, mal sentia. Porém, porém, ia passando além. A festa não existia (p. 245).

Manuelzão percebe, como Riobaldo no *Grande sertão*, que a vida não apresenta delimitações claras e precisas, pois tudo está misturado. Não há momentos estanques em que a diversão e a alegria estão dissociadas do trabalho e do sofrimento: “A festa não existia”, pois não há uma “festa completa, só festa, todamente”, apartada da “lida dura, esticada, sem distração, sem descuido nenhum, sem mixórdia”:

Mas enquanto se festava, a gente também carecia de sofrer também o remerro dos usos, o mau sempre da vida: uns adoeciam com moléstias, outros se entristeciam, alguém tinha de cuidar das necessidades de todos, rompe reinavam as maçadas, e a gente tinha de precatar os perigos do amanhã, que subiam armado contra os fundamentos do hoje (p. 231).

A estória contada pelo velho Camilo, que praticamente encerra a novela, devolve a esperança a Manuelzão. O Boi Bonito – “branco

leite, cor de flôr. Não tinha marca de ferro. Chifres de bom parecer. Nos verdes onde pastava, tantos pássaros a cantar” (p. 248) – morava em um lugar onde há um riacho que nunca seca, “fonte eterna”, diferentemente do riachinho da Samarra. Heloisa Vilhena de Araujo dá a seguinte explicação ao simbolismo que o Boi Bonito representa:

Com a “entrada no eterno”, lugar que “não tinha pedacinhos”, onde era “a casa do Boi”, o mundo terreno – o riachinho e os bois da vida ativa de Manuelzão – é “transformoseado”. A visão supraterrena, revelação, na “féerie da eternidade”, no Empíreo, é a visão de um Boi branco, cor de flor. É a *candida rosa* de Guimarães Rosa, vaqueiro no céu de luz: “Nos campos o sol brilhava. Nos brancos que o boi vestia, linda mais luz se fazia. O Boi Bonito desse um berro, não aguentavam a maravilha. E esses pássaros cantavam”.

O mundo, a boiada, que servia de pano de fundo para a vida ativa de Manuelzão, contendo-a, contém, agora, transfigurada no Boi Bonito, sua vida contemplativa (ARAUJO, 1992, p. 59).

O momento em que se liberta da sua condição de homem ativo, envolvido completamente no trabalho e voltado para a satisfação de necessidades materiais, aliado ao sentimento da proximidade do fim de sua vida, faz com que Manuelzão se torne receptivo aos conselhos e sabedorias contidas nas estórias fora do comum contadas por Joana Xavier e pelo velho Camilo, entregando-se, enfim, à contemplação. No meio do torvelinho sem cessar das coisas por fazer, “a fazeção”, instalaram-se, enfim, no espírito de Manuelzão, o silêncio e a quietude.

Corpo de baile apresenta uma outra novela em que se destaca, também, um personagem que está no fim da vida, em “idosos idade”. Assim como Manuelzão, Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, o conhecido Cara-de-Bronze, proprietário da fazenda Urubuquaquá, onde

“havia riqueza, dada e feita”, sempre pautou sua vida pela dedicação integral ao trabalho e às conquistas materiais:

Ele era para espantos. Endividado de ambição, en-doidado de querer ir arriba. A gente pode colher mesmo antes de semear: ele queria sopesar que tudo era dele... Não esbarrava de ansioso, mas, em qualquer lugar que estivesse, era como se tivesse medo de espiar pra trás. Arcou, respirou muito, mordeu no couro-cru, arrancou pedaços de chão com seus braços. Mas, primeiro, Deus deixou, e remarcou para ele toda sorte de ganho e acrescentes de dinheiro. Do jeito, não teve tarde em fazer cabeça e vir a estado. Tinha de ser dono. Vocês sabem, sabem, sabem: ele era assim (ROSA, 1984, p. 91).¹⁴

Diferentemente, porém, do personagem de “Uma estória de amor”, que teve um despertar súbito de consciência, decorrente de influências externas proporcionadas pelo ambiente da festa, com os versos e canções dos cantadores e as estórias narradas por Joana Xaviel e pelo Velho Camilo, Cara-de-Bronze, por outro lado, teve seu olhar renovado graças a um estímulo interno, a um olhar para dentro de si mesmo. Percebendo que os seus dias estavam no “fim-e-fim”, determinou a um de seus empregados que fosse em viagem para recolher com seus olhos, ouvidos e imaginação a poesia e o mistério do mundo: “Querida era que se achasse para ele o quem das coisas” (p. 108).

Em carta a seu tradutor italiano, datada de 25 de novembro de 2011, Guimarães Rosa, à guisa de propedêutica ou “safa-onças”, como ele próprio diz, para facilitar o trabalho de tradução, oferece informações e dados importantes acerca desse personagem enigmático:

¹⁴ Daqui em diante serão indicadas apenas as páginas de que foram extraídas as citações de “Cara-de-Bronze”.

O Cara-de-Bronze era do Maranhão (os campos gerais, paisagem e formação geográfica típica, vão de Minas Gerais até lá, ininterrompidamente). Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai, etc. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição e no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que “paralisia da alma”), parece misterioso, e é; porém, seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e “apreensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar poesia (ROSA, 1981, p. 60).

Os vaqueiros e demais empregados que trabalham na fazenda Urubuquaquá tentam, mesmo que nunca o tenham visto pessoalmente, fazer uma descrição aproximada do “Velho”:

Parecia fugido de todas as partes (p. 90).

Deve de ser tigrão de homem...? (p. 91).

Ara, é um velho, baçoso escuro, com cara de bronze, mesmo, uê! (p. 92)

Ele todo é em ossamenta de zebu: a arcadura... (p. 93)

- O nariz grandão, comprido demais, um nariz apuado, aquela ponta...

- As ventas pequenininhas. Quase não tem buraco de ventas...

- Ah, e os beiços muitos finos. Ele não ri quase nunca... O queixo todo vem p'r' adiante... Gogó enorme.... As bochechas estão cavadas de ocas.

- Pescoço renervado, o cordame de veias...
- Os olhos são danados!
- Um olhar de secar orvalhos (p. 94).

A descrição física e comportamental do personagem Cara-de-Bronze feita pelos vaqueiros em alguns momentos chega a ser contraditória e até paradoxal:

- Quer saber o porquê de tudo nesta vida; - mas não é abelhudo.
- É teimoso; - teimosão calado.
- Gosta de retornar contra da verdade que a gente diz, sempre o contrário...
- Mas ele acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é (p. 95).
- É ruim, mas não faz ruindades.
- Pois ele é, é: bom no sol e ruim na lua (p. 96).

De todas as suas características, no entanto, as que sobressaem são a melancolia e a tristeza: “É um homem parecido com os outros, um homem descontente de triste. O que ele é, é isso: no mel-do-fel da tristeza preta” (p. 96). Como destaca Heloisa Vilhena de Araujo, o Cara-de-Bronze é “um personagem melancólico, a figura das personalidades saturninas, dedicadas à meditação e aos mais altos conhecimentos humanos, à especulação metafísica e religiosa, às artes” (1992, p. 123). Em *O roteiro de Deus*, a autora complementa essa afirmação em relação ao caráter melancólico do personagem:

Em seu nome, entretanto, está a indicação do planeta Saturno – saturnino –, de que sofre, na ordem natural, as influências tristonhas – “o temperamento triste”. [...]. O Cara-de-Bronze é, na verdade, meio

homem, meio animal, assemelha-se a um ente mitológico como o centauro – é Sagittarius. Sagittarius indica o centauro Quiron, famoso por sua ciência e sabedoria, professor de personagens famosas como Asclépio, Aristeu e Aquiles. As personalidades saturninas, além de sofrer as influências melancólicas de seu planeta, são levadas, ainda, à reflexão, à meditação metafísica, à procura da sabedoria (ARAUJO, 1996, p. 526-527).

Ao pressentir a aproximação do término de sua vida, dedicada quase que exclusivamente ao trabalho e à tarefa de juntar riquezas materiais, Cara-de-Bronze, enfim, teve seu despertar para a procura e contemplação de outro tipo de riqueza. Então, busca, “como Miguilim, transformar a tristeza em alegria, a solidão em comunicação privilegiada – em comunicação poética” (ARAUJO, 1992, p. 124). O Velho, mesmo sem sair do quarto, “carecia por demais” que lhe trouxessem “o quem das coisas”, “mariposices... Assunto de remondiolas”; “toda qualidade de imaginamento, de alto a alto... Divertir na diferença semelhante... (p. 92).

O Cara-de-Bronze “quer novo tipo de *moeda*, novo tipo de medida de valor – não mais a riqueza terrena, das “coisas proveitosas”, mas as palavras: “um montão de palavras moedal”. Quer as palavras que captem o espiritual [...]. Quer o Verbo” (ARAUJO, 1996, p. 532).

Para tanto, escalou o mais humilde de seus empregados para partir em viagem e realizar essa missão extraordinária de trazer toda sorte de “imaginamentos”:

É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola. Exemplo: um boi – o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dele; - depois aquilo deu um silenciozim, dele, dele -: e o que é que o senhor vê? O que é que

o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro – dos enormes... (p. 92-93).

O escolhido para trazer essa “moeda” foi o Grivo. Mas por que o Grivo? O que havia de especial naquele vaqueirinho simples, humilde, que não se fazia notar por ninguém? “Este personagem – “humildezinho de caminho, caxexo... Feio feito um peruzinho saído do ovo...” (p. 109) – já tinha aparecido em *Corpo de baile*, ainda quando criança, em alguns episódios de “Campo geral”, como na cena em que Miguilim o defende das agressões cometidas pelo irmão mais velho, o Liovaldo:

E foi uma vez que estava passando o Grivo, carregando dois patos, peados com embira, disse que ia levando para vender no Tipã. O dia estava muito quente, os patos chiavam com sede, o Grivo esbarrou para escutar a gatinha do Liovaldo – ele nunca tinha avistado aquilo – e aproveitou, punha os patos para beber água num pocinho sobrado da chuva. Aí o Liovaldo começou a debochar, daí cuspiu no Grivo, deu com o pé nos patos, e deu dois tapas no Grivo. O Grivo ficou com raiva, quis não deixar bater, mas o Liovaldo jogou o Grivo no chão, e ainda bateu mais. O Grivo então começou a chorar, dizendo que o Liovaldo estava judiando dele e da criação que ele ia levando para vender.

O ódio de Miguilim foi tanto, que ele mesmo não sabia o que era, quando pulou no Liovaldo. Mesmo menor, ele derrubou o Liovaldo, esfregou na terra, podia derrubar sessenta vezes! E esmurrou, esmurrou, batia no Liovaldo de todo jeito, dum tempo só até batia e mordia. Matava um cão?! O Liovaldo, quando pôde, chorava e gritava, disse depois que o Miguilim parecia o demo (ROSA, 2001, p. 134).

Grivo, assim como Miguilim, evidencia uma sensibilidade que o diferencia dos demais – os outros não enxergavam “um palmo atrás de seu nariz” (p. 133) –, e que lhe permite uma visão poética do mundo

ao redor e uma aproximação com seres frágeis e indefesos da natureza. Em “Campo geral” o narrador faz uma rápida descrição do menino Grivo, a qual transmite ao leitor o caráter sensível, criativo e intuitivo desse personagem, apesar de toda pobreza:

Esse menino o Grivo era pouquinho maior que Miguilim, e meio estranhado, porque era pobre, quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás no Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e um olho-d’água. Diziam que eles pediam até esmola. Mas o Grivo não era pidão. Mãe dava a ele um pouco de comer, ele aceitava. [...]. O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas. E disse que queria ter um cachorro, cachorrinho pequeno que fosse, para companhia com ele, mas a mãe não deixava, porque não tinham de comer para dar. [...]. Os cachorros gostavam do sistema do Grivo, vinham para perto, abanando o rabo, as patas eles punham no joelho dele (ROSA, 2001, p. 100).

O menino pobre de “Campo geral”, amigo de Miguilim – “o Grivo trouxe um canarinho-cabeça-de-fôgo entro de uma gaiola pequena e mal feita, mas que era presente para ele Miguilim, presente de amizade” (ROSA, 2001, p. 144) – e a quem os animais se aproximavam por simpatia, já demonstrava desde então os atributos necessários que fizeram com que posteriormente Cara-de-Bronze o escolhesse para ir em busca da poesia e da beleza perdida. Viu no Grivo alguém especial, com capacidade de olhar e intuir aquilo que aos outros passava despercebido. Como os demais vaqueiros não “sabiam ver”, escolheu o Grivo, o único entre tantos capaz de enxergar “o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta” (p. 112).

O Grivo, diferentemente dos outros vaqueiros, não estranhou a mudança de atitude do patrão, que passou de uma hora para outra a falar de “inutilidades e assuntos sem importância”, deixando de se preocupar com as necessidades materiais da vida cotidiana para “tirar a cabeça, para fora do doido rojão das coisas proveitosas” (p. 112):

Cara-de-Bronze começou, mas vagaroso, feito cobra pega seu ser do sol. Assim foi-se notando. Como que, vez em quando, ele chamava os vaqueiros, um a um, jogava o sujeito em assunto, tirava palavra. De princípio, não se entendeu. Doidara? Eh, ele sempre tinha sido homem-senhor, indagador, que geria suas posses. Por perguntar noticiuzinhas, perguntava, caprichava nisso. Só que, agora, estava mudado. Não requeria relatos da campeação, do revirado na lida: as querências das vacas parideiras, o crescer das roças, as profecias do tempo, as caças e a vinda das onças, e todos os semoventes, os gados e pastos. Nem não eram outras coisas proveitosas, como saber de estórias de dinheiro enterrado em alguma parte, ou conhecer a virtude medicinal de alguma erva, ou do lugar de vereda que dá o buriti mais vinhoso. Agora ele indagava engraçadas bobéias, como estivesse caducável (p. 106).

Queria o Cara-de-Bronze “a rosação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e folhas. O coqueiro coqueirando. As sombras do vermelho no branqueado do azul. A baba de boi da aranha”. E apenas o Grivo, por ter alma infantil – “Não-entender, não-entender, até se virar menino” (p. 107) –, saberia trazer para ele uma “claridade diversa diferente”.

O Grivo era um portador privilegiado da imaginação poética: “Aprendeu porque já sabia em si”, e também por ser “rico de muitos sofrimentos passados” (p. 110). A poesia era um ofício que ele desempenhava espontaneamente. Então, distribuía versos naturalmente, para deleite do Cara-de-Bronze:

Sabiá na muda: ele escurece o gorjeio... Bentevi gritou, papinho dele de alegria de amarelo tanto quase não rebentava... Pássaro do mato em toda a parte voa torto – por causa de acostumado com as grades das árvores... (p. 108).

Passarim, todo tempo, todo tempo, se ri nas bochechas do vento; e minha alma está bem guardada; vento de todas as asas... (p. 108).

Eu nasci longe daqui; que é que tem entre duas árvores? Num jacarandá dava o sol. Nossa Senhora dá Saudade... (p. 109).

Além de poeta, o Grivo era de “boa inclinação, sem raposia nenhuma. Nunca foi embusteiro” (p. 109):

[...] – O que o Velho gostou dele, o que um dia ele suspirado falou, o Velho ouviu aquilo com todos os olhos:

– ... Minha mãe não teve uma maquinazinha bonita de costuras...

[...] – Que não foi. O Velho apreciou o Grivo foi no ele dizer: - “Sou triste, por ofício; alegre por meu prazer. De bem a melhor! DE-BEM-A-ME-LHOR!...” (p. 109).

O Cara-de-Bronze ordenou ao Grivo, no “ignoro, nos outonos, para chorar noites e beber auroras” (p. 117). Ao retornar da viagem, testemunhou ao Velho e aos vaqueiros curiosos tudo que tinha visto. Relatou exaustivamente tudo que viu: todos os tipos e espécies de plantas, árvores, insetos, pássaros, animais, paisagens, e, também, as mais variadas qualidades de pessoas que encontrou pelo caminho. Poeta ingênuo, o Grivo entrega ao patrão aquilo que ele tanto almejava: as cores e as formas do invisível; o som das palavras encadeadas pelo trabalho da imaginação – “A noiva tem olhos gázeos... Ele queria ouvir

essas palavras” (p. 134). A demanda do Cara-de-Bronze trazida pelo Grivo é o relato das coisas vistas e imaginadas, “o quem-das-coisas”, a poesia:

Cara-de-Bronze se refere à POESIA. Veja Você, [...], o que há, nos ditos dos vaqueiros, são tentativas de definição da poesia, desde vários aspectos. (Na página 620, há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você, não resisto: “Aí, Zé, ôpa!”, intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = apô Êz ía, : a *Poesia* (ROSA, 1981, p. 60).

A missão desempenhada pelo Grivo, além de “retraçar o surto originário da linguagem e recuperar a potencialidade criadora do verbo” (NUNES, 2013, p. 91), teve também como efeito a sua transformação existencial: o Grivo “voltou demudado”, renovado “como pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver” (p. 132). Através do olhar, novos segredos foram-lhe revelados: “Na sua volta, os companheiros reconhecem que o Grivo mudou. [...]. O Grivo leva, agora, nova vida, além daquela terrena: já não olha com olhos corporais, mas espirituais, pois estes se abrem quando se aprende a fechar os primeiros” (ARAUJO, 1996, p. 537).

Como afirma Benedito Nunes, o Grivo é um herói épico, como um Galaaz sertanejo em busca do “Santo Gral da palavra”.

Unindo e congregando em diferentes círculos de existência, O Grivo desempenha função mediadora, a favor da ordenação cósmica, da atividade criadora e da pacificação dos homens. É ele quem liga o Cara-de-Bronze às coisas. É ele, igualmente, o mediador entre o quarto do Patrão, onde se ocultam o maravilhoso, o secreto, o lendário, e a gente comum que povoa o Urubuquaquá.

[...].

Como nas epopeias antigas, a empresa do Grivo é uma ação ao mesmo tempo valorosa e livre, levada a bom termo, com a fortaleza, a decisão e o desembaraço dos heróis sobranceiros das Sagas. Esse plano da ação nobre, valorosa e gratuita, que visa apenas a contemplação do mundo, está separado daquele outro, do trabalho cotidiano dos vaqueiros, que corresponde ao das ações vulgares e comuns próprias da comédia, na acepção aristotélica do termo. Dentre os vaqueiros é o Grivo o único que não trabalha. A sua ocupação é a Viagem. E é pela Viagem que ele se distancia de todos os gestos, exclamações, conversas, gritos, aboios, incidentes, desejos, pequenas necessidades, que acompanham a atividade coletiva, matéria da comédia expressa nos diálogos dos vaqueiros, comentando a aventura do Grivo, que não podem compreender.

O Grivo recua, pois, à condição de essencial liberdade gozada pelos heróis épicos, a que Hegel se referiu. É a liberdade própria das épocas primitivas, ainda não sujeitas às condições do mundo civil, e que reaparece, muito tempo depois, no ambiente idealizado da poesia idílica (NUNES, 2013, p. 93-96).

Em *Corpo de baile*, são seres simples, portanto, ou, como no dizer de Paulo Rónai, “brincas almas de sertanejos, inseparavelmente ligadas à natureza ambiente, fechadas ao raciocínio, mas acessíveis a toda espécie de impulsos vagos, sonhos, premonições, crendices, vivendo a séculos de distância da nossa civilização urbana e niveladora” (RÓNAI, 2001, p. 17-18), tais como o Grivo e o velho Camilo, que possuem a perspicácia, a intuição e o dom de enxergar o sublime e o extraordinário. Por intermédio desses agentes, Manuelzão e Cara-de-Bronze readquirem a infância perdida, renovando seus olhares no sentido da contemplação.

3.2 Era uma vez um certo Miguilim...

Põe os olhos pra diante, Miguilim!

Eu espio a lua, Dito, que fico querendo pensar muitas coisas de uma vez, as coisas todas...

Guimarães Rosa

Entre todos os contos, novelas, e até mesmo o romance *Grande sertão: veredas*, com sua galeria de personagens inesquecíveis que compõem o seu universo ficcional, o texto emblemático, no entanto, e que talvez caracterize com mais aprofundamento a questão do olhar na obra de Guimarães Rosa, é “Campo geral”, do *Corpo de baile*, presente no livro *Manuelzão e Miguilim*. A novela apresenta um roteiro bem ilustrativo de como o autor mineiro procurou ressaltar a poesia visual do mundo por meio de um personagem infantil que foge dos estereótipos de uma racionalidade voltada para as estruturas lógicas e mecânicas da realidade. Assim, uma criança com deficiência visual, que não era percebida nem por ela mesma, ensina a ver o invisível e o maravilhoso que se esconde por trás da realidade aparente. Nesse sentido, “Campo geral” é uma obra transcendental, na medida em que provoca a visão do invisível e a luta contra o automatismo e a lógica da sobrevivência adulta. O leitor participa junto com o narrador e a personagem desse desvelamento da realidade provocado pela visão poética da imaginação criadora infantil. Miguilim, assim como tantos outros personagens rosianos, apresenta um olhar especulativo e contemplativo da realidade, capaz de ampliar os horizontes de uma concepção de mundo convencional, de uma suposta normalidade.

A criança desajeitada que vive tropeçando nas coisas pelo caminho, pois os objetos se apresentam a ele de forma embaçada, mas que

possui uma alma que transborda sentimento e uma mente inquiridora que deseja conhecer a natureza daquilo que vê, descobre-se que tem sua visão comprometida por conta da miopia, fato este revelado somente no final da narrativa. Um médico em visita ao Mutum constata a deficiência visual da criança. Empréstimo-lhe os óculos e Miguilim, então, passa a enxergar com clareza os rostos de seus familiares e a beleza da natureza circundante. Convidado a partir para a cidade em companhia do doutor, Miguilim despede-se de todos e, numa cena comovente e magistralmente narrada, coloca os óculos novamente, ocasião em que sua visão se amplia admiravelmente, assumindo uma dimensão e uma luminosidade capaz de transformar o Mutum, um local outrora feio e obscuro, num belo lugar:

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância (p. 149).

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia. (p. 152).

Guimarães Rosa parecia ter certa predileção pela estória de Miguilim. Em carta a seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason, de 13 de dezembro de 1962, ele faz uma única exigência quanto à sequência que a tradução de *Corpo de baile* deveria seguir em relação à ordem das novelas:

O importante, a meu ver, é que, em qualquer caso, o Primeiro Volume se inicie com a novela “CAMPO

GERAL”, por ser a de um menino, a mais abrangedora de aspectos, revelando logo melhor a região e compendiando a temática profunda do livro, de certo modo (ROSA, 2003, p. 95).

Em outra carta, desta vez a seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, datada de 25 de novembro de 1963, o autor corrobora e explica as razões de sua preferência para que “Campo geral” seja a novela de abertura do *Corpo de baile*:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “Campo geral” – explorando uma ambiguidade profunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*, *este campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro) (ROSA, 1981, p. 58).

“Campo geral” traz “em germes”, principalmente na figura sensível e especuladora de seu protagonista infantil, as reflexões a respeito dos problemas e contradições que serão enfrentados pelos demais personagens de *Corpo de baile*: a vida e a morte; o bem e o mal; o céu e o inferno, a alegria e a tristeza. A novela que introduz o conjunto de estórias apresenta uma visão ampla do que está por vir, um olhar geral que pode ser compartilhado com os protagonistas das outras novelas.

Se nas novelas “Uma estória de amor” e “Cara-de-Bronze” a renovação do olhar é desencadeada por quem já se encontra em fim de travessia, em “Campo geral” o foco é apontado para o outro polo da existência: a infância, com seus assombros, enigmas, dúvidas e descobertas. Nesta fase da vida, caracterizada principalmente pelo aprendizado, as crianças vão construindo paulatinamente os seus modos de percepção da realidade para melhor se posicionarem diante do mundo. Trata-se,

portanto, de uma construção do olhar em que a criança se organiza e se prepara para enfrentar os terríveis dilemas existenciais que estão por vir. Por outro lado, são essas mesmas crianças que, de modo perspicaz ou intuitivamente, ensinam a ver o maravilhoso que está oculto por trás da realidade aparente. São meninos e meninas, tão bem representados na obra rosiana, que possuem a receptividade para o extraordinário e que, por isso, podem ter das coisas uma visão mais completa do que a da maioria dos adultos, envolvidos que estão na dinâmica da sobrevivência e da busca pela satisfação das necessidades materiais, dificultando a eles perceber o “quem das coisas”.

Guimarães Rosa, em sua obra de maneira geral, evidencia essa abertura para o extraordinário, em que os personagens, intuitivos por natureza, são capazes de enxergar a transcendência que há além da realidade aparente. Os personagens infantis de “Campo geral”, a exemplo de outros já evocados na presente dissertação (“As margens da alegria”, “Os cimos”, “A menina de lá”, além dos meninos Riobaldo e Diadorim, em *Grande sertão: veredas*), trazem essa qualidade marcante de acentuarem a beleza e a poesia de forma natural, além de terem a capacidade de intuir certas verdades que, aos olhos desatentos dos adultos, passam despercebidas. Em “Nenhum, nenhuma”, conto de *Primeiras histórias*, por exemplo, um personagem infantil é quem consegue “vislumbrar a unidade, conciliar os opostos, apagar as diferenças transitórias” (NUNES, 2013, p. 64) entre o Moço, a Moça, o Homem velho e a velhinha. Nessa história, prevalece o tema da memória, da lembrança e do retorno à origem, pois o Menino “prende-se a uma vaga reminiscência de um passado longínquo”. Mas também está presente o tema do olhar, uma vez que a criança manifesta o desejo de “romper a obscuridade, de clarear o que há de enigmático no começo do ser individual, quando impressões indeléveis se gravam na memória, formando uma primeira versão das coisas vividas, que o tempo afunda e dilui na irrealidade” (NUNES, 2013, p. 63).

Esse olhar infantil é o ideal do olhar fenomenológico, tipo de olhar que recebe as impressões do mundo como se fossem pela primeira vez, que “apalpa” a realidade de forma original. Vale a pena trazer novamente os ensinamentos de Merleau-Ponty, segundo o qual a percepção não deve perder de vista sua função principal que é a de estabelecer um contato direto com o mundo. O olhar, nesse sentido, deve ter como parâmetro e guia o tipo de olhar infantil, um olhar puro, despido de qualquer teoria, ciência ou reflexão. Um olhar inocente e infantil que ainda não foi maculado por algum tipo de determinação ou significado. Pois a criança, conforme o entendimento de Merleau-Ponty, “compreende muito além do que sabe dizer” (2003, p. 24).

Além do olhar fenomenológico, o infante de Guimarães Rosa, por seus atributos míticos, representa também a figura da “Criança Primordial”. De acordo com Benedito Nunes,

a infância ou a juventude é neles um estado de receptividade, de sabedoria inata, e tem duplo sentido: por um lado, remoto e nebuloso passado, que se confunde com as origens, e, por outro, prenúncio de um novo ser, ainda em esboço, que admirará do que é humano e terrenal. Sob o primeiro aspecto, essa infância simboliza a alma que nasceu da Unidade primordial que, por isso, ainda participa da indistinção caótica, anterior à separação dos elementos e ao conflito dos princípios opostos do mundo sensível. É, por esse lado, potência obscura, indefinida, cuja natureza oscila entre o divino e o diabólico. Mas se assim é em seu aspecto noturno, ancestral, o símbolo da infância, [...], exprime, em sua face luminosa, a ideia de novo nascimento, da reintegração da alma dividida, a qual deverá recuperar a sua unidade congênita e ingressar num estado de plena harmonia consigo mesma, harmonia que superará os contrários – o masculino e o feminino – que a dividem no estágio terreno da peregrinação (NUNES, 2013, p. 65-66).

Carl Gustav Jung (2016), ao desenvolver esse conceito de Criança Primordial ou Criança Divina ou Criança Mítica, em sua teoria sobre os arquétipos, observa que nas representações da infância, há um padrão mitológico, uma essência arquetípica que está presente no inconsciente coletivo da humanidade e que, por vezes, expressa-se nas mais variadas manifestações artísticas e poéticas, haja vista que um conteúdo arquetípico se manifesta em primeiro lugar metaforicamente.

Os arquétipos da criança, segundo Jung, aparecem nos mitos e contos de fadas, bem como no sonho e nos produtos da fantasia psicótica:

Este arquétipo da “criança divina” é extremamente disseminado e intimamente misturado a todos os outros aspectos mitológicos do motivo da criança. Não é necessário aludir ao Menino Jesus, vivo ainda, que na lenda de Cristóvão mostra também aquele aspecto típico de ser “menor que pequeno” e “maior que grande”. No folclore o motivo da criança aparece sob a forma de anões, elfos, como personificações de forças ocultas da natureza. A figura do homenzinho de metal do classicismo tardio também pertence a essa esfera, homenzinho que animava até a Alta Idade Média as galerias das minas por um lado, e por outro representava os metais alquímicos e principalmente o Mercúrio renascido em sua forma perfeita (como hermafrodita, *filius sapientiae* ou como *infans noster*. Graças à interpretação religiosa da “criança”, alguns testemunhos da Idade Média foram conservados, mostrando que a “criança” não é simplesmente uma figura tradicional, mas também uma visão vivenciada espontaneamente (enquanto irrupção do inconsciente). Menciono a visão do “menino nu”, de Mestre Eckhart e o sonho do Irmão Eustáquio. Há também relatos interessantes acerca de tais vivências espontâneas em histórias de fantasmas na Inglaterra, onde se trata da visão de um Radiant Boy, supostamente visto em um lugar de ruínas romanas. Tal figura é tida como de mau agouro. [...]. O caráter mís-

tico da vivência também é confirmado na segunda parte do Fausto de Goethe, em que o próprio Fausto se transforma no menino e é admitido no “Coro dos meninos abençoados”, isto como “fase larvar” do Doutor Mariano (JUNG, 2016, p. 239-240)

O arquétipo, de acordo com Jung, representa ou personifica certos acontecimentos instintivos da psique primitiva obscura, das verdadeiras, mas invisíveis raízes da consciência. O motivo da criança, em particular, representa o aspecto pré-consciente da infância como alma coletiva.

Jung também destaca que um aspecto fundamental do motivo da criança é o seu caráter de futuro:

A criança é o futuro em potencial. Por isto a ocorrência do motivo da criança na psicologia do indivíduo significa em regra geral uma antecipação de desenvolvimentos futuros, mesmo que pareça tratar-se à primeira vista de uma configuração retrospectiva. A vida é um fluxo, um fluir para o futuro e não um dique que estanca e faz refluir. Não admira, portanto, que tantas vezes os salvadores míticos são crianças divinas. Isto corresponde exatamente às experiências da psicologia do indivíduo, as quais mostram que a “criança” prepara uma futura transformação da personalidade. No processo de individuação antecipa uma figura proveniente da síntese dos elementos conscientes e inconscientes da personalidade. É, portanto, um símbolo de unificação dos opostos, um mediador, ou um portador da salvação, um propiciador de completitude (JUNG, 2016, p. 249).

A novela “Campo geral” reúne elementos que se configuram ou se aproximam relativamente da figura desse menino mítico, ressaltado por Benedito Nunes e desenvolvido em termos psicanalíticos, a partir do conceito de arquétipo, por C. G. Jung. O personagem Miguilim atra-

vessa a narrativa com a intenção de iluminar o seu mundo obscuro, recheado de medo, ansiedade, ignorância e dúvidas existenciais. Faz o percurso semelhante ao da criança-divina ou criança-herói de que fala Jung:

A criança ora tem o aspecto da divindade criança, ora o do herói juvenil. Ambos os tipos têm em comum o nascimento miraculoso e as adversidades da primeira infância, como o abandono e o perigo da perseguição. Por sua natureza, o primeiro é inteiramente sobrenatural e o segundo é humano, porém elevado ao limite do sobrenatural (é semidivino). O deus, especialmente em sua íntima afinidade com o animal simbólico, personifica o inconsciente coletivo ainda não integrado em um ser humano, ao passo que o herói inclui a natureza humana em sua sobrenaturalidade, representando desta forma uma síntese do inconsciente (“divino”, isto é, ainda não humanizado) e da consciência humana. Significa conseqüentemente uma antecipação potencial de uma individuação que se aproxima da totalidade (JUNG, 2016, p. 252)

A trajetória percorrida por Miguilim ao longo da narrativa se traduz por seu esforço em iluminar a realidade circundante, ampliar seu mundo, que ora é restrito, e por compreender a vida em sua misteriosa complexidade. Assemelha-se, em seu esforço de saída da escuridão, ao prisioneiro platônico que empreende a fuga da caverna onde morava e consegue ver diretamente as coisas em sua realidade plena.

Há um platonismo no modo de ver as coisas por parte de Guimarães Rosa, como já foi evidenciado no primeiro capítulo. Traçar um alinhamento entre um autor de ficção brasileiro do século XX e um pensador de quase dois milênios e meio parece arbitrário. No entanto, em carta endereçada ao seu tradutor italiano, datada de 25 de novembro de 1963, em que ele tece considerações acerca de *Corpo de baile*, Guimarães admite a dívida intelectual em relação a Platão e ao neoplatonismo: “E eu mesmo fiquei espantado de ver, *a posteriori*, como as novelas, uma

mais, outras menos, desenvolve temas que poderiam filiar-se, de algum modo, aos ‘Diálogos’, remotamente, ou às ‘Eneadas’”. Em seguida, na mesma carta, acrescenta: “Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Bardiaeff – com Cristo, principalmente” (ROSA, 1981, p. 55-56). As epígrafes contendo citações de Plotino em *Corpo de baile* por si só confirmam a presença dessas leituras filosóficas na obra rosiana. Nos prefácios de *Tutameia*, Guimarães Rosa lança pistas que evidenciam o pensamento platônico em sua obra, como no seguinte trecho de *Aletria e hermenêutica*: “A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que ri. Veja-se Platão, que nos dá o Mito da Caverna” (ROSA, 1967, p. 4). Neste outro prefácio, *Sobre a escova e a dúvida*, o autor mineiro afirma que seu “duvidar é da realidade sensível aparente – talvez só um escamoteio das percepções” (ROSA, 1967, p. 148).

Platão, ainda que tenha banido os poetas de sua *polis* ideal, ele próprio era um artista da palavra que se utilizava dos meios expressivos da linguagem para tornar mais acessíveis os conceitos de que dispunha. Como a linguagem corrente não é capaz de expressar aquilo que se pretende comunicar, Platão faz uso de analogias, metáforas, mitos e alegorias para que todos alcancem, por força da imagem, a visão dos conceitos. Para se ter uma aproximação do que é a forma do Bem, Platão empregou a analogia do sol. Para explicar a estrutura e a divisão da realidade, apresentou a alegoria da reta segmentada, com o caminho ascensional que vai do mundo sensível para o mundo inteligível, da *doxa* para a *episteme*. Na célebre Alegoria da caverna, Platão descreve metaforicamente o processo sucessivo de aprendizagem que se inicia na visão de sombras, ilusões e imitações do mundo sensível, passando para a visão direta da realidade plena e pura do mundo inteligível. Trata-se, portanto, de um itinerário que vai da sombra à luz.

Esse caminho árduo realizado pelo prisioneiro, num esforço de escapar da caverna, por consequência de um mundo ilusório e de sombras, para, enfim, ver a realidade como ela é, pode ser, de certa forma, comparado com o percurso traçado pelo personagem Miguilim de “Campo geral”. O ambiente sombrio do Mutum, “o triste recanto”, localidade onde reside Miguilim e se desenvolve o enredo da novela, representa, de certa medida, uma caverna, à semelhança do que ocorre na alegoria platônica:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm. [...]. É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...[...]. Queixava-se, principalmente nos demorados meses chuvosos, quando carregava o tempo, tudo tão sozinho, tão escuro, o ar ali era mais escuro. [...]. Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde-escura, punha-lhe medo (p. 27-29).

No Mutum, o que prevalece é a escuridão, seja em seu aspecto climático, ambiental e fisiográfico, seja em relação ao caráter sombrio dos personagens, sobretudo adultos. O narrador faz referência em diversas ocasiões da narrativa a esse ambiente em que a escuridão é dominante:

Vovó Izidra pegava a almofada, ia fazer crivo, rezava e resmungava, no quarto dela, que era o pior, sempre escuro, lá tinha tanta coisa, que a gente não pensava; Vovó Izidra quase vez nenhuma abria a janela, ela enxergava no escuro (p. 36).

A mãe com certo estava fechada no quarto, estendida na cama, no escuro, como era, passado quando chorava (p. 40).

Mas Vovó Izidra vinha saindo de seu quarto escuro [...]

se endurecia de magreza, aquelas verrugas pretas na cara, com os compridos fios de pelo desenroscados, ela destoava na voz, no pescoço espichava parecendo uma porção de cordas, um pavor avermelhado (p. 41).

Lá era sem luz, mesmo de dia quase que só as labaredas mal alumiam. Miguilim era mais pequeno, tinha medo de tudo, [...] daí viu, os olhos dele vendo: viu nada, só conheceu que o escuro estava sendo mais maldoso, em redor – e o treslinguar do fogo – era uma mata-escura, mata em que o verde vira preto, e o fogo pelejava para não deixar aquilo tomar conta do mundo, estremeciam mole todos os sombreados (p. 61).

[...] num canto Maitina dormia, ainda era mais trevoso (p. 62).

Para pensar, se carecia de agarrar coragem – debaixo da exata ideia, coraçãozinho dele anoitecia (p. 65).

O pio das rolinhas mansas, no tarde-cai, o ar manchado de preto. Daí davam as cigarras, e outras. A rã rapa-cuia. O sorumbo dos sapos. Aquele lugar do Mutúm era triste, era feio (p. 74).

Acrescenta-se a essa escuridão reinante a sombra da necessidade e da luta ingrata pela sobrevivência:

Como o pai ficava furioso: até quase chorava de raiva! Exclamava que ele era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras ali não eram dele, o trabalho era demais, e só tinha prejuízo sempre, acabava não podendo nem tirar para sustento de comida da família. Não tinha posse nem para retelhar a casa velha, estragada por mão desses todos ventos e chuvas, nem recurso para fazer uma bôa cerca de réguas, era só cerca de achas e paus pontudos, perigosa para a criação (p. 68).

“Remédio: e – o senhor agradeça, eu esteja vindo viver aqui nestas más brenhas, donde só se vê falta

tudo, muita mímica, ninguém não olha p'ra este sertão dos pobres..." (p. 55).

Miguilim, em seu esforço de compreensão e superação da realidade, deve, então, encarar as dificuldades e se sobrepôr às precariedades a sua volta. Nesse movimento de saída da escuridão rumo à luz, muitos são os obstáculos que dificultam seu amadurecimento e sua autorrealização, ou, em linguagem psicanalítica junguiana, seu processo de individuação. Miguilim se sente constantemente ameaçado, pois os perigos, reais e imaginários, o cercam e estão sempre à espreita no obscuro mundo do Mutum:

E os cachorros lá fora, desertados com tanta chuva? De certo iam para a coberta do carro. – “Sem os cachorros, como é que a gente ia conseguir viver aqui?” – o pai sempre falava. Eles tomavam conta das criações. Se não, vinham de noite as raposas, gambá, a irarinha muito raivosa, até onça de se tremer, até lobos, lobo guará dos Gerais, que vinham, de manhã deixavam fios de pelo e catinga deles que os cachorros reconheciam nos esteios da cerca, nas porteiras, uns deles até mijavam sangue. E o teiú, brabeado, espancando com o rabo – rabo como tesoura tonsando. Lobo uivava feio, mais horroroso mais triste do que cachorro. E jibóia! Jibóia vinha mesmo de dia, pegava galinha no galinheiro. Os cachorros tinham medo dela? Jibóia, cobra, mais medonha de se pensar, uma sojigou o cachorrinho Floresto, mordeu uma orêlha dele por se firmar, queria se enrolar nele todo, morde sufocar sem partir os ossos, já tinha conseguido de se enlaçar duas dessas voltas; Pai acudiu, tiro não podia ter cautela de dar, lapeava só com o facão, disse que ela endurecia o corpo de propósito, para resistir no gume do facão, o facão bambeava. Contavam que no Terentém, em antigos anos, uma jibóia velha entrou numa casa, já estava engolindo por metade um meninozinho pequeno, na rede, no meio daquela baba... (p. 49).

De acordo com Jung, “a ameaça da própria singularidade por dragões e cobras, o inconsciente, indica de modo particular o perigo de a consciência recentemente adquirida ser tragada pela alma instintiva”, e acrescenta que os “vertebrados inferiores há muito são símbolos prediletos do substrato psíquico coletivo” (JUNG, 2016, p. 252). Miguilim, na condição de criança-herói, tem que assumir a tarefa de converter as sombras em luz, a feiura em beleza, a ignorância em conhecimento. Para Jung,

o ato principal do herói é vencer o monstro da escuridão: a vitória esperada da consciência sobre o inconsciente. Dia e luz são sinônimos da consciência, noite e escuridão, do inconsciente. A tomada de consciência é provavelmente a experiência mais forte dos tempos primordiais, pois é através dela que se fez o mundo, de cuja existência ninguém suspeitava antes. “E Deus disse: Faça-se a luz (JUNG, 2016, p. 254).

Esse ambiente hostil, habitado por feras, assombrações e animais de mau agouro, reflete e simboliza a alma amedrontada de Miguilim:

Miguilim não gostava de pôr os olhos no escuro. Não queria deitar de costas, porque vem uma mulher assombrada, senta na barriga da gente. Se os pés restassem para fora da coberta, vinha mão de alma, fiosa, pegava o pé (p. 50).

O morro, mato escuro, com todos os maus bichos esperando, para lá essas urubuguáias. A ver, e de repente, no céu, por cima dos matos, uma coisa preta desforme e se estendendo, batia para ele os braços: ia ecar, para ele, Miguilim, algum recado desigual? “São os morcegos? Se fossem só os morcegos?! (p. 74).

“Miguilim demorava um tempo distante, pensando na coruja, mãe de seus saberes e poderes de agouro” (p. 70).

Chama também atenção a presença desse animal, a coruja, em um momento crucial da narrativa, exatamente na parte em que antecede o acidente do Dito que o leva a óbito. A coruja é um animal de hábito noturno que representa entre outras coisas a sabedoria e a clarividência, mas que também remete à simbologia da morte e das trevas:

Na mitologia grega, a coruja é representada por As-cálafo, filho de Aqueronte e da ninfa da obscuridade: foi ela quem viu Perséfone saboreando um fruto do inferno, e denunciou-a, privando-a assim de toda e qualquer esperança de um dia poder retornar definitivamente ao mundo da luz.

Entre os astecas, ela é o animal simbólico do deus dos infernos [...]. Em muitos Códices, a coruja é representada como a guardiã da morada obscura da terra. Associada às forças ctônicas, ela também é um avatar da noite, da chuva, das tempestades. Esse simbolismo associa-a a um só tempo à morte e às forças do inconsciente luniterrestre, que comandam as águas, a vegetação e o crescimento em geral.

No material funerário das tumbas da civilização pré-incaica, encontra-se frequentemente a representação de uma faca sacrificial em forma de meia-lua, encimada pela imagem de uma divindade metade humana metade animal, semelhando ave noturna, coruja ou mocho. Este símbolo, evidentemente ligado à ideia de morte ou de sacrifício [...]. Esse mocho, ou essa coruja, aparece, muitas vezes, segurando uma faca sacrificial numa das mãos, e na outra, o recipiente destinado a recolher o sangue da vítima.

Ainda em nossos dias, a coruja é a divindade da morte e a guardiã dos cemitérios, para numerosas etnias indo-americanas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 293).

De certa forma, Miguilim relaciona a ocorrência trágica da morte do Dito como consequência sobrenatural da ida do irmão a um cupinzeiro para espiar as corujas que lá habitavam. A partir dessa cena da coruja, os acontecimentos trágicos se precipitam: as mortes do Dito, do Patori, do Pai e do Luisaltino:

Dito não devia de ter ido de manhãzinha, no nascer do sol, espiar a coruja em casa dela, na subida para a Laje da Ventação. Miguilim não quis ir. Era uma coruja pequena, coruja-batuqueira, que não faz ninhos, botava os ovos num cupim velho, e gosta de ficar na porta – no buraco do cupim – quando a gente vinha ela dava um grito feio – um barulho de chiata: “cuicc’-kikikik!...” e entrava no buraco; por perto só se viam as cascas dos besouros comidos, ossos de cobra, porcaria. E ninguém gostava de passar ali, que é perigoso: por ter espinho de cobra, com os venenos.

O Dito contou que a coruja eram duas, que estavam carregando bosta de vaca para dentro do buraco, e que rodavam as cabeças p’ra espiar pra ele, diziam: “Dito! Dito!” Miguilim se assustava: - “Dito, você não devia de ter ido! Não vai lá mais não, Dito” (p. 111).

A resposta inicial encontrada por Miguilim para lidar com a “escuridão” que o amedronta não é o enfrentamento direto. Resolve isolar-se. Vivendo em um ambiente no qual não consegue se adaptar, o mundo áspero dos adultos, “Miguilim inventava outra espécie de nojo das pessoas grandes” (p. 71) Recolhe-se, então, para dentro de si mesmo, envolvido em seus pensamentos e fantasias:

Miguilim não tinha vontade de crescer, de ser pessoa grande, a conversa das pessoas grandes eram sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas, coisas assustadas (p. 52).

Tinha mentido, de propósito. Era o único jeito de sozinho poder ficar, depressa, precisava. Podiam rir,

de eu rissem ele não se importava. Mesmo agora ali estava ele ali, atrás das árvores, com as calças soltas, acocorado, fingindo. Ah, mas livre de todos; e pensava, ah, pensava! (p. 65).

Esse caráter arredio e solitário, preferindo ficar isolado, protegido, evitando a companhia dos outros, principalmente dos adultos, tendo, ainda, como agravante o seu insuspeito problema de visão, são características que o fazem identificar-se com um animal que, por diversas vezes, está presente na narrativa: o tatu. Animal que tem por proteção uma carapaça que o isola do mundo exterior, vive no buraco e enxerga pouco, à semelhança do protagonista de “Campo geral”. Nas primeiras páginas da narrativa, o narrador relata uma das lembranças mais remotas de Miguilim, quando ele toma banho do sangue de um tatu, como se fosse um rito sacrificial, para poder se curar de uma doença. Na sequência da estória, por vezes, o narrador evoca sentimentos humanos no animalzinho, evidenciando essa empatia entre Miguilim e o tatu:

Mais que matavam eram os tatus, tanto tatu lá, por tudo. Tatú-de-morada era o que assistia num buraco exato, a gente podia abrir com ferramenta, então-se via: o caminho comprido debaixo do chão, todo formando voltas de ziguezague. Aí tinha os buracos, deixados, não eram mais moradia de tatú, ou eram só de acaso, ou prontos de lado, para eles temperarem de escapular. Tão gordotes, tão espertos – e estavam assim só para morrer, o povo ia acabar com todos? O tatu correndo soprado dos cachorros, fazia aquele barulhinho com o cascalho dele, as chapas arrepia-das, pobrezinho [...] e Miguilim ansiava para ver quando o tatu conseguia fugir a salvo (p. 41).

E tinha pelinhos brancos entremeados no casco, feito as pontas mais finas, mais últimas, de raizinhas E levantava as mãozinhas, cruzadas, mostrava aqueles dedos de unhas, como ossinhos encardidos. [...] Pai tirava a faca, punha a faca nele, chuchava. Ele chiava:

Izúis, Izúis! [...] pobrezinho de Deus sozinho em seu ofício, carecido de nenhuma amizade (p. 71).

A companhia dos animais e a contemplação da natureza configuraram-se em momentos efêmeros de alegria para Miguilim. Criança extremamente sensível, o que o torna diferente dos demais habitantes do Mutum, busca na fruição dos encantos e belezas da natureza um refúgio que o alivia das pressões e tristezas de um cotidiano no sertão. Tal fato pode ser ilustrado nas passagens a seguir:

[...] cheirava à claridade. Depois, na alegria num jardim, deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas, mas o mais lindo era o das frutinhas vermelhas escondidas por entre folhas – [...] cheiro de alegriazinha” (p. 31).

[...] via as formiguinhas entrando e saindo e trançando, os caramujinhos rodeando as folhas, no sol e na sombra, por onde rojavam sobrava aquele rastrío branco, que brilhava” (p. 37).

O coelhinho tinha toca na borda-da-mata, saía só no escurecer, queria comer, queria brincar, sessépe, serelé, coelhinho da silva, remexendo com a boquinha de muitos jeitos, esticava pinotes e sentava a bundinha no chão, cismado, as orelhas dele estremeciam constantemente. Devia de ter o companheiro, marido ou mulher, ou irmão, que agora esperava lá na beira do mato, onde eles moravam, sozim (p. 40).

O gaturamo, tão podido miúdo, azulzinho no sol, tirintintim, com brilhamentos, mel de melhor – maquinazinha de ser de bem cantar... (p. 45).

Que é isso, menino, que você está escondendo? – É a joaninha, Pai – Que joaninha? Era o besourinho bonito, pingadinho de vermelho (p. 127).

Essa sensibilidade aguçada faz com que Miguilim revele um sentimento de deslumbramento e afetividade em relação à natureza, como na cena em que avista um peru – “Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo” (p. 30). Essa relação com a natureza é reforçada por suas manifestações de proximidade, empatia, amizade, e até identificação com os animais, como já foi apresentado em relação ao tatu. Tem-se, ainda, outros exemplos ao longo da novela, como este:

Pegavam muitos sanhaços, aqueles pássaros macios, azulados, que depois soltavam outra vez, por que sanhaço não é pássaro de gaiola. [...] ele não estava pensando em nada, estava pensando só no que deviam sentir os sanhaços, quando viam que já estavam presos, separados dos companheiros, tinha dó deles (p. 30).

Dos animais com que Miguilim tem contato, a cachorra Pingo-de-Ouro foi a que ele jamais esqueceu. A cena em que o pai se livra dela, entregando-a para uns tropeiros desconhecidos, foi um choque tão abrupto para ele, a ponto de quase ser comparado com a morte de seu irmão Dito:

Mas para o sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-Ouro, uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo. Quando ele se escondia no fundo da horta, para brincar sozinho, ela aparecia, sem atrapalhar, sem latir, ficava perto, parece que compreendia. Estava toda sempre magra, doente da saúde, diziam que ia ficando cega. Mas teve cachorrinhos. Todos morreram, menos um, que era tão lindo. [...]. Logo então, passaram pelo Mutúm uns tropeiros, dias que demoraram, porque os burros quase todos deles estavam mancando. Quando tornaram a seguir, o pai de Miguilim deu para eles a cachorra, que puxaram amarrada numa corda, o cachorrinho foi choramingando dentro do balaio. Iam para onde iam. Miguilim chorou de bruchos, cumpriu

tristeza, soluçou muitas vezes. Alguém disse que aconteciam casos, de cachorros dados, que levados para longes léguas, e que voltavam sempre em casa. Então ele tomou esperança: a Pingo-de-Ouro ia voltar. Esperou, esperou, sensato. [...]. Mas um dia contaram a ele a estória do menino que achou no mato uma cuca, cuja cuca depois os outros tomaram dele e mataram. [...]. Ele nem sabia, ninguém sabia o que era cuca. Mas, então, foi que se lembrou mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu. (p. 34-35).

Mesmo seu irmãozinho Dito, gravemente enfermo e nos seus derradeiros momentos de vida, lembra-se do animal por que Miguilim tinha tanto afeto:

Uma hora o Dito chamou Miguilim, queria ficar com Miguilim sozinho. Quase que ele não podia mais falar. – “Miguilim, e você não contou a estória da Cuca Pingo-de-Ouro...” – “Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos...” Como é que podia inventar a estória? Miguilim soluçava. – “Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer...” (p. 118).

Miguilim preferia o contato com a natureza, em companhia dos animais, ocasião em que se refugiava em outra realidade, longe da atmosfera turva e sufocante do Mutum. Em companhia do gato Sossõe (só sonho), por exemplo, Miguilim devaneava alegrias:

O gato Sossõe principiava a se esfregar em Miguilim, depois deitava perto, se prazia de ser, com aquela ronqueirinha que era a alegria dele, e olhava, olhava, engrossava o ronco, os olhos de um verde tão menos vazio – era uma luz dentro de outra, dentro doutra, dentro outra, até não ter fim. [...] A gente podia ficar tempo, era bom, junto com o gato Sossõe (p. 52).

Não por acaso, na sequência desse trecho acima, o gato Sossão vai embora (o sonho acabou?), chegando, logo em seguida, para desalento de Miguilim, a dura e opressiva realidade representada na figura do Patorí, aquele “menino dentuço”, “maldoso”, que “diabrava” e tinha “olho ruim”, e “quando a gente está comendo, e ele espia, a gente pega dôr-de-cabeça...” (p. 53).

Naturalmente questionador e ansioso por saber o fundamento e o porquê de todas as coisas, Miguilim desenvolve diálogos com as pessoas de sua relação como se fora um “pequeno Sócrates” a extrair conceitos para a compreensão da realidade. Há, nos questionamentos de Miguilim, preocupações em relação à justiça, ao princípio e finalidade das coisas, ao certo e errado, à existência do bem e do mal, e, também, quanto à beleza:

O gaturaminho das frutas, ele merece castigo, Dito?” (p. 45).

Tio Terez, o senhor acha que o Mutúm é lugar bonito ou feioso? (p. 30)

Dito, mesmo você acha, eu sou bobo de verdade? – É não, Miguilim, de jeito nenhum. Isso mesmo que não é. Você tem juízo por outros lados... (p. 86).

Dito, como é que a gente sabe certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo? – A gente sabe, pronto.” (p. 86).

Mãe, o que a gente faz, se é mal, se é bem, ver quando é que a gente sabe?” (p. 87).

Vaqueiro Jé: malfeito como é, que a gente se sabe?” (p. 87).

Mãe, que é que é o mar, Mãe? [...] Pois, Mãe, então mar é o que a gente tem saudade?” (p. 91).

Mãe, mas por que é, então, para que é, que acontece tudo? (p. 91).

Além de sua sensibilidade fora do comum, e até por isso mesmo, Miguilim é uma criança muito imaginativa. Outra maneira encontrada para fugir da opressão em que vive é construir estórias, inventar mundos e personagens, fantasiar enredos para consumo próprio ou para contar a seu irmão e amigo predileto, o Dito:

Miguilim pegava o tabuleirinho vazio, tomava a bênção a Pai, vinha voltando. Chegasse em casa, uma estória ao Dito ele contava, mas estória toda nova, dele só, inventada de juízo: a nhá nhambuzinha, que tinha feito uma roça, depois vinha colher em sua roça, a Nhá Nhambuzinha, que era uma vez! Essas assim, uma estória – não podia? Podia, sim! – pensava em seo Aristeu... Sempre pensava em seo Aristeu – então vinha ideia de vontade de poder fazer uma estória, muitas, ele tinha! (p. 82).

Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! – “Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-Ouro!...(p. 115).

Além de criar estórias, Miguilim gosta de ouvi-las. Como as estórias contadas por Seo Aristeu ou os tradicionais contos folclóricos que chegavam ao seu conhecimento trazidos pela oralidade popular. Nesse rol de estórias que tanto o deleitam e o impressionam, um conto de fadas em especial atíça consideravelmente os fantasmas que assombram a sua imaginação: a conhecida estória de “João e Maria”:

Mas o pai não devia de dizer que um dia punha ele Miguilim de castigo pior, amarrado em árvore, na beirada do mato. Fizessem isso, ele morria de estrangulação do medo? Do mato de cima do morro, vinha

onça. Como o pai podia imaginar judiação, querer amarrar um menino no escuro do mato? Só o pai de Joãozinho mais Maria, na estória, o pai e a mãe levaram eles dois, para desnortear no meio da mata, em distantes, porque não tinham de comer para dar a eles. Migulim sofria tanta pena, por Joãozinho mais Maria, que voltava a vontade de chorar (p. 38).

“Dito, se de repente um dia todos fossem com raiva de nós – Pai, Mãe, Vó Izidra – eles podiam mandar a gente embora, no escuro, debaixo da chuva, a gente pequenos, sem saber onde ir?” – “Dorme, Migulim. Se você ficar imaginando assim, você sonha de pesadelo...” – “Dito, vamos ficar nós dois, sempre um junto com o outro, mesmo quando a gente crescer, toda a vida?” – “Pois vamos”. “– Dito, amanhã eu te ensino a armar urupuca, eu já sei...” (p. 50).

Que de pobres iam morrer de fome – não podia vender as filhas e os filhos... (p. 68)

Os contos de fada, segundo o entendimento de Bruno Bettelheim (1992), em *A psicanálise dos contos de fadas*, são ímpares na medida em que são obras de arte que, como tais, suscitam uma gama variada de interpretações, mas que trazem problemas existenciais concretos, com as respectivas soluções, de fácil assimilação para as crianças. Elas necessitam muito particularmente que lhes sejam dadas sugestões em forma simbólica sobre a maneira como podem lidar com os problemas que lhes afligem nessa fase de suas vidas. Apresentam questões cruciais que povoam a imaginação infantil, tais como o medo de crescer, da escuridão, da morte, da presença do mal, da solidão e do abandono por parte dos pais, como acontece exatamente em “João e Maria”. Através dos contos de fada, pode-se aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos, seus conflitos e dilemas existenciais. A mensagem essencial que os contos de fada transmitem é que a “luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência huma-

na” (BETTELHEIM, 1992, p. 14). O conto de fadas oferece materiais de fantasia que sugerem à criança, sob a forma simbólica, o significado de toda batalha para conseguir sua autorrealização, garantindo um final feliz:

O herói do conto de fadas mantém-se por algum tempo em isolamento, assim como a criança moderna com frequência se sente isolada. O herói é ajudado por estar em contato com coisas primitivas – uma árvore, um animal, a natureza – da mesma forma como a criança se sente mais em contato com essas coisas do que a maioria dos adultos. O destino destes heróis convence a criança que, como eles, ela pode-se sentir rejeitada e abandonada no mundo, tateando no escuro, mas, como eles, no decorrer de sua vida ela será guiada passo a passo e receberá ajuda quando necessário (BETTELHEIM, 1992, p. 20).

O conto de fadas expressa, em palavras e ações, as coisas que se passam nas mentes infantis. Miguilim, ao fazer menção à estória de João e Maria, diz muito sobre seus próprios temores. Por outro lado, como costuma acontecer em todos os contos de fadas, apresenta uma possibilidade de solução que só é possível pelo enfrentamento corajoso das adversidades representadas simbolicamente pela bruxa má, pelo gigante, pela fera, enfim, pelo medo a ser derrotado nesse seu processo de amadurecimento. Como atesta Mircea Eliade, “É impossível negar que as proações e aventuras dos heróis e heroínas do conto de fadas são sempre traduzidas em termos iniciatórios” (ELIADE, *apud* BETTELHEIM, 1992, p 45).

A partir da morte do irmãozinho Dito, Miguilim inicia a superação de seus medos, procurando evitar a evasão da realidade e o isolamento. Passa a enfrentar com mais afinco e determinação os obstáculos. Os gigantes, representados pelos adultos, como seu pai, ou pelo irmão mais velho, o Liovaldo, já não são mais objetos de temor e reverência:

“Diacho de menino, carece de trabalhar, fazer al-

guma coisa, é disso que carece!” – o Pai falava, que redobrava: xingando e nem olhando Miguilim. [...]. Mais bem que já tem prazo para ajudar em coisa que sirva, e calejar os dedos, endurecer casco na sola dos pés, engrossar esse corpo!”

Mas Miguilim queria trabalhar, mesmo. O que ele tinha pensado, agora, era que ele devia copiar de ser igual como o Dito.

Mas não sabia imitar o Dito, não tinha poder. O que ele estava – todos diziam – era ficando sem-vergonha (p. 126).

Era dia-de-domingo, Pai estava lá, veio correndo. Pegou o Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. Levou para o alpendre. Bateu de mão, depois resolveu: tirou a roupa toda de Miguilim e começou a bater com a correia da cintura. Batia e xingava, mordida a ponta da língua, enrolada, se comprazia. Batia tanto, que mãe, Drelina e a Chica, a Rosa, Tomezinho, e até Vovó Izidra, choravam, pediam que não desse mais, que já chegava. Batia. Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava Pai. Estava pensando de que jeito era que ia matar pai, e então começou até rir. Aí, Pai esbarrou de bater, espantado: como tinha batido na cabeça também, pensou que Miguilim podia estar ficando dóido (p. 134).

[...] – “Mas, meu filhinho, Miguilim, você, por causa de um estranho, você agride um irmão seu, um parente?” – “Bato! Bato é no que é o pior, no maldoso!” Bufava. Agora ele sabia, de toda certeza: Pai tinha raiva com ele, mas Pai não Prestava. [...] – “Perdôa o teu Pai, que ele trabalha demais, Miguilim, para a gente poder sair de debaixo da pobreza...” Mas Miguilim não queria chorar mais. Podiam matar, se quisessem, mas ele não queria ter mais medo de

ninguém, de jeito nenhum. Demais! Assou o nariz.
– “Pai é homem jagunço de mau. Pai não presta”. Foi
o que ele disse, com todo desprezo (p. 135).

C. G. Jung, ao analisar o conto de fadas, dentro da perspectiva de seus estudos sobre o arquétipo, afirma que

nos mitos e contos de fada, como no sonho, a alma fala de si mesma e os arquétipos se revelam em sua combinação natural, como “formação, transformação, eterna recriação do sentido eterno”.

A frequência com que aparece o Velho como arquétipo do espírito no sonho é mais ou menos a mesma do que no conto de fadas. O Velho sempre aparece quando o herói se encontra numa situação desesperadora e sem saída, da qual só pode salvá-lo uma reflexão profunda ou uma ideia feliz, isto é, uma função espiritual ou um automatismo endopsíquico. Uma vez que o herói não pode resolver a situação por motivos externos ou internos, o conhecimento necessário que compense a carência, surge sob a forma de um pensamento personificado, isto é, do velho portador de bom conselho e ajuda (JUNG, 2016, p. 333)

Se em “Campo geral” não há exatamente a figura desse velho sábio que transmite bons conselhos ao herói, como caracterizado por Jung, há, no entanto, algumas figuras que podem ter exercido esse papel ao longo da narrativa. O Dito, o irmãozinho esperto de Miguilim, por exemplo, apesar da tenra idade, mais novo ainda que o irmão protagonista, demonstra qualidades que o classificam nessa condição de sábio conselheiro:

O Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo (p. 35).

“ – Como é que você sabe, Dito?” “ – Sei não. Eu sei.”
(p. 49)

Mas por que era que o Dito parecia essa sensa-

tez – ninguém não botava o Dito de castigo, o Dito botava tudo sabido, e falava com as pessoas grandes sempre justo, com uma firmeza, o Dito em culpa aí mesmo era que ninguém não pegava (p. 67).

O Dito aboiava de endiabrado certo, que nem fosse um homem, estremecido. (p. 86).

Tomara a gente ser, feito o Dito: capaz com todos os horários de pessoas... (p. 91).

O Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar (p. 98).

Mas, de noite, no canto da cama, o Dito formava a resposta: – “O ruim tem raiva do bom e do ruim. O bom tem pena do ruim e do bom... Assim está certo” – “E os outros, Dito, a gente mesmo?” O Dito não sabia. – “Só se quem é bronco carece de ter raiva de quem não é bronco; eles acham que é moleza, não gostam... Eles têm medo que aquilo pegue e amoleça neles mesmos – com bondades...” – “E a gente, Dito? A gente?” – “A gente cresce, uai (p. 110).

De onde era que o Dito descobria a verdade dessas coisas? [...]. “De mesmo, de tudo, essa ideia consegue chegar em sua cabeça?, Dito?” Ele respondia que não. Que ele já sabia, mas não sabia antes que sabia (p. 132).

Sobre essa relação entre Miguilim e Dito, é interessante constatar, segundo Bettelheim, que o tema dos dois irmãos é central no conto de fadas mais antigo, encontrado num papiro egípcio de 1250 a. C. (BETTELHEIM, 1992, p. 115). Desde então, esse tema tem sido frequente, assumindo as mais variadas formas. Ainda de acordo com Bettelheim, em todas as variações deste tema, os dois personagens irmãos “simbolizam aspectos opostos de nossa natureza, que nos impelem a agir de modos opostos” (1992, p. 116).

Rosa e Mãitina, duas agregadas da casa, pelas quais Miguilim tem afeição e estima, também reúnem essas qualidades inerentes a um sábio conselheiro de conto de fadas. Rosa é um dos poucos personagens de “Campo geral” que compreende Miguilim: “Você nasceu em dia-de-sexta com os pés no sábado: quando está alegre por dentro é que está triste por fora...A Rosa é quem disse” (p. 79). Como em um conto de fadas, a feitiçaria é uma presença constante, cabe a Mãitina desempenhar esse papel, haja vista que ela representa os poderes sobrenaturais, a magia e o ocultismo:

“ – Eu gosto de Mãitina! Ela vai para o inferno?” —
“Vai, Dito. Ela é feitiçeira pagã... (p. 50).

“ – Faz um feitiço para ele não morrer, Mãitina! Faz todos os feitiços, depressa, que você sabe...” (p. 119).

Após a morte do Dito, elas é que consolam Miguilim da perda. Tanto Rosa quanto Mãitina sabem reconhecer a sabedoria inata do irmãozinho que havia partido, a sua capacidade de enxergar mais além e com mais propriedade aquilo que a maioria das pessoas não veem:

Só a Rosa parecia capaz de compreender no meio do sentir, mas um sentimento sabido e um compreendido adivinhado. Porque o que Miguilim queria era assim como algum sinal do Dito *morto* ainda no Dito *vivo*, ou do Dito *vivo* mesmo no Dito *morto*. Só a Rosa foi quem uma vez disse que o Dito era uma alminha que via o Céu por detrás do morro, e por isso estava marcado para não ficar muito tempo mais aqui. E disse que o Dito que o Dito falava com cada pessoa com se ela fosse uma, diferente; mas que gostava de todas, como se todas fossem iguais. [...]. E disse que o Dito parecia uma pessoinha velha, muito velha em nova (p. 123-124).

Depois ele conversou com Mãitina. Mãitina era uma mulher muito imaginada, muito de constâncias. Ela prezava a bondade do Dito, avisou que ele vinha em sonhos, acenava para a gente, aceitava louvor (p. 124).

Jung, em relação à estrutura do enredo de um conto de fadas, afirma que na estória há sempre a presença de um velho sábio que intercede junto ao herói com conselhos e orientações, o que corrobora com o fato da Rosa dizer a Miguilim que o Dito era uma “pessoinha velha, muito velha em nova”.

Seo Aristeu é outro personagem candidato a ocupar o lugar destinado aos sábios conselheiros dos contos de fadas. Aqui se tem uma conexão direta com a mitologia, haja vista que Guimarães Rosa, em carta a seu tradutor italiano, afirma que “*Aristeu* era uma das personificações de Apolo – como músico, protetor das colmeias de abelhas e benfazejo curador de doenças” (1981, p. 21). Deus da razão e da ciência, da beleza e da arte, Apolo também é considerado o deus do sol:

Esplendente é o epíteto que se dá a Apolo, considerado deus solar. Apolo atira ao longe as suas setas, porque o sol dardeja ao longe os seus raios. É o deus profeta, porque o sol ilumina na sua frente e vê, por conseguinte, o que vai suceder; é o condutor das Musas e o deus da inspiração, porque o sol preside as harmonias da natureza; é o deus da medicina, porque o sol cura os doentes com o seu benéfico calor (MÉNARD, 1985, p. 16).

Sua natureza solar, característica apolínea por excelência, aliada à sua disponibilidade e talento em contar estórias, tocar viola e cantar toadas traziam um pouco de claridade, brilho e beleza ao ambiente sombrio do Mutum. Miguilim se deliciava com sua presença: “Seo Aristeu entrava, alto, alegre, alto, falando alto, era um homem grande, desusado de bonito, mesmo sendo roceiro assim; e doido, mesmo. Se rindo com todos, fazendo engraçadas vênias de dançador” (p. 76). “Benfazejo curador de doenças”, Aristeu/Apolo fora chamado ao Mutum para tratar da doença de Miguilim, que “estava mesmo de saúde muito mal, quem sabia morrer, com aquela tristeza tão pesada [...]. Ele nem queria comer, nem passear, queria abrir os olhos escondido” (p. 58):

– “Vamos ver o que é que o menino tem, vamos ver o que é que o menino tem?! ... Ei e ei, Miguilim, você chora assim, assim – p’ra cá você ri, p’ra mim! ...” Aqule homem parecia desinventado de uma estória. – “O menino tem nariz, tem boca, tem aqui, tem umbigo, tem umbigo só...” – “Ele sara, seo Aristeu?” – ... Se não se tosar a crina do poldrinho novo, pescoço do poldrinho não engrossa. Se não cortar as presas do leitãozinho, leitãozinho não mama direito... Se não esconder bem pombinha do menino, pombinha vòa às aluadas... Miguilim – bom de tudo é que tu’tá: levanta, ligeiro e são, Miguilim!...”

– Eu ainda pode ser que vou morrer, seo Aristeu...

– Se daqui a uns setenta anos! Sucede com eu, que também uma vez já morri: morri sim, mas acho que foi morte de ida-e-volta... Te segura e pula, Miguilim, levanta já! (76-77).

Apolo, o deus do sol, o vencedor das trevas e das forças maléficas, também é o deus da visão, da profecia. Seo Aristeu antevê os acontecimentos que estão por vir, como a chegada de Luisaltino ao Mutum, cuja consequência é o desencadeamento de fatos trágicos, como a traição e a morte:

“Ei, Miguilim, isto é p’ra você, você carece de saber das coisas: primeiro, foi num mato, onde eu achei uns macacos dormindo, aí acordaram e conversaram comigo... Depois, se a gente vê um ruivo espirrar três vezes seguidas, e ele estando com facão, e pedir água de beber, mas primeiro lavar a boca e cuspir – então, desse, nada não se queira, não!” (p. 78).

Um pouco mais adiante desse diálogo, Luisaltino chega, e a narrativa dessa chegada corrobora com a previsão feita por Seo Aristeu a Miguilim:

Esse Luisaltino aceitou água para beber; mas primeiro bochechou, com um gole, e botou fora. Será que tinha facão? Miguilim espiou aberto para o Dito: do fim da conversa de seo Aristeu se lembrava. Será que tinha espirrado, três vezes? Miguilim não reparara. Mas não podia que ser? Devia. Assunto de Miguilim, se assustando: se devia de dar aviso ao Dito, aviso a todos – para ninguém comer coisa nenhuma, o que o Luisaltino oferecesse. E bom que o Luisaltino ainda não dormia lá, naquela noite, mas primeiro tinha de ir buscar a trouxa e os trens, numa casa, na beira do Ranchório. Só retardava de beber o café e que a chuva melhorasse (p. 99).

Além dos conselhos de Dito, Seo Aristeu, Rosa e Mãitina, Miguilim também tinha um forte aliado na sua luta contra o medo e a escuridão, a fé. Bettelheim (1992) explica que a maioria dos contos de fadas se originou em períodos em que a religião era parte muito importante da vida; assim eles lidam, diretamente ou por inferência, com temas religiosos. As histórias das *Mil e uma noites*, por exemplo, estão repletas de referências à religião islâmica, assim como uma grande quantidade de contos de fadas ocidentais apresentam motivos emprestados da religião cristã. Não por coincidência, muitas histórias bíblicas são da mesma natureza que os contos de fadas. Em “Campo geral” a religião e a fé perpassam toda a narrativa, como pontos brilhantes que se acendem e se apagam, à semelhança de vagalumes, intercalando luz e sombra, o bem e o mal:

A noite, de si, recebia mais, formava escurão feito. Daí, dos demais, deu tudo vagalume. – “Chica, vai chamar Mãe, ela ver quanta beleza...” Se trançavam, cada um como se rachava, amadurecido quente, de olho de bago; e as linhas que riscavam, o comprido, naquele uauá verde, luzlino. Dito arranjava um vidro vazio, para guardar deles vivendo. Dito e Tomezinho corriam no pátio, querendo pegar, chamavam:

– “Vagalume, lume, lume, seu pai, sua mãe, estão aqui!...”
Mãe minha mãe. O vagalume. Mãe gostava, falava, afagando os cabelos de Miguilim – “O lumeio deles é um acenado de amor...” (p. 90)

“O lumeio” do vagalume “é um acenado de amor”, mas que também representa a esperança, que aliada à fé reúnem as três conhecidas virtudes teológicas. A imagem do vagalume como força expressiva que representa a esperança, Guimarães Rosa também a emprega no conto “As margens da alegria”, das *Primeiras estórias*.

A fé se manifesta como na passagem em que Miguilim se engasga com um “ossinho de galinha na goela”:

– e, em pé, no banco, sem saber de seus olhos para ver – só o acima! – se benzia, bramado: – *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo!*... (ele mesmo estava escutando a voz, aquela voz, aforça; e uma coragem de fim, varando tudo, feito relâmpagos...) Des-de-repente – ele parecia que tinha alto voador, tinha voador por uma altura enorme? – era o pai batendo em suas costas, a mãe dando água para beber, e ele se abraçava com eles todos, chorando livre, do ossinho da goela estava todo salvo. – “Que fé!...” – Vovó Izidra colava nele o peixe daqueles olhos bravos dela, que a gente não gostava de encarar – “Que fé, que este menino tem!...” (p. 46).

Apesar das dúvidas, Miguilim se esforçava em manter a sua fé para poder enfrentar as adversidades, assim como João que sempre dizia a sua irmã Maria para ficar tranquila, pois Deus nunca iria abandoná-lo, apesar do medo de estarem perdidos, abandonados numa mata escura:

Ser menino, a gente não valia para querer mandar coisa nenhuma. Mas, então, ele mesmo, Miguilim, era quem tinha de encalçar de rezar, sozinho por si, sem os outros, sem demão de ajuda. Ele ia. Carecia. Suprido de sua fé – que se dizia –: para auxiliar Nos-

so Senhor a poder obrar milagre. Miguilim queria. Mas, como é que, se ele sendo assim pequeno, agora quem é que sabia se o baguinho-de-fé nele ainda era que estava, não gastada?

[...]

Mas carecia de ficar sozinho com o Dito. Tinha aprendido o segredo de uma coisa, valor de ouro, que aumentava para sempre seu coração. – “Dito, você sabe que quando a gente reza, reza, reza, mesmo no fogo do medo, o medo vai s’embora, se a gente rezar sem esbarrar?!” (p. 60)

Um conto de fadas transcorre necessariamente para um final feliz. Momento em que o herói emerge vitorioso ao derrotar os gigantes, monstros, bruxas que representam os temores que assombram as crianças em seu início de trajetória para uma vida madura e emancipada. “Campo geral” representa exatamente a vitória da luz sobre a escuridão, da ampliação dos limites da percepção para além dos horizontes de uma vida restrita, sem esperanças. Trata-se de um aprendizado do olhar; de uma nova forma de ver capaz de transformar feiura em beleza, tristeza em alegria, como ensina Dito, o irmãozinho esperto e perspicaz:

Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!... (p. 119).

O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre bravo de alegre, alegre por dentro, mesmo com tudo de ruim que acontecesse, alegre nas profundas. Podia? Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma (p. 148).

A cena em que Miguilim põe os óculos oferecidos pelo doutor da cidade revela deslumbramento de quem enxerga o mundo pela primeira

vez. O encantamento de Miguilim pode ser comparado com alguém que encontra um tesouro perdido e descobre maravilhas jamais vistas. Em “João e Maria”, a recompensa material pelo triunfo de ter derrotado a bruxa e retornado para casa sãos e salvos foram as joias e pedras preciosas encontradas na “casa de doces”. Em “Campo geral”, a bruxa má corresponde à escuridão; já a “pedra preciosa” de Miguilim foram os óculos – “Símbolo da transmutação do opaco ao translúcido e, em um sentido espiritual, das trevas à luz, da imperfeição à perfeição” – que lhe possibilitaram enxergar longe e ver que, de fato, o Mutum era bonito! A pedra preciosa, “a pedra brilhante” do místico Ruysbroeck, o Admirável, enfim é entregue ao herói Miguilim para a contemplação da Luz, do Uno, da forma do Bem, da Beatitude.

Miguilim sai da caverna, daquela realidade obscura e ilusória para, enfim, enxergar a forma plena da realidade, representada pela colocação dos óculos. Trata-se de um momento epifânico, semelhante aquele em que o prisioneiro da alegoria platônica escapa dos grilhões em que vivia, para ter acesso, por meio de seus próprios olhos, ao mundo real até então desconhecido. Ao realizar o percurso da sombra à luz, Miguilim passa por um processo árduo de aprendizagem em que o olhar foi se construindo por etapas. Assim como muitos dos personagens rosianos, soube revelar o que há de verdadeiramente real que se esconde por trás da fachada ilusória e aparente da realidade. A leitura de Guimarães Rosa permite essa abertura para o exercício do olhar, para essa instigante aventura de enxergar o invisível no visível, o mistério e a poesia que há por trás de todas as coisas.

Essa capacidade que Guimarães Rosa tem, por meio de seus personagens, de enxergar a transcendência através da sensibilidade e da intuição, fazendo emergir uma realidade que outrora era obscura e inacessível, torna-o um contemporâneo, na acepção que Giorgio Agamben dá a esse termo: “Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro: neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas” (2009, p. 62).

Pois é justamente o que o autor mineiro propõe, e é assinalado neste depoimento ao seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason:

A excessiva iluminação, geral, só no nível do raso, da vulgaridade. Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro (ROSA, 2003, p. 238).

Em “Campo geral”, o itinerário que vai da sombra à luz é percorrido por uma criança de oito anos que, com um olhar que vai se renovando à medida que vai transcorrendo a narrativa, reproduz a magia da visão infantil. Os sofrimentos e as maravilhas do mundo vão se descortinando aos olhos admirados do aprendiz, e, por meio dessas revelações, o aprendizado vai se renovando a cada dia. Essa perspectiva visual infantil é apresentada com toda sua pureza poética a partir de uma criança extremamente sensível e desejosa por compreender os mistérios das coisas e da vida. Miguilim demonstra que é possível aprender a olhar, a ver além das aparências, a intuir a ideia que é a realidade suprema, como ensina Platão. Essa visão que se expande até atingir a epifania, a exemplo do que ocorre com o prisioneiro que escapa da caverna, ou o herói do conto de fadas que encontra um final feliz. Ao trabalhar com o tema do olhar em “Campo geral”, Guimarães Rosa afirma-se como um verdadeiro contemporâneo ao propor em sua narrativa que a realidade é composta de alternâncias, em que sombras e luzes se sucedem e se misturam, velamentos e desvelamentos, cabendo ao humano a árdua, porém compensadora, tarefa de aprender a ver para se orientar diante das adversidades e complexidades da vida, porque existe é homem humano: travessia...

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo**. São Paulo: Argos, 2009.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Um chamado João. In: ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ARAUJO, Heloísa Vilhena de. **A Raiz da Alma**. São Paulo: Edusp, 1992.

ARAUJO, Heloísa Vilhena de. **O roteiro de Deus**. São Paulo: Mandarin, 1996.

ARISTÓTELES. **A metafísica**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

ARRIGUCCI JR, Davi. **O mundo misturado**: romance experiência em Guimarães Rosa. Revista do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP), Nº 40, novembro de 1994, p. 07-29

BENSON, Hugh H. **Platão**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1993.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Papal. Traduzida das línguas orientais pelos Missionários Capuchinhos. Lisboa, 1974.

BOSI, Alfredo. A fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**: ensaios. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 31.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2003.

COSTA, Ana Valéria Bezerra. **O mito em "A hora e vez de Augusto Matraga" de João Guimarães Rosa**. 2006. 77 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura comparada) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

COUTINHO, Eduardo F. **Uma ars poetica condensada: uma leitura dos prefácios de Tutameia**. Revista Signo, UNISC, Santa Cruz do Sul-RS, 2017.

GALVÃO, Walnice Nogueira. São Francisco. In: COSTA, Ana Valéria Bezerra. **O mito em "A hora e vez de Augusto Matraga" de João Guimarães Rosa**. 2006. 77 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura comparada) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006., p. 41.

ELIADE, Mircea. In: BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ELIOT, T. S. **Poesia**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

HANSEN, João Adolfo. Benedito Nunes, leitor de Guimarães Rosa. In: NUNES, Benedito. **A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LEBRUN, Gerard. Sombra e luz em Platão. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras 1995.

LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

MALLARMÉ, Stephane. Herodíade. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016, p. 394.

MANTOVANI, Juliana Estanislau de Ataíde. **Vi. Ver é muito perigoso**. Leitura do olhar em Grande sertão: veredas. 2013. 199 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais), Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MENARD, René. **Mitologia Greco-Romana**. São Paulo: Fittipaldi Editores LTDA, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2003.]

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, e-book, 2014.

MIRANDA, Wander Melo. **Os olhos de Diadorim e outros ensaios**. Recife-PE: CEPE, edição digital formato *kindle*, 2019.

MODRAK, Deborah K. W. Platão: uma teoria da percepção ou um aceso à sensação? In: BENSON, Hugh H. **Platão**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1993.

MORAIS, Márcia Marques de. **A travessia dos fantasmas**: literatura e psicanálise em *Grande Sertão: veredas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.

NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NUNES, Benedito. **A Rosa o que é de Rosa**: literatura e filosofia em Guimarães Rosa.; organização Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

PESSANHA, José Américo Mota. Platão: as várias faces do amor. In: NOVAES, Adauto. **O sentido da Paixão**. Companhia das Letras, 1995.

PIRES, Silvana Lusía Navas. **De Machado a Guimarães: o eu e outro refletidos no espelho**. 2015. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa), Universidade de Marília, 2015.

PLATÃO. In: CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 49.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

PLOTINO. A contemplação criadora. In: REALE, Giovanni. **História da Filosofia: Antiguidade e Idade Média**. volume I, São Paulo: Paulus, 1990, p. 350

PLOTINO. Espelho. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016, p. 395.

PRADO JR, Bento. **O destino decifrado**: linguagem e existência em Guimarães Rosa: alguns ensaios. São Paulo: Max Limonade, 1985.

REALE, Giovanni. **História da Filosofia: Antiguidade e Idade Média**, volume I, São Paulo: Paulus, 1990.

REALE, Giovanni. **História da Filosofia: do Romantismo aos nossos dias**, volume III, São Paulo: Paulus, 1990.

ROCHA, Juliana. **História por trás desses olhos**. Rio de Janeiro: Portal do Museu da Vida Fiocruz, Disponível em: <http://www.invivo.fiocruz.br/historia/por-tras-desses-olhos/>. Acesso em: 5 de julho de 2020.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim** (Corpo de baile) 11ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de Tutameia. In: ROSA, João Guimarães. **Tutameia: Terceiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ROSA, João Guimarães. **Tutameia: Terceiras estórias**. Rio de Janeiro: Ed. Livraria José Olympio, 1967.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Ed. Livraria José Olympio, 1972.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 2ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.

ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém** (Corpo de baile). 7ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSA, João Guimarães. **Noites do sertão** (Corpo de baile). 8ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim** (Corpo de baile) 11ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason** (1958 -1967). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: MEDIA-fashion (Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros), 2008.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

SANTOS, Iolanda Cristina Santos. **O aprendizado do olhar em João Guimarães Rosa**. 2006. 250 f. Tese (Doutorado em Letras - Ciência da Literatura), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SANTOS, Iolanda Cristina Santos **O aprendizado do olhar nas novelas São Marcos, de Sagarana, e Campo geral, do livro Manuelzão e Miguilim de João Guimarães Rosa**. In: Revista Verbo de Minas, UFJF, julho de 2018, p. 76 a 89.

SOARES, Cláudia Campos. **Considerações sobre Corpo de baile**. In: Itinerários. Araraquara: UNESP, n.25, 2007, p. 39 a 64.

SOARES, Cláudia Campos. O olhar de Miguilim. In: **O Eixo e a Roda**, UFMG, 2007, p. 147 a 167.

SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

TATIT, Luiz. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

Este livro foi editorado com as fontes Crimson Text e Montserrat.
Publicado on-line em: <https://repositorio.ufms.br>

ISBN 978-65-89995-23-4



9 786589 995234

 editora
UFMS