

A originalidade das *Primeiras Estórias* e a estrutura arquitetônica do livro

Maria Lucia Guimarães de Faria - (doutoranda em Ciência da Literatura, Poética, UFRJ)

Resumo

As Primeiras estórias como atos genesíacos primordiais. O princípio do uno e do múltiplo regendo a proliferação das estórias. Os quatro pilares fundamentais que sustentam a estrutura arquitetônica do livro: a catábase, o personagente, o psiquiatista e a alegria. O entrelaçamento destas noções e o seu desdobramento nas estórias. A estória medial – “O espelho” – e as duas estórias extremas – “As margens da alegria” e “Os cimos” – como o princípio ativo do livro a partir do qual as outras dezoito estórias seguem-se umas às outras num percurso progressivo de desvelamento e engrandecimento do homem. A seqüência das estórias e a sua orquestração conjunta na composição de um enredo harmônico. As correlações internas entre as estórias. O destino ascensional da alma e os ecos plotinianos na obra rosiana.

As Primeiras Estórias se arvoram em torno da pergunta essencial, que se propõe na estória central do livro: “Você chegou a existir?” (ROSA, 1978: 68) Essa questão vai rompendo rumo e abrindo as veredas de todas as estórias que se narram. Em cada uma das estórias encontra-se a resposta a esta indagação que se apresenta como a única saída para se converter “este nosso desengonço e mundo” no “plano onde se completam de fazer as almas”. A resposta a esta pergunta fundamental é cada uma das estórias. Como as maneiras de responder são múltiplas, as estórias são diversas. Como a situação existencial é, essencialmente, sempre a mesma, as estórias são, abissalmente, a mesma estória que diversamente se encena. E, como a resposta à pergunta que se formula é o começar a ser de uma nova vida que se re-genera, as estórias são todas primeiras: atos genesíacos primordiais a partir dos quais deixa o homem de insistir na desalentada repetição de um si que não é próprio e se desconhece, e passa, finalmente, a existir, estabelecendo um “pacto de puro entusiasmo” (ROSA, 1978: 33) com a vida que é pura invenção de novidade. A pedagogia do autêntico existir, em consonância com a máxima rosiana, segundo a qual “se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo” (ROSA, 1979: 12): eis a lição central das *Primeiras Estórias*.

A multiplicidade das estórias se desdobra a partir de uma matriz abissal única, num processo que se pode depreender com o auxílio da famosa imagem de Plotino, em virtude da qual a sua concepção do universo recebeu o nome de “princípio da emanção”:

“Imaginal uma fonte que não tem origem: ela doa sua água a todos os rios, mas não se esgota nessa doação. Ela permanece, tranqüila, no mesmo nível. Os rios que dela promanam confundem inicialmente suas águas, antes de tomar seus cursos particulares, mas, desde logo, cada um sabe aonde seu fluxo o levará. Imaginal agora a vida de uma árvore imensa. A vida circula através da árvore inteira, mas o princípio da vida permanece imóvel. Ele não se dissipa pela árvore, mas reside nas raízes. Este princípio fornece à planta a vida em suas múltiplas manifestações. Ele mesmo, porém, permanece imóvel, e, embora não seja múltiplo, é ele o princípio daquela multiplicidade” (PLOTINO, 1925, *Enn.* III, 8, 10).

As imagens da fonte e da árvore figuram material e dinamicamente a passagem do uno ao múltiplo: o princípio inseminador emana da nascente ou da raiz e se distribui por toda a parte, engendrando vida, mas permanece imóvel e fechado em si mesmo, a fim de poder sempre continuar gerando. O agente operador deste vínculo do uno e do múltiplo é o que Plotino denomina “razão seminal” (*logos spermatikós*), e que constitui a sua mais autêntica e original intuição. A razão seminal é o logos que pensa e produz. Nessa noção-chave, pensar e ser se acham indissolivelmente unidos e mutuamente dependentes. O logos plotiniano é simultaneamente vida, pensamento, contemplação e criação. Este logos multifacetado impregna completamente a obra rosiana em todos os seus níveis. A poética de Guimarães Rosa é o cosmos que pensa e cria, que ouve e fala, que contempla e se deixa contemplar. É esse logos zoogônico que opera o intercâmbio da unidade e da multiplicidade: a semente se multiplica e se dissemina, permanecendo sempre unitária enquanto semente.

Este princípio do uno e do múltiplo rege as estórias rosianas. Uma única semente se irradia e se desdobra de formas diversas e sempre novas. *A mesma estória* torna-se todas as demais. Como a fonte primordial é inesgotável, ela pode prodigalizar infinitas estórias, pois cada uma é completa e contém a semente toda. Esta se dá por inteiro, na medida em que floresce plena, e se retrai por completo, a fim de gerar sempre mais. A semente está em cada parte e não está em parte alguma. Uma estória única se repete em todas as estórias e não se conta em nenhuma delas. Essa estória-raiz é capaz de engendrar tantas estórias exatamente porque não pode ser narrada. Um sigilo solene a mantém silente. Apenas seus frutos falam. O seu perpétuo ausentar-se é o seu permanente fazer-se presente. Todas as estórias, portanto, procedem de uma estória única, que é a razão seminal que se desdobra e se prodigaliza em todas as demais. Como este logos é simultaneamente pensamento e semente, razão e vida, contemplação e poesia, as estórias que ele engendra são, ao mesmo tempo, altas e rasteiras, filosóficas e quotidianas, complexas e simples, universais e particulares, transcendentais e imanentes. Emanando do mais elevado e excelso e procedendo até o derradeiro grau do sensível, e, inversamente, conduzindo e arrebatando todas as formas de vida e todos os tipos

humanos a uma ascensão irrestrita e entusiasmada, a estória rosiana traz o além para aquém e leva o aquém além, infatigavelmente contrariando as forças imanentizadoras que oprimem a propulsão naturalmente transcendente da alma. Do alto para baixo, e de baixo para cima, irmanando o cômico e o excelso, o sublime e o grotesco, o profundo e o leviano, o erudito e o popular, a obra rosiana é a poética da generosidade cósmica que se distribui em todos os níveis e leva cada ser, maiúsculo ou minúsculo, a se ultrapassar e a oferecer-se em brotação incessante.

Quatro pilares fundamentais sustentam o edifício das *Primeiras Estórias*, como as vigas mestras responsáveis pelo equilíbrio, pela coesão e pela organicidade do todo: a catábase, o personagente, o psiquiatista e a alegria. Propriamente, *catábase* significa “descida”. Usa-se, porém, com o significado mais restrito de “descida aos infernos”, acesso ao reino dos mortos, situado nas profundezas da terra, cuja entrada é franqueada a apenas alguns mortais. Nas palavras do helenista Eudoro de Sousa:

“No início da tradição, a espantosa aventura é privilégio dos deuses: no Oriente; quem primeiro desce aos infernos é Inanna-Ishtar e, na Grécia, Core-Perséfone. Depois vêm os semi-deuses, como o Gilgamesh babilônico, ‘dois terços deus e um terço homem’, e o Hércules grego, filho de Zeus e de uma mulher mortal; por fim, incerto número de heróis, entre os quais avultam, por mais divulgado exemplo, Ulisses e Enéias. A tradição literária, para aquém fronteiras da Antigüidade, reemerge gloriosamente na Divina Comédia; e se, como nos parece, a área semântica da palavra tem de ser ampliada até que atinja o mais lato sentido de ‘transposição de todos os limites da experiência comum’, também os dois últimos cantos de Os Lusíadas reproduzem de modo inédito o modelo antigo de uma catábase” (SOUSA,1975: 24).

Num sentido lato, portanto, *catábase* significa a transposição do último horizonte que envolve todo o campo da experiência comum:

“Que todo o poeta, que todo o artista de gênio alguma vez ultrapassou esse horizonte; que toda a poesia, que toda a arte, nos traz mensagens dos infernos – lá onde as coisas têm a origem primeira e o termo final –, não sabemos quem o possa duvidar” (SOUSA, 1973: 179)

É neste sentido de transcensão dos limites em que se exerce a experiência do homem demasiado humano, seja viajando ao horizonte extremo ou abismando-se na própria interioridade anímica, que a catábase se apresenta no cenário das *Primeiras Estórias*. “O espelho”, estória central do livro, princípio articulador que põe a obra em movimento, narra uma catábase. O homem que se repugna com a imagem que no espelho se mostra empreende uma descida ao núcleo cordial de sua própria alma. Depor todas as máscaras que compõem o disfarce do rosto externo é realizar a travessia do espelho. Atravessá-lo significa transpor em vida os umbrais da morte. O homem que viaja através do espelho em demanda de sua vera forma precisa atingir o último horizonte, numa aventura comparável às dos heróis citados acima. Atingi-lo é morrer, nadificar-se. O mais longínquo no tempo e mais distante no espaço é também o mais recôndito na intimidade. Na conjunção do tempo, do espaço e da alma é que emerge a flor pelágica, em cujo cálice se abriga o rostinho de menino. No horizonte extremo, o limite é limiar. O menino que abissalmente irrompe é o homem re-generado. A infância é o fim último da catábase que visa a inaugurar uma existência autêntica. Nesse sentido, é também uma catábase a estória “Nenhum, nenhuma”, em que o narrador arroja-se numa viagem através do tempo, a fim de religar-se com a sua infância imemorial. É ainda uma catábase a invenção do pai de “A terceira margem do rio” de se permanecer nos espaços do rio, fundido com o corpo movente das águas, no incessante ritmo de transe do devir. A terceira margem é o derradeiro horizonte, a partir do qual a vida é um salto no desconhecido. Buscá-la é executar a travessia para o silêncio e a solidão, que não são signos de carência, mas da mais pura plenitude do ser que se encontra consigo mesmo. Catábase é também a andança sem-fim da mulher malandraja, “A benfazeja”, que vive na fronteira da vida e da morte, nos confins do não-ser, na vizinhança com o caos pré-inicial, colhendo, do poço lamacento do vício, a flor abissal da virtude e da pureza.

O homem que ultrapassou o último horizonte da experiência humana não é mais o mesmo. À maneira do Grivo, que viajou ao “oh-de-mais do Chapadão, onde a terra e o céu se circunferem”, em busca da poesia, a mando do Velho Segisberto Jéia, e voltou “demudado”, “bizarro, com cores boas”, “como pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver” (ROSA, 1956: 606, 566 e 617), o homem que se atreveu a dar o “salto mortale” aniquilou-se e reinventou-se numa nova modalidade de existir. Ele não é mais o *personagem* passivo de um enredo previamente traçado por outrem, recitando um texto decorado que não o concerne pessoalmente, “sem ataque de vida válida”, alternando máscaras para desempenhar-se no palco do mundo, mas o *personagem personificante*, que pronuncia “palavras de outro ar” e se insere no “corrido, contínuo, do incessar” (ROSA, 1978: 37 e 41) da vida que é evolução criadora, e, como tal, “significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo” (BERGSON, 1948: 11). Depois de atravessar “boa sombra” (ROSA, 1956: 607), este homem pode, finalmente, “se entender por gente” e converter-se no personagente, cuja vida se dinamiza na proliferação de “singulares-em-extraordinários episódios” e encontra a sua validade mais própria no “super-humano ato pessoal, transe hiperbólico, incidente hercúleo” (ROSA, 1978: 122, 124, 35 e 121), em que assume a condução de um destino inédito e intrépido que se inaugura.

A catábase, promovendo existencialmente o homem de personagem a personagente, possibilita que ele doravante se consagre como o psiquiartista, o artista de sua própria vida, aquele para quem viver é criar, estar vivo é um estado de poesia e novidade, e existir significa engendrar originalidade. A esse respeito, diz um mestre do Zen Budismo:

“Não se pode esperar que todos nós sejamos cientistas, mas a nossa natureza é de tal ordem que nós todos podemos ser artistas – certamente, não artistas de tipos especiais, como pintores, escultores, músicos, poetas, etc, mas artistas da vida. Esta profissão, “artista da vida”, pode soar nova e bastante estranha, mas, na verdade, nós todos somos artistas natos da vida, e, desconhecendo esta verdade, a maioria de nós fracassa em sê-lo, e o resultado é que transtornamos a nossa vida, interrogando: ‘Qual é o sentido da vida?’, ‘Não

estamos diante do vórtice do nada?' (...) Tenho informação de que a maior parte dos homens e mulheres modernos tornam-se neuróticos por problemas deste tipo. Mas o seguidor do Zen pode mostrar-lhes que eles esqueceram que são artistas natos, artistas criativos da vida, e que, tão logo eles se apercebem desta verdade, eles estarão curados de suas neuroses, psicoses, ou que nome tenham os seus males. (...) Um dos maiores Mestres do T'ang diz: 'Um homem que é mestre de si mesmo, onde quer que ele se encontre, ele é fiel a si mesmo'. A este eu chamo o verdadeiro artista da vida. (...) A verdade do Zen, apenas uma pequena parcela dela, é suficiente para transformar uma vida monótona, uma vida de tediosa e insípida banalidade, numa vida de arte, plena de genuína criatividade interna" (SUZUKI, 1960: 15, 16 e 17).

Psiquiatista é o homem em estado de loucura divina, livre das convenções e das normas que cerceiam a liberdade e abortam o florescimento da alma. Tal é o estado do louco de "Darandina", que ensandece, recupera o juízo, e, num genial arroubo final, recobra a loucura, decretando-se doravante na condição de sã insanidade, que lhe permite apanhar "a alma de entre os pés", botar-se outro, e aprumar "o corpo, desnudo, definitivo" (ROSA, 1978: 132).

Propiciando a conversão do homem em personagente e ensejando o advento do psiquiatista, a catábese dá à luz o mais rosiano de todos os sentimentos: a alegria. Esta é a vitória definitiva sobre o espírito da gravidade e o elan que garante o impulso ascensional. Quando o homem conquista a alegria, é sinal de que a suprema destinação da vida foi alcançada. Toda grande alegria tem um acento triunfal. Onde há alegria, há criação; quanto mais rica a criação, mais profunda a alegria:

"Se (...) o triunfo da vida é a criação, não se deve supor que a vida humana encontra sua razão de ser numa criação que pode (...) prosseguir a todo momento em todos os homens: a criação de si por si mesmo, a expansão da personalidade por um esforço que tira muito de pouco, alguma coisa de nada, e que se acrescenta incessantemente ao montante de riqueza do mundo?" (BERGSON, 1999: 24)

A principal obra de criação é a auto-gestação do próprio ser. O homem que se apropriou da alegria não se abate diante das adversidades, porque ele jamais se confina numa versão canônica de si mesmo, mas sempre invenciona novas formas para se haver com novos desafios. A alegria advém precisamente da potência metamórfica que o compele. Ele não teme os acontecimentos, pois nada lhe pode roubar o sentimento que o anima, senão, a cada dia, com as mudanças que experimenta, ele fracassaria em seu intento de afirmar-se. “A chama que arde nele brilha como a luz da lanterna nos turbilhões violentos dos ventos e na tempestade”, sustenta Plotino, no tratado intitulado “Du bonheur” (*Enn.* I, 4, 8). A alegria é a vida que se proclama por cima da morte, dentro da morte, além da morte. Diz o Dito em seu último alento vital:

Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!” (ROSA, 1956: 104).

É esta lição que aprende o Menino de “Os cimos”, no convívio com o pássaro imperial, anunciador da aurora. Este aprendizado lhe permite transcender “as margens” que aprisionaram o primeiro despertar de sua alegria e alcançar a liberdade vaporosa da “terceira margem”.

A catábase, o personagem, o psiquiatra e a alegria são os alicerces que sustentam a estrutura arquitetônica das *Primeiras Estórias*. Esta estrutura, entretanto, não é estática, mas profundamente dinâmica, e apresenta um pronunciado movimento de rotação. As estórias de número 1 e 21 giram em torno do eixo central representado pela estória de número 11, “O espelho”, núcleo do livro, em que se dá a conhecer o projeto poético-existencial propugnado pela obra, que consiste em desobstruir o crescer da alma, liberando-a de tudo o que a atulha e soterra, a fim de propiciar o salto mortal, cuja conquista máxima é o rostinho de menino que emerge, “qual uma flor pelágica, de nascimento abissal” (ROSA, 1978: 68). Mostrar esse Menino em ação é o trabalho das duas estórias que emolduram o livro. Primeiramente, ele raia

para a vida nas asas de um irresistível impulso ascensional; em seguida, sente-se esmagar por forças adversas que lhe oprimem a propulsão transcendente do espírito; finalmente, aprende a concitar e promover a alegria de si por si mesmo e se transforma no mestre do eterno retorno da sua vontade de afirmação. Estas três estórias compõem um motor interno, que põe o livro em movimento e alimenta a sua perpétua mobilidade. A imagem material e dinâmica que melhor pode exprimir este dinamismo é a de um corpo, cujo coração seria “O espelho”, bombeando sangue e vida, e cujas artérias vitais seriam “As margens da alegria” – a que leva o sangue para todas as partes do corpo a fim de oxigená-lo, e “Os cimos” – a que traz o sangue de volta para o coração a fim de reiniciar o ciclo. Num incessante ritmo de sístole e diástole, as primeiras estórias vivem e respiram. O livro está todo contido nestas três estórias, como dentro de uma célula-mater, como num botão a flor inteira. Elas constituem o princípio ativo a partir do qual as outras dezoito estórias seguem-se umas às outras, num percurso progressivo de desvelamento e engrandecimento do humano. Cada estória, por si só, encerra, em miniatura, este trajeto ascensional, e acrescenta, por sua vez, um novo elemento ao processo de florescimento da alma, de modo que o livro, como um todo, desenha a progressão ascendente do homem, desde o instante em que ele faz-se gerado (“Famigerado”) até a velhice concebida como o derradeiro ato grandioso (“Tarantão, meu Patrão”). O livro, portanto, desdobra-se numa “seqüência”, para a qual o próprio autor chama a atenção ao dar esse título a uma de suas estórias. Esta, certamente, não é a seqüência de capítulos num romance, ou a de peças num quebra-cabeças, mas exige o reconhecimento de que cada estória ocupa o seu lugar legítimo, que não pode ser alterado sem grande prejuízo do todo. Portanto, se não se trata de um romance, não se trata, tampouco, de uma coletânea de contos, alheios e estranhos uns aos outros. Por essa razão, não as chama o autor “contos”, mas “estórias”, que, além disso, são “primeiras”, porque é de atos genésíacos que elas tratam. Cada estória é uma “origem”, e, por isso, ela tanto é “original”, no sentido de que nenhuma outra se lhe assemelha, quanto “originária”, na medida em que não cessa de engendrar sentido. As estórias não se encadeiam como os elos de uma corrente, mas se constelam em torno de uma idéia-*princeps*, que é o “chegar a existir”, cujo correlato poético é o saber morrer a própria morte. Elas não se encaixam

como as notas de uma canção, compondo uma melodia, mas se orquestram harmonicamente a fim de executar uma sinfonia.

Cada nova estória que assoma à luz é um novo ângulo da humana travessia que se ilumina. “Famigerado” é o homem que se inicia no horizonte da linguagem. Uma palavra faz gerado um novo homem. A linguagem não é o que diz o dicionário, mas o *quantum* de ser que se instila no homem. “Sorôco, sua mãe, sua filha” é o sentimento profundo da continuidade que se inaugura. A música é um poderoso agente integrador no movimento cósmico que rege o universo e solidariza as almas que se disponibilizam a segui-lo. “A menina de lá” é a transcendência que se anuncia. Com ela, a morte se desvela como o berço da vida, transmutando a face sombria que havia acabrunhado o Menino de “As margens da alegria”, confinando-o na circuntristeza. Na seqüência, a morte é, outra vez, fonte de vida: morte de um, vida para os outros. Com “Os irmãos Dagobé”, o renascimento se apresenta, na soleira da mesma porta por onde se esgueirou a morte. “A terceira margem do rio” traz a grandiosa dimensão do silêncio e da solidão, do ser consigo mesmo no vértice do nada, haurindo a versão mais verdadeira de si do caos do informe e do nonato. Eis a travessia que todo ser humano deve empreender; um passo além foi dado no percurso ascensional. O entusiasmo de existir pode exprimir-se na excessividade de um silêncio cheio de mais outras músicas ou prorromper diluvialmente em “palavras de voz” (ROSA, 1956: 617), cujo brotar é o fruto mais concreto de uma mágica operada na alma, que se expressa na palavra “Pirlimpsiquice”. O ser que se sente avocado pelo imperioso mandamento de existir tem de religar-se à sua infância imemorial, onde residem os embriões de todas as formas de vida, os arquétipos que garantem a continuidade da existência. “Nenhum, nenhuma” é essa viagem para além dos limites espaço-temporais, em demanda da matriz do próprio ser. Lá, um não é nenhum, e nenhum é a única possibilidade de ser Um. Essa nadificação para a edificação é que constitui a fonte abissal de uma “primeira” estória. Em “Fatalidade”, aprende-se a viver, não debaixo da lei do determinismo de um destino alheio e estranho aos reclamos do coração, mas sob a graça da liberdade de transformar a inexorabilidade de uma sentença fatal na maleabilidade de uma disposição vital capaz de não desperdiçar a ocasião oportuna de reespíritar-se. Em “Seqüência”,

entra em cena Eros, o verdadeiro agente das metamorfoses, a força cosmogônica que cria e impulsiona o universo. A vida é imprevisível e não estabelece seqüências rígidas, sendo freqüentemente desviada pelo acaso. A única seqüência que vigora certa é a do amor, porque se agencia em consonância com uma Providência oculta e misteriosa que orchestra em sinfonia os acasos, de modo a deles extrair o rumo certo, que lá estava, mas se desconhecia.

Agora, observe-se a seqüência: um Moço é levado, numa série de lances nada lógica, e mesmo irracional, ao AMOR (“Seqüência”); um homem – o Narrador – descobre a sua verdadeira forma, o rostinho de menino, depois de ter dado um salto no NADA e conhecido o AMOR (“O espelho”); um homem descobre que a nossa verdadeira condição é o NADA e abre uma grande clareira de onde possa brotar a VIDA (“Nada e a nossa condição”). A perfeita seqüência destas três estórias que constituem o miolo do livro traz como con-seqüência o tríptico AMOR–NADA(=CATÁBASE)–VIDA, como a configuração da alma do livro. Em seguida à “Seqüência”, o narrador de “O espelho” abre o seu relato com as seguintes palavras: “Se quer *seguir-me, narro-lhe...*” (grifos meus). Obviamente, não se trata de coincidência. Esta estratégia chama a atenção para o fato de que há uma seqüência no livro e de que as estórias seguem-se umas às outras no propósito de comunicar um sentido, e todas perseguem o ideal de propiciar a revelação de uma verdade, que não advém da soma de todas elas, mas do concerto de vozes, da orquestração conjunta de todas num enredo harmônico. Em “O espelho”, narrar corresponde às duas operações vitais que permitem “chegar a existir”: A CATÁBASE, a tresbusca (ROSA, 1978: 68) do “eu por detrás de mim”, e a RE-GENERAÇÃO, o nascimento abissal, cujo núcleo é a infância, infância intemporal, infância dos cimos da alegria, infância que é coisa, coisa (ROSA, 1978: 44). Existir, portanto, é matéria de poesia. Narrar-se é buscar-se e plasmar-se. O homem que narra pode lançar a equação ontológica: “Narro, logo existo”. Renascido, esse narrador se devota a perseguir o desabrochar das almas, e nascem assim as primeiras estórias. Esboça-se, então, a figura de um narrador sobre-atuante, uma espécie de supra-narrador, que se poderia denominar NARRADOADOR, que é o escritor existencialmente engajado na sua obra, pois ele se narradoa ao universo ficcional como um “arquiteto da alma” a fim de professar o magistério do autêntico existir, concretizando a máxima de que “a literatura tem de ser vida”

(LORENZ, 1973: 332 e 341). A esse narrador, deve o leitor realmente *seguir*, “no prosseguir” das estórias que tanto se narram. Maestro das situações narrativas que se articulam, esse narrador se desempenha artisticamente como um rapsodo. Em livro inédito sobre *Sagarana e Corpo de Baile*, intitulado *A saga rosiana do sertão*, Ronaldo de Melo e Souza propõe o conceito de *enredo harmônico* como procedimento específico da arte rosiana de narrar e apresenta o narrador como o *rapsodo*, o “cerzidor” das múltiplas variações em torno de um mesmo tema:

“A erudição poética do narrador, que o singulariza como o rapsodo sertanejo, manifesta-se na habilidade com que consegue urdir a trama multiforme de várias estórias, que se harmonizam como peças tecidas de acordo com a complicada arte da tecelagem e da costura, que lhes assegura a organicidade do risco do bordado. Ao introduzir variantes, o narrador corrobora ainda mais o seu desempenho de rapsodo. O texto narrado recupera o sentido básico do tecido de uma rapsódia, em que o todo se compõe de cantos alinhavados. O estilo rapsódico de composição (...) se torna ainda mais evidente quando se nota que a etimologia de rapsodo remete (...) à idéia de cerzir, urdir, tramar. Não há, na literatura brasileira, nenhum narrador que suplante Guimarães Rosa na difícil arte poética da composição harmônica, em que o todo e as partes se ajustam como fios entretecidos de um mesmo novelo narrativo”.

As estórias se reverberam e se respondem. As *margens* da alegria são suplantadas na *terceira margem*, que transcende os limites do próprio livro e prenuncia o advento das *terceiras estórias*. À feição da interação estabelecida entre a 1ª e a 21ª estórias, também interagem de maneira notável as demais estórias que se defrontam especularmente ao redor do eixo da 11ª, conforme já se demonstrou na relação entre a 10ª e a 12ª. Completam-se, replicam-se ou comentam-se a 9ª e a 13ª (“Fatalidade” e “O cavalo que bebia cerveja”), unidas pela noção da fatalidade que se revoga; a 8ª e a 14ª, (“Nenhum, nenhuma” e “Um moço muito branco”), em que a indefinição das formas (nenhum, nenhuma) equivale poeticamente ao anulamento das

cores (branco); a 7ª e a 15ª (“Pirlimpsiquice” e “Luas-de-mel”), em que a mágica da alma propicia o advento da novidade do seio da mesmice; a 6ª e a 16ª (“A terceira margem do rio” e “Partida do audaz navegante”), irmanadas pelo mesmo anelo de transcensão das quotidianas margens da vida, na fusão com o puro devir das águas do rio; a 5ª e a 17ª (“Os irmãos Dagobé” e “A benfazeja”), em que a morte de seres avessos à celebração da vida é signo de libertação e passaporte para o renascimento; a 4ª e a 18ª (“A menina de lá” e “Darandina”), psiquiartistas ambos os seus protagonistas, encarapitados em alguma forma de transcendência, seja o espaço sideral das estrelinhas pia-pia, ou o páramo empíreo de uma palmeira imperial; a 3ª e a 19ª (“Sorôco, sua mãe, sua filha” e “Substância”), que tratam da integração do ser humano na continuidade cósmica; e a 2ª e a 20ª (“Famigerado” e “Tarantão, meu Patrão”), o início e o fim, o primeiro e o derradeiro ato, a afirmação pela palavra, e a despedida em linguagem que já transita para o silêncio, em que falar é menos dizer do que portentar-se no pórtico do grande olvido. Sem contar que se pode suspeitar que a Nenha, de “Nenhum, nenhuma” e a menina de lá, Nhinhinha, de nomes tão semelhantes, sejam a mesma criatura nas duas pontas extremas da vida, que tão facilmente se interconvertem, que a menina de “seus nem quatro anos” morre, e a velhinha velhicíssima ainda vive, “acomodadinha num cesto, que parecia um berço”.

“Nada e a nossa condição” aproxima-se fortemente de “As margens da alegria” e “Os cimos”, ao focalizar os pólos opostos dos elementos aéreo e terrestre, encenando a complementariedade do superno e do inferno. Nas duas estórias extremas, o narrador estabelece um duo com o refletor, que é o Menino, que faz justamente a descoberta da solidariedade cósmica, que une o transcendente ao imanente, e divulga a eurritmia dos contrários. Aqui, fala o narrador de um homem que vive essa solidariedade que permeia o cosmos, e cuja existência constitui um prolongado tributo ao “Rei-dos-Montes” e ao “Rei-das-Grotas”. Agora, observe-se que aquelas são as estórias de número 1 e 21, e esta é a estória de número 12. A simetria dos números confirma a sintonia das estórias. O que era apenas 1 – o Menino ainda aprisionado entre as margens de uma visão unilateral da vida – metamorfoseia-se em 12 – o personagem que transita do 1 ao 2 ao conciliar a propulsão transcendente e a adesão imanente – e “transformoseia-se” em 21 – o Menino agora duplamente emancipado, da

gravidade terrestre e da leviandade aérea, perfeitamente equilibrado sobre o azul de um fio que urde a tessitura de um universo harmônico e coeso, que se expande em todos os sentidos. É precisamente da passagem do 1 ao 2 e do trânsito do 2 ao 1, que falam as primeiras e as terceiras estórias. Quando um não é nenhum, um e um são três, não dois. A sabedoria do 1 é tornar-se nenhum, cultivando a “redesimportância” e “acertando-se ao vazio” (ROSA, 1978a: 77); a sabedoria do 2 é manter-se em eterno trânsito; a sabedoria do 3 é articular a harmonia do todo, que é tudo e nada em cada uma de suas partes. Do um ao dois, tem-se 12; do dois ao Um, tem-se 21. Vinte-e-um, com o aditivo “e” no meio, é a cifra de uma transfinitude, em que se combinam e se suplantam a finitude da terra e a infinitude do céu, e é a senha de passagem para o Três, que refunde a coesão do Um e propõe o infinito diálogo entre o um e o dois. Das Primeiras às Terceiras Estórias, não se salta um dígito: acrescenta-se uma operação poética, capaz de assegurar a plenitude do existir em estado de criação.

Seguindo-se à revelação de que nonada é a nossa condição, “O cavalo que bebia cerveja” é a vida que eclode inesperadamente, mesmo em situação adversa. Os homens são cativos porque se fecham em seus pequenos ou grandes problemas e não compactuam com a vida, que flui, apenas. Um festejo de duas almas, que se unem num sentimento comum, é ocasião suficiente para uma abertura, que pode resgatar ou inaugurar uma existência. Na estória seguinte, “Um moço muito branco”, a alegria se apresenta como um dom capaz de transfigurar o destino. Como prodigalizador desse dom, o moço se liga ao Menino das duas estórias que se circunferem. Tendo chegado “pasmado”, saído do nada, à comarca de Serro Frio, ele talvez se reporte ao Moço de “Nenhum, nenhuma”, que deixara, desarvorado, o estranho lugar imemorial, perdido nas brumas do tempo. Por ser de lá, algum lugar “em cima”, de onde sentia uma “saudade inteirada”, ele se associa à menina de lá, Nhinhinha, que queria “ir para lá”. Pelo espírito de solidão que cultiva e pela liberdade vaporosa que pratica, relaciona-se ao pai de “A terceira margem do rio”. Remete-se, de alguma forma, ao Moço, também assim apenas referido, da estória consecutiva, “Luas-de-mel”. E não deixa de vincular-se ao psiquiatrista de “Darandina”, que se eleva ao “páramo empíreo” e lá conquista a liberdade vaporosa de uma nova existência que, gaia, inventa-se. De modo que o moço muito branco, dispensador de

alegria, “cintila ausente” em muitas estórias, ou, poder-se-ia, talvez dizer: ele acontece em várias estórias.

“Luas-de-mel” introduz o motivo, fundamental na obra rosiana, do eterno feminino. A mulher é a ponte que une o passado e o futuro, assegurando a continuidade da existência e a indestrutibilidade do elan vital. A mulher madura e a jovem noiva constituem as duas pontas do fio da vida, e a consciência de sua interconvertibilidade situa o homem na eternidade, libertando-o de seu isolamento e restituindo-o à totalidade cósmica.

Com “Partida do audaz navegante”, anuncia-se outro motivo, central no universo rosiano, e profundamente vinculado ao eterno feminino: o poetar. Arrebatado pelo impulso de fabulação, o ser edifica o mundo e o homem capaz de habitá-lo. Quando o ser propelado pelo “jacto de contar” é uma criança, acrescenta-se à equação *linguagem = homem + mundo* um elemento ainda mais originário: o silêncio. Com efeito, “infante” é “o que não fala” (HOLANDA, 1986, verbete *infante*) e “fabular” significa “falar” (TORRINHA, 1942, verbete *fabulor*). Começar a falar, fabulando, equivale ao fabuloso falar do silêncio.

“A benfazeja” traz à cena o sentido trágico da existência. Chegar a existir, no caso da mulher malandragem, é florescer noturnamente, na fronteira com o abismo, raptando ao caos o alento de sua continuidade. A alegria tem um subsolo “terrível” onde finca suas raízes mais profundas. Abrir-se em sorrisos é tributário de um fechamento abissal, sobre o qual repousa. É o que visceralmente assimila o Menino de “Os cimos”, quando, ao final da estória, é capaz de “sorrir fechado”. Nessa duplicidade inevitável, nessa concomitância do sim e do não, reside o aspecto trágico da existência humana.

Com “Darandina”, a loucura enche esplendidamente a cena. A loucura é um estado de embriaguez dionisíaca, que amplia o âmbito da atuação humana, incentivando os “transes hiperbólicos”. Longe de ser uma condição patológica, a loucura é tão-somente o fato portentoso que favorece o ímpeto ascensional, ao liberar o homem do juízo convencional e da estreiteza do bom-senso.

Em “Substância”, o que está em jogo é a totalidade do cosmos, integrando o terrestre e o celeste, fazendo com que o mais material dos atos tenha forte repercussão espiritual, e que um

enlace amoroso puramente humano seja coroado por uma aura divina. O amor é a maturidade existencial do homem. Pleno e correspondido, ele é a indicação de que a mais elevada meta da vida foi atingida. Juntos, o amor e a alegria comemoram a apoteose do humano, e o universo especificamente rosiano encontra a sua expressão mais acabada.

“Tarantão, meu Patrão” introduz a última etapa da existência humana: a velhice. Rosianamente concebida, a velhice não é sinônimo de senilidade, mas de apogeu. Basta lembrar o Velho Cara-de-Bronze, cujo coração estalava na última velhice; Manuelzão, cujo desalento e temor à morte se transfiguram num novo vigor, com a festa de fundação da igreja associada à estória do Boi Bonito; D. Rosalina, de “A estória de Lélío e Lina”, que é simultaneamente a anciã e a mocinha; Nenha, a velhinha, em quem a vida vibrava em silêncio, à espera; Tio Bola, de “Presepe”, encenando o Menino Jesus na manjedoura na noite de Natal, etc. Chegar a existir implica morrer a própria morte. “Tarantão” exhibe a velhice como o ponto mais alto da vida, e a morte, como o grande gesto vital, consagrador de toda uma existência. O “gran finale” do Velho é também o entusiasmado final do livro. A velhice é o prenúncio de uma nova infância. Em todas as primeiras estórias, o fim é que é verdadeiramente o começo. Tendo “Tarantão, meu Patrão” como a vigésima estória, o fecho do próprio livro pronuncia-se como início. Esta afirmação se comprova na seqüência das estórias: ao Velho (“Tarantão”) segue-se o Menino (“Os cimos”), que retoma o mesmo Menino do início do livro, estabelecendo um contínuo e ininterrupto movimento circular. A vigésima-primeira estória é simultaneamente fim (vigésima) e início (primeira). As duas estórias extremas se enrolam e se enredam como a serpente ouróboros, que se anela consigo mesma, mordendo a própria cauda, a fim de simbolizar a eterna interconversão da vida e da morte.

O impulso ascensional, que se iniciara em “As margens da alegria” com a viagem de avião e subitamente despencara na imanência (morte do peru e queda da árvore), realiza, em “Os cimos”, uma transcendência, uma catábase ou *descensus* ao núcleo cordial da noite, da qual o Menino volta fortalecido e iluminado por uma “claridade de juízo”, feito um “assopro” (ROSA, 1978: 150), uma transfusão de mais espírito. Nesse estado ampliado de alma, ele está maduro para a última etapa do percurso existencial, a conquista definitiva: a transcendência. É

sob a forma do “desmedido momento” (p. 155) que ela se concretiza e se dinamiza, o que significa que esta transcendência não é um desvencilhar-se do apego pátrio à terra, mas um entusiasmado reunir de todas as pontas que constituem a experiência vital, de modo que transcender resulta em superar o *khorismós* platônico e integrar o inteligível no sensível, o superno no inferno, o céu na terra, a vida na morte, enfim, suplantar o dualismo antagônico e celebrar a eurritmia dos contrários. “Sorrir fechado” (p. 156) é a súpula existencial dessa nova disposição anímica de quem se concebe sob o influxo da “graça”, e, não, debaixo do regime da “lei”. Sorri fechado o homem que se retrai para melhor expandir-se, que ama o velamento como o sagrado resguardo do desvelamento, que procura os abismos como o único acesso seguro aos cimos. Sorrir fechado é a nossa condição: vestir de funesto e intimar de venturoso (p. 73). Sorrir fechado, enfim, é a imagem material e dinâmica da mágica de alma que nos insere na duração concreta do tempo e nos compatibiliza com o ritmo de incessante criação de novidade que festeja a originalidade e a imprevisibilidade da vida: “E vinha a vida” (p. 156). A vida é à hora (p. 132). Cada transe hiperbólico é um arroubo cósmico e um acréscimo de ser. Nossa natureza pode, e deve, dar saltos (p. 129). Somente assim a história se converte em *estória*, e o disfarce externo do “vale de bobagens” (p. 168) mostra no espelho a sua vera forma de grandioso cenário, “intersecção de planos” – o olímpico e o ctônico, o humano e o divino, o sensível e o inteligível – onde a alma se desempenha com a plenitude de sua capacidade criadora.

A alma é a porção divina do homem, mas, ensina Plotino, se não houvesse corpo, a alma não “procederia”, isto é, não descenderia, pois não há outro lugar onde ela esteja naturalmente. Se ela deve proceder, ela engendra para si mesma um lugar, e, esse lugar é um corpo (PLOTINO, 1956, *Enn.*, IV, 3, 9). A alma é um espelho que absorve e reflete; ela absorve do inteligível e reflete no sensível. A absorção é contemplação; a reflexão é criação. Quanto mais aberta à contemplação ela for, mais criativa e produtiva ela será. Se ela se tornar opaca, ela permanecerá estéril. Se ela se fizer transparente, sua existência será perpétua criação de novidade. O modelo plotiniano da continuidade do universo em muito inspirou a poética rosiana da generosidade cósmica. Para Plotino, existe o Um, do qual tudo procede; em seguida,

vem a Inteligência, que nada tem a ver com o intelecto tal como o concebemos hoje, mas é, na verdade, o sol inteligível; logo após, vem a Alma, que tem assento no inteligível e morada no sensível. A alma dá ao sol sensível os limites que a ele convêm e, por seu intermédio, se opera a união entre o sol sensível e o inteligível. Ela é, portanto, a intérprete, que transmite ao sensível a vontade do inteligível, e a este as aspirações daquele. Assim, nada está distante de nada. Tudo se comunica e interage. Estar longe significa apenas ser diferente, e há união nessa separação (*Enn. IV, 3, 11*). As almas humanas vêem suas imagens como no espelho de Dioniso, e, do alto, elas se lançam para baixo em direção a estas imagens. Entretanto, elas não rompem os seus vínculos com as realidades superiores, e, embora desçam até a terra, mantêm a mirada fixa além do céu (*Enn. IV, 3, 12*). O homem, propriamente, é a alma (*Enn. IV, 7, 1*). Se a alma permanecer no inteligível, junto com a alma universal, ela pode escapar do sofrimento. A alma, todavia, deseja estar consigo mesma. Ela se afadiga de estar em companhia e deseja recolher-se a si mesma. A “descida da alma” provém do anseio de diferença, de autonomia, de independência, que a compele. Contudo, se ela se mantém por demasiado tempo nesse distanciamento e nesse apartamento do todo, sem dirigir seu olhar para o inteligível, ela se torna um fragmento, ela se isola e se enfraquece. Ela maneja com dificuldade o seu próprio corpo. Junto com o inteligível, o próprio governo do sensível se deteriora. Apartado da influência superior, o corpo se torna presa de apetites inferiores. É a isso que se chama “perda das asas” e “prisão no cárcere do corpo”. Entretanto, em qualquer circunstância, a alma é dotada de suas aptidões inteligíveis. A vida da alma é, necessariamente, dupla, ela participa do duplo domínio do superno e do inferno. Ela possui, portanto, dentro de si, uma potência ascensional, mesmo que adormecida, que pode sempre ser posta em ação, isto é, passar da potência ao ato (*Enn. IV, 8, 4*). Ora, esta ascensão é estritamente pessoal. Enquanto o primitivo estar no inteligível junto com as demais almas, sob as asas da alma universal, e mesmo o “cair” no mundo sensível, são realidades anônimas e coletivas, o *ascender* é um ato próprio, de cada alma a seu tempo, na sua hora e vez. A lição que Rosa extrai de Plotino, e desdobra e aprofunda à sua maneira, assimilando-a à sua poética particularíssima, é justamente este “solo” da alma, a sua infinita mobilidade e plasticidade, que lhe permitem verdadeiramente

ser, inventar-se e inventar, engendrar vidas, fábulas, estórias, mundos. O palco privilegiado para a alma exercer os seus pendores plásticos e a sua arte metamórfica é este mundo real, onde vivemos e existimos. O sensível, portanto, longe de ser uma degradação do inteligível, é a única possibilidade de este vir a manifestar-se. Não deve haver *uma* única coisa; senão, tudo persistiria escondido, posto que as coisas, no Um, não têm forma distinta. Nenhum ser particular existiria, se o Um permanecesse imóvel em si mesmo. As almas, tampouco, devem existir sozinhas, sem que apareça o produto de sua atividade

: “É inerente a toda natureza produzir e se desenvolver a partir de um princípio indivisível, espécie de semente, até um efeito sensível. O termo anterior permanece no lugar que lhe é próprio, mas o seu conseqüente é o produto de uma potência infável que estava nele. Ele não pode imobilizar esta potência, e, por ciúme, restringir os seus efeitos, mas ela precisa avançar sempre, até que todos os seus efeitos alcancem, na medida do possível, o derradeiro dos seres, em virtude da opulência dessa potência que estende os seus dons a todos os seres, e não pode deixar coisa alguma sem uma parte dela mesma. Pois não há nada que impeça um ser de tomar posse da parcela de benevolência que ele é capaz de receber. Se a natureza da matéria é eterna, é impossível, já que ela existe, que ela não receba, do princípio que fornece o bem a todas as coisas, a parte que lhe cabe e que ela é capaz de receber. E se a produção da matéria é uma seqüência necessária de causas anteriores a ela, ela não deve tampouco nesse caso ser separada do princípio, como se o princípio, que lhe dá, como dádiva, a existência, se detivesse por impossibilidade de chegar até ela. Assim, o que há de mais belo no ser sensível é a manifestação do que há de melhor no seres inteligíveis, de sua potência e de sua magnanimidade. Tudo se mantém, para sempre, realidades inteligíveis e realidades sensíveis” (*Enn. IV, 8. 6*).

As últimas palavras de Plotino, proferidas em seu leito de morte, poderiam ser palavras do próprio Guimarães Rosa, ou de qualquer de seus personagens, afinado com a dimensão

cósmica da existência: “Eu me esforço para fazer ascender o que há de divino em mim ao que há de divino no universo” (PORFÍRIO, 1925: 2).

Referências Bibliográficas:

- BERGSON, Henri (1948). *L'évolution créatrice*. Paris, P.U.F., 77. ed.
- BERGSON, Henri (1999). *L'énergie spirituelle*. Paris, P.U.F., 6. ed.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de (1986). *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio, Nova Fronteira, 2. ed.
- LORENZ, Günther W. (1973). “Diálogo com João Guimarães Rosa”. In: – *Diálogo com a América Latina* (t. de Fredy de Souza Rodrigues). São Paulo, Editora Pedagógica Universitária, 313-323.
- PLOTINO (1925). *Ennéade III* (traduit par Émile Bréhier). Paris, Les Belles Lettres.
- PLOTINO (1954a). *Ennéade I* (traduit par Émile Bréhier). Paris, Les Belles Lettres.
- PLOTINO (1956). *Ennéade IV* (traduit par Émile Bréhier). Paris, Les Belles Lettres.
- PORFÍRIO (1954). La vie de Plotin et l'ordre de ses écrits. In: PLOTINO, *Ennéade I* (Texte traduit par Émile Bréhier). Paris, Les Belles Lettres.
- ROSA, João Guimarães (1956). *Corpo de Baile*. Rio, José Olympio, 2 vols.
- ROSA, João Guimarães (1978). *Primeiras Estórias*. Rio, José Olympio, 11. ed.
- ROSA, João Guimarães (1979). *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Rio, José Olympio, 5. ed.
- SOUSA, Eudoro de (1973). *Dioniso em Creta e outros ensaios*. São Paulo, Duas Cidades.
- SOUSA, Eudoro de (1975). *Horizonte e complementariedade*. São Paulo, Duas Cidades/Editora Universidade de Brasília.
- SUZUKI, D. T. (1960) “Lectures on Zen Buddhism”. In: - *Zen Buddhism & Psychoanalysis*. New York, Harper & Brothers, p. 1-76.
- TORRINHA, Francisco (1942). *Dicionário latino português*. Porto, Gráficos Reunidos Ltda.