

---

## A MEMÓRIA FUTURA: “Reminiscção”, de Guimarães Rosa

Maria Lucia Guimarães de Faria

Diz Henri Corbin que a imaginação criativa é o órgão da percepção teofânica, aquela através da qual se dá o encontro entre o Céu e a Terra (CORBIN, 1969: 98). O amor proporciona uma visão da amada invisível, ainda virtual, na amada visível, mas esta atualização depende da imaginação ativa, que faz o amor físico e o amor espiritual “conspirarem”. Propiciando a desocultação do que cada ser humano tem de mais essencial, o amor religa os fios rompidos que compõem o enredo mais nobre da vida de uma pessoa. O amor é o impulso universal de união, mas, antes de promover a ligação dos corpos, ele orchestra a reunião das almas.

A experiência de um culto de amor dedicado a uma pessoa é a necessária iniciação ao amor divino, do qual é inseparável. O amor tende a transfigurar a figura terrena da amada, colocando-a sob uma luz que nela divulga virtualidades sobrehumanas. Assim eram exaltadas as figuras femininas celebradas pelos companheiros de Dante, os *Fedeli d'amore*. Quer o amante una-se à mulher ou apenas a contemple, o seu amor esforça-se para trazer à existência algo que *ainda* não existe na amada. O amor *antecipa* o que está ausente, o que, aguardando concretude, ainda se conserva latente. Por isso mesmo, o amor requer a energia imaginativa ou imaginação ativa.

Ocupando um assento intermediário entre o divino e o humano, a imaginação faz o trânsito entre o virtual e o real, *realizando* a realidade. Como órgão de transmutação do sensível, a imaginação executa um duplo movimento: por um lado, faz com que a dimensão espiritual invisível *desça* à imagem terrena; por outro, transfigura o mundo material, *elevando-o* a esferas mais sutis. Este movimento duplo, que é, ao mesmo tempo, uma descida do divino e uma ascensão do humano, constitui uma “condescendência”: o supra-sensível e o sensível *descem* a uma única e mesma *morada*, que é a Imaginação criativa.

Insuflada pelo amor, a imaginação ativa coloca o físico e o espiritual, em relação de sim-patia (CORBIN, 1969: 154-156). Sob o sortilégio amorosi, o ridículo ou o grotesco se elevam ao sublime, e os contrários se harmonizam, ao invés de se repelirem. Quando o antiquíssimo passado emerge num futuro pacientemente cultivado, quando por sob o disfarce do rosto externo intui-se o vero semblante do ser em nascimento abissal, é a força criativa do amor, em conluio com a imaginação ativa, que conduz os rumos do acontecer.

Drá e Romão formavam o perfeito par de opostos: “ímpar o par, uma e outro de extraordem” (p. 81). Romão perseguia um altíssimo ideal, para todos encoberto e por si mesmo talvez apenas nebulosamente intuído. Drá, “mulher mandibular”, “empeçonhada”, “feia como os trovões da montanha” (p. 82), agia segundo obscuros desígnios de forças plutônicas. Dísparos e desconsoantes, “parece até que iam odiar-se”, mas surpreendentemente “escolheram-se, no Cunchãberá, destinado lugar, onde o mal universal cochila e dá o céu um azul do qual emergir a Virgem” (p. 81).

No nome “Romão” está contido o seu desempenho: ele é o peregrino em romaria, que dedicou toda a sua vida a preparar amorosa e pacientemente o cenário para uma milagrosa eclosão, que transfiguraria a mulher amada, redimensionando a totalidade de sua vida passada e futura: “Romão esperou, sem prazo” (p. 82). Não se trata, porém, de uma espera passiva, mas de uma esperança ativa e passional, que constrói o desfecho de duas vidas que, somente unidas, atingiriam a derradeira grandeza.

Lendo-se “Romão” ao contrário, obtém-se “o amor”. Do nome “Drá”, sílaba “pré-antiquíssima”, múltiplas sugestões se podem haurir: seria o início de *dragma*, “punhado de caules que o segador toma com a mão esquerda para segar com a direita” (ISIDRO PEREIRA, 1976), prefigurando a colheita de “audaz descobridor” (p. 81)? De *drakaina*, “fêmea do dragão” (*id.*)? De *drao*, “fazer, obrar, executar, cumprir, realizar” (*id.*), assinalando o lento processo de plasmação de uma vida? Seja como for, o certo é que na Drá, “medonha e má”, “assumiui-se”, “num estalar de claridade”, toda a luminosidade alva do “rosto de Nhemaria” (p. 83), e a assombrosa transfiguração, que a todos aturdiu, revelou-se tão natural quanto “verossímil” aos olhos quase exangues de seu dedicado artífice, *fedele*

*d'amore*, cuja existência fora integralmente consagrada àquele “pedacinho de instante” em que a revelação se consumou.

O destinado lugar onde se escolheram, “Cunhãberá”, configura as núpcias do inferno e do céu, que o insólito casal encarnava. “Cunhã”, do tupi *ku'ñã*, significa “mulher” (HOLANDA, 1986), e este novo sentido, oculto entre as dobras da palavra, lembra o inaudito achado que o “audaz descobridor” desesqueceu do fundo de sua “memória pré-antiquíssima”, resgatando, da pré-história do tempo, o embrião de um futuro recordado, que, com “pelejos de poeta” (p. 82), passou doravante a produzir. Alentada pelo amor, a imaginação Romão dedicou-se a cunhar a imagem da amada. “Tudo vem a outro tempo”, esclarece o narrador (p. 82). Num fundo vivo, embora velado, vigorava o verdadeiro antepassado da mulher tripartida: Nhemaria.

Clarividente, o homem que todos criam cego, transviu, previu ou recordou, na Drá, a Nhemaria. A cegueira é uma forma mais profunda de ver. Não ver significa poder enxergar com os olhos da memória imemorial. Originariamente, na pura anterioridade de tudo, a Drá é Nhemaria, passado antiquíssimo misteriosamente encoberto por atulhamento diverso. Mas, subterraneamente, a Nhemaria é Pintaxa, sendo “Pintaxa” um dos pseudônimos do demônio (SILVA, 2000: 475) – o avesso trevoso, negro substrato de toda aquela alvura, como se a feiúra extrema, de “partir espelho” (p. 82), fosse tão-somente o invólucro necessário para salvaguardar tanta beleza. **A feiúra, nesse caso, é como a recusa ou impotência da alma em atingir a sua própria natureza e plenitude.** A própria Drá-Pintaxa não se recordava da Nhemaria, perdida na bruma de um passado irrecuperável, tanto que sofria da “dor de feiúra” e “não perdoava a Deus” (p. 82).

Romão, entretanto, que “tinha em si uma certa matemática”, “gostou dela”, inclusive “os avessos” (p. 81), e, cheio de invenção e memória – não no sentido platônico da reminiscência da esfera ideal das essências, mas na acepção viquiana em que a memória opera em conjunção dinâmica com o engenho e a imaginação – dedicou-se a ressuscitar as causas, já calculando os efeitos.

Impelido pelo amor, ele pôs a recordação em obra, a fim de re-colher a flor pelágica, de nascimento abissal. Re-colher é um apanhar, reunindo, um re-ler que desperta e colhe um sentido originário, noções muito bem expressas no verbo

inglês *recollect*, que significa “lembrar”. O longo e lento processo que valeu por toda a vida de Romão não constituiu, portanto, uma “reminiscência” – pura lembrança de um evento uma vez acontecido – mas uma *reminisção*, a *reminiscência em ação*, a recordação em parceria com a imaginação, conspirando para uma verdadeira “futurização” do passado, capaz de celebrar o advento de um acontecer que jamais se esgota no acontecido.

A reminiscência recorda o que foi; a reminisção acorda o fluvial devir do que nunca deixou de ser. A reminisção é memória futura que faz existir. Intensamente vivido, o presente é um passado futuramente: “Da Drá, num estalar de claridade, nela se assumia toda a luminosidade alva, belíssima, futuramente... o rosto de Nhemaria” (p. 83). Esperar por um futuro em que o passado se presentifica é viver espessamente o presente com a densidade existencial de quem sabe operar a conjunção movente dos três êxtases do tempo: “Quem espera, está vivendo”, ensina o narrador (p. 83).

Os três vocativos da “mulher mandibular” – Drá, Pintaxa, Nhemaria – convertida na epifania da Virgem Maria chamam à cena a simbologia do número três. O 3 é o encontro dos contrários, que não se anulam numa síntese, mas perpetuamente interagem. O que o número 3 enfatiza é o diálogo, que infatigavelmente induz à procura de uma euritmia, de tal maneira que a re-união não cessa de se refazer. O número 3 é o vértice superior de um triângulo, em cuja base se defrontam os contraditórios pólos. Por isso, ao integralizar a amada na versão pretérita do futuro de Nhemaria, “Romão dormido caiu”, afirma o narrador, “inteiro como um triângulo, rompido das amarras” (p. 83). O triângulo é, neste caso, a imagem material e dinâmica do amor, pois exprime concretamente o impulso passional de um reunir-se num ponto superior, que não suprime as diferenças. Face a face num cenário infinitamente móvel, os opostos são levados a dar o máximo de si, de tal maneira que o ímpeto amoroso revela-se, afinal, a suprema realização do ser consigo mesmo. Inteiramente consagrado ao partejamento da imagem abissal que o seduzia, Romão “deu tudo por tudo” (p. 83), e alcançou na morte a apoteose de sua vida.

Apenas a morte de Romão, provocando na Drá o caos interior de que poderia brotar a antiquíssima novidade, seria capaz de consumir a transmutação. O principal magistério da vida consiste na aquisição da própria morte. Morrer, e

não simplesmente perecer como as plantas e os animais, significa acolher a morte como a mais elevada forma de consagração da vida. “Vai-se falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto”: com estas palavras inicia-se a estória que estamos examinando.

No horizonte humano, a morte não é algo dado, mas algo a *fazer*, mostrou Maurice Blanchot (BLANCHOT, 1955: 115). Dizer que o homem morre não é nada. Importante é assinalar que o homem *é* a partir de sua morte, à qual ele se liga fortemente por um vínculo que ilumina todo o sentido da sua existência. Não deve haver morte apenas no derradeiro momento, mas desde que se começa a viver, na intimidade, na profundidade e na exuberância da vida. A morte amadurece dentro de cada um. É preciso que a morte se torne cada vez mais interior, como uma forma invisível, um gesto oculto, o silêncio de um segredo muito guardado. A morte é o outro nome, a face alterna, da vida. Os homens, contudo, recuam diante da parte obscura de si mesmos, eles a repelem e excluem, e, dessa forma, ela se lhes torna estrangeira como uma inimiga, como uma potência maligna da qual se esquivam por um alheamento constante. Quem não se consente ao lado assustador da vida, quem não o saúda com alegria, permanece à margem do grande entusiasmo vital, jamais toma posse dos poderes indizíveis da vida, e, quando chega o instante da decisão final, não terá sido propriamente um vivo, nem será um morto.

Mas, como morrer, sem trair esta alta potência que é a morte? O homem se vê diante de uma dupla tarefa: morrer sem desmerecer a si mesmo, morrer sem faltar à verdade e à essência da morte. Para corresponder a este chamado, o homem tem de “acertar-se ao vazio”, como diz Rosa em “Nada e a nossa condição”, aprender a afeiçoar-se ao seu nada, dar-lhe forma, cunhá-lo, tornando-se o escultor e o poeta da própria morte. Assim, a morte será o momento da mais profunda autenticidade, aquele ao qual me atiro como à possibilidade que me é mais própria, que não é própria senão a mim e que me mantém na pura solidão que sou eu próprio. Fazer da morte a *minha* morte não significa manter-me eu mesmo até na morte, mas, sim, ampliar a minha grandeza até pôr-me à altura da morte, expôr-me a ela, não mais excluí-la, mas incluí-la no máximo vigor da vida, vê-la como *minha*, lê-la como a minha verdade secreta, o temível no qual reconheço aquilo que *sou*, quando consinto ser maior do que eu mesmo (BLANCHOT, 1955:

163-165). Como expressiu o próprio Guimarães Rosa, pouco antes de morrer, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras:

“De repente, morreu: que é quando um homem vem inteiro, pronto de suas próprias profundezas. Morreu, com modéstia. Se passou para o lado claro, fora e acima do suave ramerrão e terríveis balbúrdias. (...) A gente morre é para provar que viveu. Só o epitáfio é fórmula lapidar. As pessoas não morrem, ficam encantadas” (ROSA, 1967: 3).

A morte como a definitiva floração da vida, a vida como o primeiro desabrochar da morte, são operações poéticas que se magnificam com o advento do amor. O estalar de “súbitos, encobertos acontecimentos, dentro da gente” (p. 81), deslançando o fluxo diluvial do acontecer, é sinal de um “amor que tem assunto”, que começa muito antes de se manifestar, expande-se e aprofunda-se sem se cometer, e consuma-se primeiro, para depois se efetivar: “Romão amava. Decerto ela também, se sabe hoje, segundo a luz de todos e as sombras individuais” (p. 82). Sem a ressonância na intimidade alheia, o amor não atinge a plenitude de uma realização.

O aviso que Romão tivera da transfiguração da Drá-Pintaxa na Nhemaria, e que nutrira o seu “gostar sentido e aprendido, preciso” (p. 82), animicamente se identifica com a notícia que recebera a Drá “de de em si”, das que aos outros não se dão, de que um imenso acontecimento se guardava no bojo do “mal de não matar” (p. 83) que acometera Romão, preparando o cenário para a grande revelação. Com a mesma devoção de alma com que Romão soubera cultivar e esperar, “sem ralar-se nem mazelar-se” (p. 82/83), a Drá se “adolorou”, intimizou-se, “desdesconheceu-se”, e extraiu o profundo proveito daquela doação.

A morte de um foi o poder haver vida para a outra. Do morrer de Romão nasceu a Nhemaria. O alento que se espargiu no ar com o passamento do amante foi o sopro – “o aflatto” (p. 83) – que vivificou a amada. Esta intrínseca conexão da vida e da morte é o supremo dom do amor. Descendo, primeiramente, numa catábase de inspiração órfica, em demanda da origem imemorial que vigora na pura anterioridade de tudo, o impulso amoroso realiza, num segundo momento, a viagem inversa, trazendo pela mão Eurídice infinitamente recuperada, para sempre rememorando-se de seu esquecimento:

“Esse é um amor que tem assunto. Mas o assunto enriquecido – como do amarelo extraem-se idéias sem matéria. (...) Foi desde” (p. 81).

A história de Romão e Drá-Pintaxa-Nhemaria torna-se *estória* – ato inaugural de um viver – no decisivo acesso à origem expresso na preposição absoluta “desde”. Aqui, a memória não é faculdade mental, mas força morfo-genética que atualiza as possíveis configurações de um ser.