

TRÊS MENINAS ROSIANAS

Maria Lucia Guimarães de Faria*

Uma trinca de meninas especialmente dotadas anima as estórias rosianas: a menina de lá, Nhinhinha, a menina de cá, Brejeirinha, e a menina de além, Maria Euzinha. São todas criaturinhas muito «perspectivas», para as quais o advérbio caracterizador não circunscreve um *lugar*, mas sugere um *trânsito*, não um sítio estanque numa paragem definida, mas um anelo de mobilidade. Aparentadas em sensibilidade e simpatizantes de um apreender dinamicamente a vida, as três podem intercambiar seus epítetos, pois, «transitoriantes» e «transitoriadoras», elas existem «suspensas no pèrvio» (ROSA, 1978: pp. 75, 77 e 74), *entre* o lá e o cá, na conjugação do inteligível e do sensível. À sua maneira, cada uma concretiza o vínculo entre «o mais em cima» e o «mais em baixo». Nhinhinha, através de sua exclamação dileta «Tudo nascendo!», celebra a vida como um incessante nascer dos «funebrilhos» da morte; Brejeirinha narra como quem flui em perpétua de-veniência, em demanda do encontro festivo do imanente e do transcendente na terceira margem do rio; e Maria Euzinha, no irrefreável impulso de transcensão que a motiva, concilia o «ir, sem limites» com o «recordar o que valia» na reversa harmonia do além e do aquém.

1. A menina de lá

A menina de lá – Nhinhinha – é a ministra da transcendência. Concretizá-la, suprimindo a brecha deixada pela separação platônica dos dois mundos, é a sua missão sobre a terra. Sua curta existência, vivida na comunicação entre o visível e o invisível, é o exemplo encarnado da solidariedade entre o sensível e o inteligível. Seus atributos físicos favorecem esse trabalho de união entre o que está para além e para aquém do horizonte: «É ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota, e com olhos enormes» (PE, p. 17). Seus grandes olhos, que, além de «enormes», são «muito perspectivos» (PE, p. 19), «veem através» do que se mostra aquilo que se oculta (*perspectivo* vem de *perspicio*, *spexi*, *spectum*, *per+specio = ver através*) (TORRINHA, 1942, verbete *perspicio*). Sua visão, ampla e privilegiada, *realiza* todo o campo semântico coberto pelo verbo

* Professora Adjunta de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

perspicere: ela examina, observa, sonda, medita, percebe, distingue, reconhece (TORRINHA, 1942, verbete citado). Sua cabeça avantajada, em parceria com seus grandes olhos, consegue *reter* o que normalmente se despreza, *lembrar* o que se esquece, *aproveitar* o que inevitavelmente se esfuma e se perde.

Toda a *atividade* de Nhinhinha está concentrada na cabeça e nos olhos, razão pela qual ela «pouco se mexia», e «não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios» (PE, p. 17). O seu silêncio é a excessividade de um outro sentir, a sua imobilidade, a opulência de um outro fazer. Quando as pessoas, assustadas com a sua absoluta quietude, indagavam o *que* ela estava fazendo, Nhinhinha respondia apenas: «Eu... to-u...fa-a-zendo...» (PE, p. 18). Trata-se de um fazer não comprometido com as ações corriqueiras, pois Nhinhinha «não se importava com os acontecimentos» (PE, p. 18), um fazer quase intransitivo, que não fazia isto ou aquilo, mas tão-somente «fazia vácuos» (PE, p. 18). Este fazer pura e simplesmente, fazer e nada mais, remete à etimologia de *poeta*, originário do verbo *poiew*, que significa «fazer, fabricar, imaginar, inventar» (ISIDRO PEREIRA, 1976).

Quando o fazer de Nhinhinha tem um objeto direto, este é «saudade»: «Eeu? Tou fazendo saudade» (PE, p. 18). Fazer saudade é manter-se precisamente no território da criação poética. Este fazer não só dispensa a ação, como requer a imobilidade, o silêncio em que o inaudível se dá a ouvir. O fazer cotidiano só tem olhos para o futuro e apenas aproveita do passado o que serve para esclarecer a situação presente. O fazer de Nhinhinha, por outro lado, é cheio da memória de «lá», totalmente receptivo às lembranças. Daí a «precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo» (PE, p. 17). As pessoas «perdem» as coisas porque, preocupadas com ganhar e ocupadas num fazer transitivo, não têm o vagar para sentir o passado enfeixar-se no presente e entrelaçar-se com o futuro, num processo de total conservação do que já foi. Nhinhinha, por sua vez, recordava demais a sua pátria transcendente, pela qual nutria um sentimento complexo, produto híbrido de alegria e nostalgia, que ela exprimia numa mistura de concreto e abstrato, ao declarar que estava *fazendo saudade*. «Fazendo» nomeia a construção de uma morada terrestre, enquanto «saudade» aponta na direção inversa. Fazer saudade é festejar o intercâmbio do lá e do aqui. Este mesmo casamento está presente na junção da conjunção aditiva «e» com o pronome pessoal «eu» na aglutinação «Eeu», que retira o «eu» de seu isolamento e o transporta para o centro de um universo que dialoga em todas as direções.

Habitando «para trás da Serra do Mim» (PE, p. 17), Nhinhinha distingue-se de todas as pessoas. Sua linguagem é própria – «Ele xurugou?» –, as coisas que diz soam ininteligíveis – «Ninguém entende muita coisa que ela fala» –, suas ideias espantam «pelo esquisito do juízo ou enfeitado do sentido», suas histórias surpreendem como «absurdas, vagas» (p. 17). No entanto, ela não era «seu tanto tolinha» (PE, p. 18). Os outros é que não alcançavam a dimensão do que propunha. Quando

observa, «com riso imprevisto», que «Tatu não vê a lua» (PE, p. 17), ela ri-se do curto alcance existencial do bicho, que o condena a uma eterna imanência. Suas breves estórias falam de um universo mais vasto do que o estreito aqui e agora, cuja amplitude está sugerida na palavra «lá», da qual brotam um espaço «comprido, comprido» e um «tempo que nem se acabava» (PE, p. 17). É, por exemplo, o poder de uma abelhinha miúda, de se voar para uma nuvem, que a encanta, ou a mesa de doces que de tão longa encomprida o passado pelo presente. Entretanto, este universo não é «mágico», fora da realidade, mas, ao contrário, o próprio real onde se desenrola «só a pura vida» (PE, p. 17). As pessoas, por demais aderidas ao *hic et nunc*, não conseguem perspectivar o aqui, vendo-o sob a iluminação do lá, ou modular o agora, percebendo-o sob a largura do sempre. Mas é da expansão do tempo e da ampliação do espaço que cuida Nhinhinha. Outra coisa não são os seus milagres.

«O que ela queria, que falava, súbito acontecia» (PE, p. 19). Nisso consistiam os milagres. Era Nhinhinha nomear uma coisa, e ei-la materializada. Não bastava desejar; era preciso *dizer*. A palavra órfica é acontecedora, porque suscita o ser do que nomeia. Só que a menina «queria muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas, o que não põe nem quita» (PE, p. 19). O que milagres como esses exprimem é a mais profunda consonância com «a pura vida». Quando a mãe adoeceu, por exemplo, «não houve fazer com que Nhinhinha lhe falasse a cura» (p. 19). Desembaraçando-se da insistência dos adultos, a menina «sorria apenas, segredando seu – «Deixa... Deixa...» (PE, p. 19), praticando a suprema sabedoria de deixar-ser. Não se pode violentar o devir, desejando o que não pode ser. Nem se pode visar «o sensato proveito» (PE, p. 19). Não é no domínio da práxis, mas na dimensão do ser, que Nhinhinha existe. Deixar-ser é a essência da liberdade. Quando instaram-na a querer a chuva, respondeu surpresa: «Mas, não pode, ué...» (PE, p. 19). Os milagres não são fruto de voluntarismo, capricho ou cálculo, mas expressam o intenso afeiçoamento do homem ao mundo, um *pathos* conjunto, uma *simpatia*, um sentir em harmonia com a emotividade que anima o cosmos, um querer confeiçoado à aspiração íntima da própria natureza.

«Eu quero ir para lá», declara a menina na conversa altamente poética que entretém com o narrador. «Aonde?», quer saber o seu interlocutor. «Não sei», responde Nhinhinha. Onde fica esse «lá», que define a menina e dá título à estória? Seria origem, ou destino, ponto de partida, ou de chegada? Constituiria o «de» um genitivo subjetivo, indicando a pertinência da menina ao lá, ou um genitivo objetivo, sugerindo o anelo de alcançá-lo? Não se trata de um paradisíaco lugar inteligível, oposto a uma suposta degradação sensível, onde existimos e somos. Vagos traços expressivos, vazados em poesia da mais pura sensibilidade, aludem ao não-lugar desse lá, indicando que esta separação sensível/inteligível está longe de exprimir a verdade do cosmos. «A gente não vê quando o vento se acaba», sugere Nhinhinha, ou então, «o passarinho desapareceu de cantar...» (PE, p. 18). «Lá» seria, talvez, onde a gente *vê* o vento começar e acabar, onde *aparece* o canto

do passarinho que desaparece de cantar, onde se *ouve* o piado das «estrelinhas pia-pia»... Lá talvez fosse um *quando*... É lá que residem os «parentes já mortos», que Nhinhinha queria visitar.

Mas a principal indicação sobre o lá é fornecida pelo arco-íris:

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. (PE, p. 20)

O arco-íris é a região mítica onde a terra e o céu se circunferem, constituindo, portanto, o livre trânsito entre o aquém e o além. O «lá», donde Nhinhinha veio e para onde vai, é o ponto médio de perpétua mutação entre o terrestre e o celeste. Este lugar, onde o lá e o aqui não cessam de interconverter-se, é o horizonte:

O horizonte não significa um ente intramundano, mas o envolvente de tudo que existe. Todas as coisas que o ser humano encontra no espaço mundano são demarcadas pelo horizonte. Não há mundo nem homem sem horizonte. Envolvente e arrebatador, o horizonte atua como potência instituidora do vínculo indissolúvel do homem e do mundo [...] Ele atrai irresistivelmente o homem, arrastando-o em direção ao distante no espaço e ao longínquo no tempo. A nostalgia da distância, que mobiliza a fantasia humana acerca da origem primeira e do fim último de todas as coisas, resulta da sugestão do horizonte, que não só determina o limite de um mundo, mas também assinala o limiar de outro mundo. [...] O realismo maravilhoso do quadro natural em que o céu se une à terra se fundamenta na estrutura geopoética do horizonte. (SOUZA, 2002: pp. 21-22)

Nhinhinha alegrou-se fora do sério com o arco-íris porque ele é a passagem para o «outro lado», para o qual a menina almejava transportar-se. Entretanto, o *outro* lado é o *mesmo* lado, transvisto, perspectivado, «perspectivisto» por olhos «muito perspectivos». Entre o lado de lá e o lado de cá há continuidade, e não ruptura. Só alcança passar para lá quem vive, já de cá, essa simbiose. Sonhar com o lá é habitar o horizonte. Viver o horizonte é existir em estado de transcendência. A fabulosa conjunção do céu e da terra não é uma ilusão ótica, mas uma visão mitopoética.

A prova do fecundo vínculo entre o aquém sublunar e o além estelar é o caixãozinho «cor-de-rosa com verdes funebrilhos» (p. 21), em que Nhinhinha realiza a sua passagem, «fa-a-zendo», com este ato, a união da vida e da morte. Pintada de verde, a morte adquire a tonalidade da vida, do incessante brotar da natureza, que a menina reiteradamente saúda com sua «exclamação diletta» «Tudo nascendo!» (PE, p. 18). A morte como vida exprime-se fortemente na palavra «funebrilhos», em que o fúnebre se reveste do viço de um novo começo. As cores do caixãozinho – verde e rosa – são as mesmas do arco-íris, «sobressaído em verde e o vermelho – que era mais um vivo cor-de-rosa», confirmando a identificação entre o arco-íris e a morte de Nhinhinha, e comprovando que «todos os vivos atos se passam longe demais»

(PE, p. 20). Se o que se passa aqui não tem ressonância além, tudo se perde em efêmero. Morrer é permanecer nascendo. Os vivos atos têm a espessura da eternidade.

O narrador de 1.^a pessoa que narra a estória de Nhinhinha beneficia-se amplamente do convívio com a menina. A parte mais significativa da estória é o diálogo noturno dos dois, que o narrador situa num «agora» intemporal, como se essa conversa, quase toda expressa no pretérito imperfeito, nunca se acabasse. A menina «apreciava o casacão da noite» (PE, p. 18), porque, criança solitária, concebia-se filha do cosmos. Nhinhinha gostava do narrador, pois sentia-o mais próximo de compreendê-la. Entre os dois se estabelece uma empatia, fruto de um acordo de sensibilidades. Vigora na alma humana um núcleo de infância, uma infância potencial, imóvel, mas eternamente viva, que adquire realidade em instantes de iluminação poética (BACHELARD, 1978: p. 85). A compreensão entre o narrador e Nhinhinha se dá por intermédio dessa infância que dura em nós, e que permanece como um impulso de abertura à vida. Ao sintonizar com a infância, *fazemos saudade*. A cosmicidade da infância é compartilhável. Nenhuma alma é surda a um valor de infância. Nessa comunicabilidade funda-se a amizade entre Nhinhinha e o narrador. Entre uma criança em motivação de poesia e um poeta em inclinação de infância há troca de grandeza.

2. A menina de cá

«Partida do audaz navegante» constrói-se em torno de sua refletora, Brejeirinha, dotada de um dom especial, que a inclui na galeria dos infantes privilegiados das *Primeiras estórias* (tais como o Menino de «As margens da alegria» e «Os cimos», a «Menina de lá», os meninos de «Pirlimpsiquice» e o Menino de «Nenhum, nenhuma»): o dom de raptar o *quem* das coisas e das pessoas:

Brejeirinha tinha o dom de apreender as tenuidades: delas apropriava-se e refletia-as em si – a coisa das coisas e a pessoa das pessoas. (PE, p. 102)

Psicóloga, ela percebe o clima hostil entre os apaixonados Ciganinha e Zito e capta a tenção sonhosa de Zito de «ir-se embora, teatral, debaixo de chuva que chuva» (PE, p. 102). «Poetista» (PE, p. 101), reflete em si a vivência alheia e exprime as «tenuidades» numa estória que se vai modulando ao sabor das sutilezas que configuram a evolução do caso. Narradora inata, deixa-se arrebatada pelo sortilégio da estória do desencontro e reencontro dos namorados, que se conta através dela.

A briga, real, entre Ciganinha e Zito é o ponto de partida do audaz navegante. Entretanto, logo a ficção suplanta a realidade, e as palavras inspiradas de Brejeirinha soam tão verazes, que a estória da separação acaba engendrando a reaproximação. Sempre atenta e sensível às mutações que se vão operando no coração dos dois apaixonados, Brejeirinha vai modificando a sua estória, cedendo

cada vez mais espaço à amada do audaz navegante, que, a princípio, nem constava da estória. Inicialmente, o audaz navegante «precisava respectivo de ir» (PE, p. 102). Logo, ele «não gostava de mar», pois deixava para trás «uma moça, magra» que ele amava, e que ficava «paralela, lá, longe, sozinha», e os dois, «inclusive», «estavam nas duas pontinhas da saudade» (PE, p. 105). A poesia da imagem enlaça os dois namorados e insufla «um valor» inesperado no «aldaz» navegante, que, agora «desassustado», dá «um pulo onipotente» e agarra «de longe a moça em seus abraços», deixando o próprio mar «aparvoalhado»... (PE, p. 106).

O *salto mortale* do personagem, que decide romper com a história traçada para ele e inventar a própria estória, convertendo-se no personagem que ultrapassa os limites da fábula, ocorre no interior da fabulação de Brejeirinha, que percebe que a narrativa lhe escapa ao controle e sente a premência de finalizá-la: «Arres! O Aldaz Navegante, pronto. Agora, acabou-se, mesmo: eu escrevi – “Fim!”» (PE, p. 106). Mas Zito, em exata sintonia com o audaz navegante, transcende a distância que se estabelecera entre ele e Ciganinha, e os dois «se consideram nas pontinhas da realidade» (PE, p. 106), em perfeita isomorfia com a imagem de Brejeirinha. Ao mesmo tempo, o «aldaz» navegante, que já se incorporara à vida da pequena comunidade de crianças, integra-se à natureza, encontrando a sua imagem material e dinâmica num «cogumelo de haste fina e flexuosa» (PE, p. 106), que crescera sobre uma porção «atamanhada» de esterco cogumeleiro.

A ficção, que se convertera em realidade ao imiscuir-se nos desdobramentos do amor de Zito e Ciganinha, assume real concretude ao consumir-se diante dos olhos das crianças, que se tornam partícipes do seu evoluir. Brejeirinha, grande criadora, sempre «rápida no valer-se das ocasiões» (PE, p. 106), aproveitada para ornamentar a «obra pastoril» (PE, p. 105), realmente metamorfoseando o cogumelo em «aldaz» navegante. Agora, a natureza, secundando a vida, também se transfigura sob o influxo da estória: «Já aquela matéria, o “bovino”, se transformava» (PE, p. 106).

A água do rio, em cujas margens brincavam as crianças, engrossada pelo aluvião, acerca-se do «aldaz» navegante, tornando iminente a sua partida. Esperta e cosmicamente integrada, Brejeirinha percebe a mobilidade fluvial da matéria vertente da vida. A estória, que ela, voluntariosamente, estancara, continua, todavia, a fluir, assim como o amor de Zito e Ciganinha, os quais não se renderam à separação – nem a da vida, nem a da estória – e se retomaram, dizendo-se «coisas grandes em palavras pequenas» (PE, p. 106). Entretanto, o amor, como a vida, como as águas do rio, é cheio de «vir e ir» (PE, p. 107), de modo que, neles, embora felizes, «alguma outra coisa se agitava», numa sequência de altos-e-baixos do tipo «rosa-amor-espinhos-saudade» (p. 107). A alguma outra coisa, «confusa», que os nublava, era a inevitável partida do cogumelo-aldaz – o da «feita fantasia» (PE, p. 73) – circunrotado de água, já a ponto de soltar-se de sua «firme terrestreidade» (PE, p. 107). Ciganinha, sentindo a gravidade do momento, adverte Brejeirinha a não brincar

«com coisas sérias» (PE, p. 107). Esta, espetada pelo gume do instante, compreende que «a verdadeira estória» (PE, p. 107) só agora se aprontou e deixa-a fluir de si: – Agora, eu sei. O Aldaz Navegante não foi sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. E pronto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito, o navio... pronto: e virou vagalumes...» (PE, p. 107)

Na versão derradeira, os dois amados se reúnem e, inclusive, subjagam o mar, elemento da separação, que «foi indo com eles». Os reiterados «prontos», que, como pontos, regulam o ritmo da narrativa de Brejeirinha, atestam a mediunidade da narradora, que desentranha a sua estória do infinito novelo da vida. Cada «pronto» pontua o instantâneo aprontar-se da estória e a sua pronta apreensão, e aponta, por outro lado, a tentativa de deter, por um instante, a vida, em seu incontrollável ímpeto de ultrapassar-se. As elevadas palavras com que Brejeirinha aviventa a sua narração operam as curiosas bodas do erudito com o pueril, que, de resto, impulsionam toda a estória.

«Na manhã de um dia em que brumava e chuviscava, parecia não acontecer coisa nenhuma» (PE, p. 100). As aparências não poderiam ser mais enganosas. Nessa singela estória, nada é apenas o que aparenta. A começar pelo próprio nada, que é a mais pura plenitude do tudo. Efetivamente «brincando com coisas sérias», a estória diz «coisas grandes em palavras pequenas», e o próprio desdobrar-se da narrativa, à primeira vista tão simples, é mais complexo do que parece.

Nessa estória, que mobiliza as questões basilares das *Primeiras estórias* – o amor, a travessia, a transcensão de limites, a deveniência da vida no fluir das águas do rio, a plasmação do mundo mediante o poetar pensante das estórias – nessa «estoriinha», não há que se fiar sequer na aparência de um ovo, que só se parece mesmo é com um espeto. Com efeito, apenas numa apreensão estática da realidade, as coisas se parecem sempre consigo mesmas, numa repetição exasperante e pobre, em que só se retém o aspecto desvelado e instituído. Ágil como uma andorinha, «menina só ave» (PE, p. 103), Brejeirinha mais intui do que constata, e apreende da vida o seu intrépido mover-se, a mutante coreografia das formas, o contínuo vir-a-ser das pessoas. O espeto é um ovo em rotação estelar, o ovo é um espeto em desaceleração gradual. Rosa explica a seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason, em carta de 24/03/1966, que, com a percepção da semelhança entre o ovo e o espeto, «Brejeirinha descobre uma profunda verdade metafísica, desmoralizadora da nossa concepção idiota da «realidade estática»».

A mediação narrativa nessa estória da estória também é mais sofisticada do que parece. O narrador que conduz a narração é afetivamente envolvido com o universo narrado, de modo que ele narra de uma perspectiva interna, aderindo à sensibilidade das crianças: «No campo, é bom; é assim. Mamãe, ainda de roupão, mandava Maria Eva estrelar ovos com torresmos e descascar os mamões maduros. Mamãe, a mais bela, a melhor.» (PE, p. 100) O tom cúmplice do relato, o seu

vocabulário, em que proliferam os diminutivos, a maneira casual de estar-lá, indicam um elevado grau de comprometimento com o pequeno mundo que se reúne ao redor do fogo familiar: «Meia-manhã chuvosa entre verdes: o fúfio fino borrifo, e a gente fica quase presos, alojados, na cozinha ou na casa, no centro de muitas lamas.» (PE, p. 100) Os olhos com que vê e apreende a realidade são os das crianças: «Sempre se enxergam o barranco, o galinheiro, o cajueiro grande de variados entortamentos, um pedaço de um morro – e o longe» (PE, p. 100). O que o seu tom afetuosamente trai, acima de tudo, é a presença encantada do adulto que não perdeu o vínculo com a infância e sabe disponibilizar-se ao ver-pela-primeira-vez das crianças, colocando-se a serviço da expressão desse mágico acontecer.

De todas as crianças, é com Brejeirinha que o narrador mais se afina, e com ela estabelece uma verdadeira parceria narrativa. Em primeiro lugar, porque o dom de «apreender as tenuidades», delas «apropriar-se» e «refletir-las em si» faz dela uma perfeita refletora de tudo o que se passa a seu redor, não da realidade sensível aparente – «talvez só um escamoteio das percepções» (ROSA, 1979: p. 148) – mas do que jaz oculto, à espera de um dizer revelador. É Brejeirinha quem desenlaça o enleio em que se tinham atado Ciganinha e Zito, propiciando a sua reconciliação.

Mas Brejeirinha não é uma refletora silente, que necessita do narrador para exprimir o que lhe vai na alma. Ela é uma refletora falante. Ela e o narrador são, na verdade, colegas no ofício de narrar. O que o narrador narra é o narrar de Brejeirinha. A sua é a estória do fazer-se de uma estória. Inclusive o título da estória *dele* é o da estória *dela*. No irreprimível «jacto de contar» de Brejeirinha, o mundo se inventa, a vida se trama, o ser se propõe. Narrativamente acoplado a Brejeirinha, o narrador não apenas testemunha, mas participa da formatividade de «tudo nascendo» (PE, p. 18), exclamação predileta da «menina de lá», parente próxima dessa «menina de cá».

O casamento narrativo do narrador e de Brejeirinha se consuma nas bodas «do erudito, ou elevado, com o pueril», como expressa Guimarães Rosa na carta a seu tradutor alemão. Com a erudição, o narrador divulga a porção de «coisas grandes» que se estão dizendo em «palavras pequenas». Brejeirinha, por sua vez, com o instinto de grandeza que caracteriza a infância, importa «desses sérios nomes» (PE, p. 101), porque intui o alcance ontológico de brincar com palavras: é o destino das pessoas que assim se engendra! Na verdade, as núpcias do erudito e do pueril não se processam apenas no acoplamento dos dois narradores, mas também na singularidade narrativa de cada um deles. Brejeirinha borda o seu relato com palavras exóticas e bombásticas, porque, psiquiatrista, pressente que o narrar autêntico não se constrói com o encadeamento progressivo de eventos que se sucedem, mas com a prontidão e a solércia de agarrar o vocábulo esperto que inesperadamente quebra as cascas do silêncio. Com todos aqueles termos eruditos brotados do nada, a narração de Brejeirinha não se parece com nenhuma outra e se consagra como uma «primeira estória», no duplo sentido de ser original e

originária. Dizer, deixando-se arrebatado pelo «jacto de contar», é mais essencial do que o que se diz. Por isso, invertendo o provérbio usual, o lema de Brejeirinha é: «Antes falar bobagens, que calar besteiras...» (PE, p. 102)

O narrador, por seu turno, tingiu o seu relato com a tonalidade da pura emoção, e, no seu compreender o mundo infantil, há um misto do distanciamento que avalia e da proximidade que compartilha. Se a narrativa de Brejeirinha oscila ao sabor da vida, a do narrador flutua entre o presente e o passado no interior de uma mesma sequência, indicando a sua crescente adesão ao mundo ficcional:

Mais não *chuvicava*. Brejeirinha já pulando de novo. Disse: que o dia estava muito recitado. Voltava-se para a contramargem, das mais verdes, e jogava pedras, o longe possível, para Nurka correndo ir buscar. Depois, se *acocora*, de entreter-se, parece que já está até calçada com um sapatinho só. Mas, sem se desagachar, logo gira nos pezinhos, quer Ciganinha e Zito para ouvirem. Olha-os. (P. 105)

A empatia do narrador com sua jovem colega de ofício cresce a ponto de exprimir «brejeirinhamente» a impressão sensorial da menina – «Deu-se, aí, porém, longe rumor: um trovão arrasta seus trastes» (PE, p. 106) – de incorporar os seus maneirismos narrativos – «Pronto. O trovão, terrível, este em céus e terras inventível» (PE, p. 107) – e de apropriar-se de seu vocabulário na indagação «metafísica» – «Ela iria cair num abismo “intacto” – o vão do trovão?» (PE, p. 107), além do «plágio» da imagem poética das «pontinhas da saudade», que ele aproveita como as «pontinhas da realidade»...

Cabe ao narrador o fecho narrativo, em que se entrelaçam as duas histórias: a do «aldaz» navegante de Brejeirinha, que converte um cogumelo trivial num intrépido viajante, e a do audaz navegante, história do narrador acoplada à de Brejeirinha, que apreende o caráter «transitoriante» do «Aldaz» e o revela como o «viabundo» (PE, p. 107), aquele que vive «oscilado, só se dançandoando» (p. 107), em consonância com o fluir das águas, na pura devenida da vida. A aliança dos dois narradores promove uma história existencialmente alinhada à ideia essencialmente rosiana do homem como o ser-em-travessia-para-a-terceira-margem. Estrategicamente, a história que se defronta com «Partida do audaz navegante» na simetria proposta pelo eixo de «O espelho» é «A terceira margem do rio».

3. A menina de além

A complementaridade do além e do aquém se impõe desde o início de «Tresaventura». O título significa «aventura além», mas a epígrafe do Mnemônico – «... no não perdido/no além passado...» – aponta para o aquém, noção que se confirma logo no primeiro parágrafo – «Terra de arroz. Tendo ali *vestígios de pré-idade?*» – e se corrobora ao final, com o símbolo do caranguejo. A história se situa, portanto, em dois planos: o da transcendência, no puro além, sinal da incessante

superação de fronteiras, e o da infância imemorial, no absoluto aquém, indício de perene criação e renovação.

A transcendência, anelo de liberdade e crescimento, manifesta-se no ímpeto de transposição que impele a menina: «Precisava de ir, sem limites. Não cedia desse desejo, de quem me dera. Opunha o de-cor de si, fervor sem miudeio, contra tintim de tintim» (T, p. 174). A infância imemorial, anterior ao nascimento, inscreve-se, na estória, mediante a evocação da teoria platônica da reminiscência – «Um arrozal é sempre belo. Sonhava-o lembrado» – que se repete em outras passagens – «Sabia rezar entusiasmada e recordar o que valia» – e alcança a sua expressão mais poética em: «Segredava-se, da caixeta de uma sabedoria: o arrozal lindo, por cima do mundo, no miolo da luz – o relebramento» (T, p. 174), em que se mistura, à concepção da reminiscência, a teoria das ideias, ambas coloridas e modificadas pela pincelada rosiana.

A teoria platônica das ideias repousa sobre a diferenciação primordial de dois mundos: o primeiro compreende o que é, mas nunca devém; o segundo, o que devém, mas não é. Na ordem do conhecimento, o mundo do ser é objeto da *noesis* (inteligência); o do devir é objeto da *aísthesis* (sensitividade). A linha que separa os dois mundos é o horizonte. Para cá do horizonte, está o sensível, mundo das coisas, onde reina o astro do dia; para lá, situa-se o inteligível, mundo das ideias, onde vigora a Ideia do Bem. Tendo separado os dois mundos, criou-se, para Platão, um impasse: como estabelecer uma relação entre a ideia pura e a coisa sensível? Era preciso lançar uma ponte entre os dois mundos separados – da eternidade para a temporalidade, da unidade para a multiplicidade, e vice-versa. Como? Do seguinte modo: a ideia é o modelo (*parádeigma*), do qual a coisa é a cópia ou imagem (*eídolon*). Da imagem ao modelo, vale dizer, da coisa à ideia, a passagem se efetua por *mímesis* (imitação); no trajeto inverso, isto é, da ideia à coisa, a transição se realiza por *parousía* (aparição ou revelação). Mas *parádeigma*, *eídolon*, *mímesis*, *parousía* e *métexis* (que designa a «participação» entre o mundo real e o mundo ideal) não passam de metáforas. Na verdade, o uso da metáfora mal encobre a aporia que advém da refração do mundo concreto em dois mundos que resultam igualmente abstratos: um, o das coisas que existem, mas não são, o outro, o das ideias que são, mas não existem (SOUSA, 1973: pp. 251-253). Como decorrência, no universo platônico, os dois mundos separados permanecem irremediavelmente cindidos.

Para Maria Euzinha, contudo, legítima representante da mundividência rosiana, a aporia é uma «euporia», simplesmente porque o universo que habita não se reduz a nenhum *khorismós*, mas palpita numa continuidade que garante o indissolúvel vínculo entre a ideia e a coisa. A menina «ficava no intato mundo das ideiazinhas ainda» (p. 174), mas, para ela, as ideias não são abstração, e sim ser. Conceber uma ideia já é materializá-la. Não existe um mundo cá e outro lá, mas o outro *ou* o outro, num permanente intercâmbio. O «arrozal lindo, por cima

do mundo» é o suprassumo do sensível, que é, *também*, o suprassenso do inteligível. O sensível participa *efetivamente* do inteligível, e a beleza é a evidência dessa participação. Quando ela pensa que o arrozal é «belo» (p. 174), quando afirma com devoção «A bela coisa!» (p. 176), quando empreende a partida audaz para «ir a ver» o arrozal numa «manhã belfazeja» (p. 175), ela articula a união do sensível e do inteligível na fusão do «bem» e do «belo» da manhã *belfazeja*. Para Maria Euzinha, o arrozal, «o grande verde com luz» (p. 174), perfeito cruzamento da matéria sensível (verde) e do espírito inteligível (luz), significava o último horizonte da experiência humana. Atingi-lo, e transpô-lo, era realizar a *aventura além* – *tresaventura* – que a motivava e compelia. Nesse sentido, *tresaventura* é *catábase*, a «transposição de todos os limites da experiência comum» (Sousa, 1975: p. 24).

Mas a estória de Maria Euzinha termina com o símbolo do caranguejo, que mobiliza um *vir aquém*, movimento de retorno. O par complementar da *tresaventura* é, portanto, a *antiperipleia*. A estória «Antiperipleia», por sua vez, que propõe um «voltar para fim de ida», encerra-se com o símbolo da coruja, que solicita um *ver além*. O mesmo movimento percorre interiormente as duas estórias: o anel da circularidade do aquém e do além. Maria Euzinha queria «ir, sem limites» para recordar o «não perdido, o além-passado», que residia numa absoluta *anterioridade*. O desafio consistia, portanto, em lançar-se além para «desdeslembrar-se» (ROSA, 1978: p. 47) do aquém, vale dizer, buscar o horizonte derradeiro a fim de *desesquecer* a origem primeira. Ao sabor de oscilar de sotavento e barlavento, estreia Dorianos («Sota e barla») esta mesma ambivalência, quando «olhando para trás em frente olhava» (ROSA, 1979: p. 170). Com Parmênides, poder-se-ia dizer: «para mim é indiferente o donde quer que parta; com efeito, lá voltarei de novo» (*apud* SOUSA, 1975: p. 90). É precisamente aqui que emerge a cifra da reminiscência: *o aonde queremos chegar é o donde viemos*. Desse encontro, deduz-se tanto a imortalidade da alma quanto a *anamnesis*:

A alma, sendo imortal e muitas vezes renascendo, tendo contemplado todas as coisas, quer na Terra quer no Hades, não pode deixar de tudo haver aprendido; de modo que de assombrar não é que possua, acerca da virtude e do resto, lembrança do que anteriormente conheceu. Como toda natureza é homogênea e a alma tudo aprendeu, nada impede que uma única recordação – o que os homens denominam saber – faça que torne a achar todas as outras, provisto que se tenha a coragem e não se desista da busca. (SOUSA, 1975: p. 110)

Rosianamente, a reminiscência é uma *reminiscção*, uma operação dinâmica e não passiva, o resgate da «memória pré-antiquíssima» (T, p. 82), que só se reativa com o profundo comprometimento existencial.

A linha que separa o mundo das coisas do reino das ideias é o horizonte. Mas se na codificação filosófica o aquém sublunar é um antro ensombrado, um «menos» do «mais» que havia no além estelar, na codificação mitopoética – vigente

no universo rosiano e compartilhada por Maria Euzinha – não há o mais leve vestígio de que para lá do horizonte se degrade o sensível. Pelo contrário, com seu Jardim das Hespérides ou Horto dos Deuses, Ilhas dos Beatos e tudo o mais que sugere o paradisíaco sem-lugar onde a terra e o céu se circunferem, o «para além do horizonte» se nos apresenta como uma «glorificação da sensibilidade» (SOUSA, 1975: p. 111). Miticamente falando, como ponto em que se interligam o que se vê aquém e o que se imagina além, o horizonte não é limite, mas limiar, que dispensa ao homem o livre acesso à abertura do mundo.

É precisamente este impulso vital que o «rever em ideia» (T, p. 175) o arrozal – o «vistoso» (T, p. 176) jamais visto – desencadeia na menina, «menininha, de babar em travesseiro» (T, p. 174). Seu exato nome não se chega a saber: «Só a tratavam de Dja ou Iaí». Dentro do universo eminentemente religioso da estória, marcado pelo permanente rezar da menina, os nomes mágico-mistéricos «Dja» e «Iaí» fazem pensar em entidades conhecidas na Umbanda. Dja talvez se reporte a Iemanjá, através da clara referência à mãe-d'água: «E eis que a água! A poça de água cor de doce-de-leite, grossa, suja, mas nela seu rosto limpo límpido se formava. A água era a mãe-d'água» (T, p. 176). Iaí pode relacionar-se a Iansã, divindade que preside ao vento e às tempestades, através de uma sugestiva alusão ao vento, acentuada pela aliteração do «v»: «Virou para um lado, para o outro, para o outro – lépida, indecisa, decisa. Tomou direitidão. Vinha um vento vividinho, ela era um mimo adejo de ir com intento» (T, p. 175).

A aglutinação dos dois nomes no apelativo «Djaiaí» soa como uma fórmula mágica, uma senha propiciatória do divino. Sensificar o suprassensível é o mais expressivo dom de Djaiaí. A avassaladora presença do sagrado é que convida a menina a um constante rezar: «Reza-e-rezava» (T, p. 175). A oração é, para ela, uma permanente disposição anímica, um serenizante estado de espírito: «Sabia rezar entusiasmada» (T, p. 174). O entusiasmo (= em Deus) assinala a condição teopática de Djaiaí, que lhe garante uma retribuição teofânica. Desse contínuo intercâmbio advém a alegria da menina, cujo transbordamento se celebra em renovada oração, iniciando o incessante ciclo de um doar que, já de si, é um receber: «E ria que rezava.» (T, p. 175) Nesta injunção, a reza aflora como *simpatia* entre o inteligível e o sensível, fruto de uma aspiração recíproca, fundada numa comunhão de essências.

O sentido mais profundo da oração de Djaiaí consegue-se quando o narrador, ao comentar que os passarinhos «eram só do céu, seus alicercinhos», reporta: «Rezava aquilo.» (T, p. 175) O verbo «rezar» é frequentemente intransitivo (reza-se), ou transitivo indireto (reza-se a Deus). Quando se reza transitivamente, em geral profere-se um pai-nosso ou uma ave-maria, ou percorre-se o terço ou o rosário. A transitivação do rezar da menina Dja ou Iaí, no entanto, é totalmente insólita: ela rezava *aquilo*, vale dizer, o pertencerem os pássaros à liberdade do céu. O que este rezar desvela é a total concordância – a coerência cordial, «coraçõemente» (ROSA, 1978: p. 138) – entre o *sentir* da menina e o *ser* da natureza, entre a alma

individual e a alma universal, e faz pensar nos «milagres» de Nhinhinha, frutos de um deixar-ser, que exprime o mais profundo afeiçoamento do homem ao mundo. A oração não consiste numa súplica ou num pedido, como se entre Deus e o homem se cavasse uma distância impossível de se percorrer, seja a separação entre os mundos sensível e inteligível. Porque existe continuidade cósmica é que se pode rezar. A oração é um modo de ser e toma alento a partir de uma comunhão com o divino e com a natureza. Por essa razão, todos os seres rezam, flores, plantas, montanhas, bichos: «Sapos rezam também – por força, hão de! O sapo rezara» (T, p. 176). A oração eclode no centro de uma «conspiração» de que participa todo o cosmos.

Transitando no duplo domínio do aquém e do além, interligando o abstrato e o concreto, Djaiá transfigura a realidade ao seu redor. O arrozal é o primeiro beneficiário desse dom transfigurador. Para todos os integrantes do «mundo trabalhoso» (T, p. 175), «lá» era a «terra baixa e molhada, do mato onde árvores se assombam», local de «perigos, o brejo e brenha – vento e nada» (p. 174). Para ela, todavia, que «via-se e vivia de desusado modo», o arrozal se afigurava o «lugar tão vistoso» (p. 176), a mais bela coisa dentre as coisas belas, um máximo de verde num cúmulo de luz. Não tê-lo jamais visto em nada diminuía a magnitude dessa visão, antes a encimava de uma luminosidade única, a «enorme, feita fantasia» (Rosa, 1978: p. 73). A água «feia, quente, choca» do arrozal, que «dá febre, com lodo de meio palmo», assume, com a sua intervenção demiúrgica, o aspecto de «água fria, clara, dada da luz, viva igual à sede da gente», onde «até o sol se refrescava» (T, p. 175).

Aos perigos, ameaças, riscos e agouros que lhe advertiam, «Iaí psiquepisca» (T, p. 175), fechava o olho da alma, e, com essa determinação intrínseca, transformava o que era no que não era: «Arrenegava. Apagava aquilo: avesso, antojo» (T, p. 175). Jararacucu, urutu-boi? Problema nenhum: «Sapos, cobras, rãs, eram para ser de enfeite, de paz, sem amalucamentos, do modo são, figuradio» (T, p. 175). É plurissignificativa a escolha da palavra «antojo» pelo narrador, tão completamente afinado com a sua refletora, que é capaz de apanhar-lhe em todas as pétalas a sensibilidade. «Antojo» é o «ato de pôr diante dos olhos»; «antojar» é «figurar, representar na imaginação» (HOLANDA, 1986). Deriva daí a noção de que «antojo» vale por «apreensão, fantasia, visão, pressentimento» (FERNANDES, 1980). Mas «antojo» quer dizer também «repugnância, nojo, tédio, fastio», e significa ainda «antolho», aquilo que se coloca dos lados dos olhos para limitar o âmbito da visão. Compreende-se agora em todas as suas dobras o «psiquepisca» de Iaí. Entediava-a, e mesmo repugnava-lhe, a percepção por demais comezinha dos adultos. À realidade tal qual a pintavam, ela opunha os antolhos, de modo a bloquear «o comum, desimaginável» (T, p. 9) e emprestar os olhos à *mirabile visione* de sua imaginação empenhada na suscitação órfica do real. Aversa ao evidente, depara-se-lhe o avesso do senso comum: o suprasenso, que se avizinha do Mistério.

Todos os dons de Djaiá se acham reunidos no nome «Maria Euzinha», com que a própria menina se batizara, quando «de ser se inventava» (T, p. 174). O diminutivo, se exprime a sua minúscula presença que «não dominava 1/1000 do ambiente» (T, p. 174), sobretudo expressa a intensidade do seu estar lá. Maria Euzinha era demais uma pessoa. O pronome pessoal intensificado promove uma individualidade, que diverge de todo mundo. O eu de Maria Euzinha demarca uma existência. Francamente contrária é a situação do irmão, que falava «— “Oror...”», da parte do mundo trabalhoso» (T, p. 174). Justamente nesse «ror», multidão, massa amorfa, ele se indiferenciava e não chegava a existir. A sua nulidade, e a decorrente incapacidade para o diálogo, são objeto da crítica da menina: «— “Você não é você, e eu queria falar com você...”» (T, p. 176)

Mas o eu de Maria Euzinha não é egocêntrico e monológico. É um eu cósmico, dialógico, dinâmico e plural, cuja existência é um constante comércio de criatividade com o universo. Sua experiência no espelho da «poça de água cor de doce-de-leite», revivendo o mito de Narciso que buscava o outro de si mesmo na água do lago, atesta a sua cosmicidade. Na água suja da poça, «seu rosto limpo límpido se formava» (T, p. 176), «qual flor pelágica de nascimento abissal» («O espelho»), comemorando a interação do puro e do impuro, do transcendente e do imanente, do celeste e do terrestre. Maria Euzinha raia para a vida no circunferir-se do mundo inteligível e do mundo sensível. Dessa mobilidade, advém-lhe o saber para interligar as esferas urânica e telúrica, o poder para des-conceber o mal-feito e o vigor para engendrar uma nova transformada realidade. Quando, por «ziguezagues do pensamento», ela pega «do ar» o chamado de um sapo já quase morto na boca de uma cobra, ela «ab-rompe» o círculo da morte, desfaz o lance fatal e corrige o canhestro rumo da realidade: «Atirou-lhe uma pedrada paleolítica, veloz como o amor. Aquilo desconcebeu-se. O círculo ab-rupto, o deslance: a cobra largara o sapo.» (T, p. 176) O exato alcance da sua atuação mágico-encantatória não se sabe: «os segredos a guardavam» (T, p. 174). O que se sabe é que *lá além* ela podia chegar, porque Maria Djaiá Euzinha tinha acesso ao Mistério (de *myeísthai*, fechar), que ela abria (de *mythéomai*, que dá *mythos*) a seu bel prazer, já que era «dona em mãozinha de chave dourada, entre os gradis de ouro da alegria» (T, p. 176).

Resumo: O ensaio *Três meninas rosianas* é a interpretação de três histórias de Guimarães Rosa protagonizadas por meninas: «A menina de lá», «Partida do audaz navegante» (*Primeiras histórias*) e «Tresaventura» (*Tutaméia*). O terem em seu centro uma criança do sexo feminino não é o único traço que as apro-

Abstract: *The essay Three Rosian girls is an interpretation of three stories by Guimarães Rosa, whose protagonists are girls: «The girl from the other side», «Departure of the audacious voyager» (Prime stories) and «Adventure beyond» (Tutaméia). They aren't united only for the having a child girl in their centre.*

xima. Em todas apresenta-se a questão da transcendência e da imanência, a restauração do vínculo entre o sensível e o inteligível platonicamente cindidos, o poder propiciatório da palavra poética, a travessia, a transcensão de limites, que são temas recorrentes em Rosa. A criança desempenha uma tarefa fundamental no universo rosiano: a de defrontar-se com o mundo da perspectiva da primeira vez, o que lhe outorga um dom poético-filosófico, vivamente explorado pelo narrador em acoplamento estrutural com suas refletoras. A singularidade de cada estória dentro deste painel comum é o que o ensaio pretende evidenciar.

Palavras-chave: Transcendência – imanência – sensível – inteligível – horizonte.

In the three of them there emerges the question of transcendence and immanence, the restoration of the bond between the sensible and the intelligible worlds severed by Plato, the propitiatory power of the poetic word, the crossing, the transcending limits, which are recurrent themes in Rosa. The child performs a fundamental task in the Rosian universe: facing the world from an inaugural perspective, which results in a philosophical-poetic gift vividly exploited by the narrator in his alliance with the reflectors. It's the essay's aim to reveal the singularity of each story springing from this common background.

Keywords: Transcendence – immanence – sensible – intelligible – horizon.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BACHELARD, Gaston. *La Poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 7.^a ed., 1978.
- FERNANDES, Francisco. *Dicionário de Sinônimos e Antônimos da Língua Portuguesa*. Porto Alegre: Editora Globo, 1980.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio: Nova Fronteira, 2.^a ed., 1986.
- ISIDRO PEREIRA, S. J. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1976.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*, 11.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. – *Tutaméia. Terceiras estórias*, 5.^a ed. Rio de Janeiro José Olympio, 1979.
- SOUSA, Eudoro de. *Dioniso em Creta e Outros Ensaio*. São Paulo: Duas Cidades, 1973. – *Horizonte e Complementariedade*. São Paulo: Duas Cidades/Editora Universidade de Brasília, 1975.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Epistemologia e Hermenêutica*. Tempo Brasileiro, n.º 150, 2002, pp. 211-222.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino-Português*: Porto, Gráficos Reunidos Ltda., 1942.