

USP - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FFLCH - FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DTLLC - DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

DANIEL CAVALCANTI ATROCH

O OUTRO NA CONSTITUIÇÃO DO *SI-MESMO* NA OBRA DE GUIMARÃES
ROSA

SÃO PAULO
2013

DANIEL CAVALCANTI ATROCH

**O OUTRO NA CONSTITUIÇÃO DO *SI-MESMO* NA OBRA DE GUIMARÃES
ROSA**

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para obtenção
do título de Mestre em Teoria Literária e
Literatura Comparada

Área de Concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada

Orientadora: Profa. Dr^a Adélia Bezerra de
Meneses

SÃO PAULO

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Atroch, Daniel Cavalcanti.

O outro na constituição do *si-mesmo* na obra de Guimarães Rosa./
Daniel Cavalcanti Atroch ; orientadora Adélia Bezerra de Meneses. - São Paulo, 2013.

111 f.

Dissertação (Mestrado)--Universidade de São Paulo, 2013.

1. Literatura Brasileira. 2. João Guimarães Rosa. 3. Individuação.
4. Psicologia Analítica. I. Meneses, Adélia Bezerra de. II. Título.

CDD XXX.XXX

ATROCH, Daniel Cavalcanti. O outro na constituição do *si-mesmo* na obra de Guimarães Rosa. Dissertação apresentada a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof.(a) Dr.(a) _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão aos familiares e amigos que contribuíram para a realização deste trabalho.

À querida Profa. Adélia Bezerra de Meneses, pela orientação pontual, e pela generosidade.

Ao meu irmão Tiago Atroch, pelas conversas extremamente frutíferas, regadas a muito café.

À minha esposa Evellin Atroch, pelo carinho, incentivo e compreensão.

Aos meus pais André Atroch e Eva Atroch, pelo apoio irrestrito em todos os campos.

À equipe da secretaria, pela acolhida e atenção dispensada.

À CAPES, pela concessão da bolsa, sem a qual a realização deste trabalho não seria possível.

*Don't you know there ain't no devil,
there's just God when he's drunk.*

Tom Waits

RESUMO

O objetivo deste estudo é mostrar como se dá o processo de *individuação* das personagens de Guimarães Rosa, nos contos “Substância”, “Estória Nº3”, “A estória do homem do pinguelo”, “Um moço muito branco”, “As margens da alegria”, “Os cimos”, “A terceira margem do rio”, e na novela “A estória de Lélío e Lina”, sob a perspectiva junguiana. Segundo o psicólogo, o embate com o outro, a relação de alteridade, é condição fundamental para a maturação psicológica do indivíduo. Somente através do confronto com o não-eu, o sujeito pode lograr atingir o seu *si-mesmo*, ou seja, atingir a máxima expressão de suas potencialidades inerentes. Demonstrarei como, nas narrativas citadas, a relação muitas vezes problemática entre opostos é a via de superação dos problemas existenciais vivenciados pelas personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira, João Guimarães Rosa, Individuação, Psicologia Analítica, Alteridade.

ABSTRACT

The aim of this study is to show how is the process of individuation of the characters of Guimarães Rosa, in the stories “Substância”, “Estória N°3”, “A estória do homem do pinguelo”, “Um moço muito branco”, “As margens da alegria”, “Os cimos”, “A estória de Lélío e Lina” and "A terceira margem do rio," under the junguian perspective. According to the psychologist, the encounter with the other, the relationship of otherness, is a fundamental condition for the individual's psychological maturation. Only by confronting the not-self, the subject can successfully achieving the *selbst*, the highest expression of their inherent potential. I will demonstrate how, in the stories cited, the often problematic relationship between opposites, is the way to overcome the existential problems experienced by the characters.

KEYWORDS: Brazilian literature, João Guimarães Rosa, Individuation, Analytical Psychology, Otherness.

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. Metodologia	17
3. Acerca da Individuação e de Outras Categorias da Psicologia Analítica	19
4. Análises das Narrativas	27
4.1. Primeira Parte	27
4.1.1. “Substância”, ou o Casamento do Sol e da Lua Através do Princípio Ativo do Polvilho	27
4.1.2. “Estória N°3”, ou a Individuação Através do Embate com a Sombra	37
4.1.3. “A Estória do Homem do Pinguelo” ou o Reconhecimento de si Mesmo Através da Relação de Alteridade	44
4.2. Segunda Parte	52
4.2.1. “Um Moço Muito Branco”, ou a Individuação Através do Arquétipo da “Criança Divina”	53
4.2.2. “As Margens da Alegria” e “Os Cimos” ou a Individuação Através das Vicissitudes do Tempo	60
4.2.2.1. O Mau Tempo	64
4.2.2.2. O Bom Tempo	68
4.3. Terceira Parte	70
4.3.1. “A Estória de Lélío e Lina” ou a Retomada do Espírito na Entrada das Águas	71
4.3.2. “A Terceira Margem do Rio”, ou um Caso de Individuação não Levada a Termo	93
5. Considerações Finais	101
6. Bibliografia	105

1. INTRODUÇÃO

João Guimarães Rosa, talvez o mais importante autor brasileiro da modernidade, tomou como matéria-prima para sua obra a linguagem, sociedade e espaço brasileiros, mas engendrou uma literatura de ressonância universal, tão fundo mergulhou na alma humana, atingindo seus dilemas essenciais. Interessa-me, aqui, a constituição do *si-mesmo*, para Jung, “(...) o arquétipo central da ordem, da totalidade do homem (...)” (JUNG, 2006b, p. 493); que se dá através do processo de *individuação* no qual, segundo a psicologia analítica, é atingida a plena maturação da psique humana, quando o indivíduo torna-se, psicologicamente, uma unidade autônoma e indivisível (JUNG, 2006b), mediante a conciliação de aspectos opostos de sua psique. Trata-se de um tema discernível na obra de Guimarães Rosa, da qual analisarei os contos “Substância”, “Estória Nº3”, “A estória do Homem do Pinguelo”, “Um moço muito branco”, “As margens da alegria”, “Os cimos”, “A terceira margem do rio” e a novela “A estória de Lélío e Lina”.

Objetivo trazer à tona, nos textos selecionados, a importância da integração do elemento estranho, do não-eu ao eu, como via de autoconhecimento e subsequente maturação, pois, o que se afigura a nós diferente e, não raro, repulsivo, pode guardar uma estreita relação conosco, afinal, os limites do eu são delimitados pelo não-eu, o mesmo ocorrendo com seus déficits, que afloram mediante o contato com aquele/aquilo que possui as características que nos escapam. O embate com este elemento disruptor pode resultar num desvelamento e posterior maturação da real natureza do ser humano, criatura de constituição extremamente plural, não sendo possível, sob pena de incorrer em erro grave, reduzir sua polissemia a uma pretensa unilateralidade¹.

Segundo Vera Novis², o tema central das narrativas de Guimarães Rosa é a aprendizagem e

¹ “A necessidade de explicação do mundo através de contrários foi estendida, por Guimarães Rosa, até o ponto em que o *diá*, Diabo, pertenceria à economia do mundo, economia esta prevista e disposta por Deus: “Até podendo ser; de alguém algum dia ouvir e entender assim: quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*? Ou que Deus – quando o projeto que êle começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximado de Deus é em figura do Outro?”” (SPERBER, 1976, p. 103)

² Referindo-se a “Tutaméia”, mas a sua assertiva presta-se a definir a obra de Guimarães Rosa de uma forma geral.

(...) esta consiste em “reconhecer-se incompleto”. Ora, a metáfora que Guimarães Rosa utiliza para marcar o grau de aprendizagem em que se encontra o personagem é exatamente essa: o completamento ou o descompletamento. (NOVIS, 1989, p. 114)

Estatuto que se define justamente pelo confronto com o outro, com o diferente.

Gostaria de transcrever uma história hassídica, relatada por Mircea Eliade (1957), que ilustra admiravelmente o mistério dos encontros reveladores de nós mesmos, dos encontros propiciadores de *individuação*. Trata-se da história do rabino Eisik, da Cracóvia. Um dia, o piedoso rabino teve um sonho que lhe mandava que fosse a Praga, onde encontraria, sob a grande ponte que leva ao castelo real, um tesouro escondido. O sonho repetiu-se três vezes, então o rabino resolveu partir. Chegando a Praga, encontrou a ponte, mas, como ela era guardada por sentinelas, Eisik não ousou investigar. Andando sempre nas imediações do castelo, atraiu a atenção do capitão dos guardas; este perguntou-lhe amavelmente se perdera alguma coisa. Com ingenuidade, o rabino lhe relatou o seu sonho. O oficial explodiu em gargalhadas: “Realmente homenzinho!”, disse-lhe, “Tu usaste os teus sapatos para percorrer todo esse caminho simplesmente por causa de um sonho?” O próprio oficial ouvira também uma voz em sonhos: “Falava-me de Cracóvia, ordenando-me que lá fosse e procurasse um grande tesouro na casa de um rabino cujo nome era Eisik, filho de Jekel. O tesouro devia ser descoberto num recanto poeirento, onde estava enterrado por detrás do fogão.” Mas, o oficial não tinha fé alguma nas vozes escutadas em sonhos, era um homem muito sóbrio e ajuizado. O rabino inclinou-se profundamente, agradeceu-lhe e retornou rapidamente a Cracóvia. Cavou no canto abandonado da casa e descobriu o tesouro que pôs fim à sua miséria.

Assim, o verdadeiro tesouro, aquele que põe fim à nossa miséria e às nossas provações, nunca se encontra muito longe, não é preciso buscá-lo em um país longínquo; ele jaz oculto nos recônditos mais íntimos de nossa casa, isto é, do nosso próprio ser. Encontra-se atrás do fogão, o centro que fornece vida e calor, o coração do nosso coração, se soubermos cavar. Mas há então o fato curioso e constante de que somente após uma viagem piedosa a uma região distante, a um país estrangeiro, é que o significado dessa voz interior que serve de lume à nossa procura, poderá revelar-se a nós. E, a esse fato constante e estranho, segue-se outro: aquele que nos revela o sentido da nossa misteriosa viagem interior é, ele mesmo, um estrangeiro, de outra crença, raça etc. (ELIADE, 1957) Segundo Gaston Bachelard,

(...) se o que queremos determinar é o ser do homem, nunca estamos certos de estar mais perto de nós ao “recolhermo-nos” em nós mesmos, ao caminharmos para o centro da espiral; frequentemente, é no âmagdo do ser que o ser é errante. Por vezes, é

estando fora de si que o ser experimenta consistências. (BACHELARD, 2005, p. 218)

Portanto, o outro é fator determinante na constituição de nossa própria interioridade, em nossa *individuação*; sem ele, não podemos chegar a realizar inteiramente a nós mesmos. Nas palavras de Paul Ricoeur, a “(...) consciência (...) se constitui por meio de suas relações de reciprocidade. (...) não sou nada para mim enquanto não sou algo para outrem.” (RICOEUR, 1996, p. 189 – 190)

Como nos mostra a ficção rosiana, o homem possui em si toda uma gama de sentimentos contraditórios que nos permitem entrever o quão plenos de paradoxos nos encontramos. É forçoso que os confrontemos em favor de nossa própria integridade. As personagens rosianas o fazem e, como demonstrarei, pela integração do outro, do não-eu à sua própria constituição, se redescobrem, atingindo o *si-mesmo* (o arquétipo da totalidade do homem), sua real condição em contraponto às *personas* que nos impomos ou aceitamos dos demais, transcendendo, assim, problemas de ordem existencial. A *persona* (máscara, em Latim) é caracterizada pelo sistema de adaptação ou a maneira por que se dá a comunicação com o mundo. Cada estado ou cada profissão, por exemplo, possui uma *persona* característica. O problema, como nota o psicólogo, reside na identificação com a *persona*. De uma maneira geral, pode-se dizer que ela é aquilo que não se é de fato, mas que os outros, e mesmo nós, pensamos que somos (JUNG, 2006b).

Segundo Mircea Eliade (1999), integrar, unificar, totalizar, em suma, abolir os contrários e reunir os fragmentos é, em muitas religiões, uma forma de ascensão espiritual. Antes de tudo, isso revela a insatisfação do homem com sua condição atual. Ele sente-se separado de algo indefinido, mas poderoso. Sente-se separado de um estado do qual não guarda lembrança precisa, um estado primordial que antecede a História. Essa separação se constituiu numa “queda” que mudou ontologicamente o Mundo. Trata-se da nostalgia de um Paraíso perdido, de um estado paradoxal no qual os contrários coexistem sem confrontar-se e onde as multiplicidades compõem os aspectos de uma misteriosa Unidade. Na perspectiva de Georges Bataille

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos. (BATAILLE, 2013, p. 39)

Por isso, buscamos alguém para amar, pois “O que transparece no ser amado (...) É o ser pleno, ilimitado, que a descontinuidade pessoal não mais limita.” (BATAILLE, 2013, p. 44) Portanto, o estudo do tema da conjunção dos opostos é de suma importância para a humanidade, tanto que, até hoje, fato corroborado por minha abordagem da obra de Guimarães Rosa, ele continua instigando-nos a perscrutar seus mistérios.

Essa concepção dos opostos, vistos como indissociáveis, é recorrente na obra de Guimarães Rosa, e denota uma visão global, totalizante da existência, amalgamando o bem e o mal, o claro e o escuro, e as demais antinomias. Segundo Alfredo Bosi (2006), na ficção do autor mineiro, os opostos se confrontam num embate, que resulta não na supressão de um dos polos antagonistas, mas na integração de ambos num todo harmônico.

Como observa Eduardo F. Coutinho:

Nesse universo narrativo em que opostos como estes convivem em constante tensão, não há mais lugar para as velhas dicotomias, e o “to be or not to be” hamletiano, que por tanto tempo norteou a produção literária ocidental, cede lugar a uma lógica mais flexível, marcada, quem sabe, pelo signo do pluralismo ou da adição, onde a dúvida e a perquirição se erguem soberanas e, como Riobaldo frequentemente afirma, o diabo “não há, havendo”. (COUTINHO IN DUARTE ET AL, 2002, p. 120)

Ainda que enfoque, sobretudo, a *individuação*, ou aquisição do *si-mesmo*, e sua relação com a alteridade nas narrativas rosianas, em algumas das leituras que empreenderei das mesmas, a *individuação* pode se apresentar de forma diversa. Outras categorias da psicologia analítica também figurarão em minhas análises, tais como *arquétipo*, *anima e animus*, *hierosgamos*, *projeção*, *inflação*, *persona*, *inconsciente coletivo* etc., e podem, até mesmo, figurar em posição de destaque, pois, segundo Jung, elas perfilam o processo de maturação da psique.

Apesar de meu enfoque psicológico, a ficção de Rosa não é totalmente “interiorizada” ou metafísica: ela possui uma dimensão social³, regionalista. Importa tanto o ambiente (que, “deixando de ser (...) simples localização da história, com funções de pitoresco e anedótico, passa a verdadeira personagem (...)” (CANDIDO, 2002, p. 188)), quanto a vida “interior” das personagens, sua complexa psicologia que, não raro, desemboca no sagrado. Tanto, que o narrador rosiano pode ser enquadrado, ao mesmo tempo, em duas classificações de Benjamin

³ A simples amostragem da miséria brasileira, por exemplo, constitui-se como denúncia, afinal, exige mudança profunda (DE OLIVEIRA IN COUTINHO ET AL, 1991). Além do que, como queria Hegel, a arte é um desdobramento da realidade histórica, e a subjetividade, como aponta Adorno, é construída historicamente.

(1996): o nômade e o sedentário, pois, ao mesmo tempo em que trata do regional, expressa nele o universal de quem muito viajou, como o próprio autor.

Discorrendo acerca de *Primeiras estórias* (e o que será colocado também se presta a definir a obra de Guimarães Rosa de uma forma geral), Alfredo Bosi afirma que

Muitas personagens das *Primeiras estórias* acham-se privadas de saúde, de recursos materiais, de posição social e até mesmo do pleno uso da razão. Pelos esquemas de uma lógica social moderna, estritamente capitalista, só lhes resta esperar a miséria, a abjeção, o abandono, a morte. (...) Apesar disso, os contos não correm sobre os trilhos de uma história de necessidades, mas relatam como, através de processos de suplência afetiva e simbólica, essas mesmas criaturas conhecerão a passagem para o reino da liberdade. (BOSI, 2003, p. 36-37)

Em certo sentido, esta é a matéria das análises que farei das narrativas de Guimarães Rosa: o momento em que as personagens superam as adversidades nas quais se encontram atribuladas, para empreenderem o caminho da liberdade, traduzida, aqui, na realização de suas potencialidades através do processo de *individuação*. Assim, empreendi uma leitura psicológica dos textos rosianos, nos quais, interessa-me, sobretudo, o aspecto transcendental – Como aponta o crítico Benedito Nunes, há três sertões na obra rosiana: uma “região natural e social”, uma “região ética” e uma “região espiritual, religiosa ou mística”, e as duas últimas se sobrepõem à primeira. (NUNES IN DUARTE ET AL, 1998)

Leyla Perrone-Moisés afirma que

A grande obra literária, portadora de múltiplos saberes, oferece à crítica muitas entradas e nenhuma saída definitiva. A leitura psicanalítica é apenas uma entre muitas, e a crítica ideal permanece sendo aquela capaz de integrar o maior número de níveis de leitura. E nunca é demais lembrar que o risco das interpretações fundadas num único tipo de saber é o da redução da obra à teoria ou ao método. Entretanto, alguns textos parecem solicitar, por sua temática ou projeto, uma visada crítica particular, que se revela mais rentável do que outras. (PERRONE-MOISÉS IN DUARTE ET AL, 1998, p. 178)

Tendo isso em vista, sem esquecer as demais facetas da obra de Guimarães Rosa, acredito que uma leitura de suas vicissitudes psicológicas, sob o viés da psicologia analítica, atende a uma forte demanda de sua obra, que é extremamente rica em material de natureza análoga ao que levou Jung a empreender os seus estudos: arquétipos, mitologemas, simbolismo alquímico etc.

Quando nos debruçamos com um maior rigor sobre a obra do autor mineiro, encontramos uma ampla teia de possibilidades, há inúmeros caminhos e descaminhos: escolher uma única via é prescindir de outra que poderia se revelar igualmente promissora.

Mas isso não é tudo, há uma dimensão outra que pulsa em sua fascinante “proesia”⁴ que, apesar de acumular considerável fortuna crítica, ainda nos permite levantar questionamentos pertinentes, encontrar nuances mal exploradas e mesmo completamente negligenciadas em sua obra.

Meu objetivo é ampliar o leque de possibilidades interpretativas da literatura rosiana, enriquecendo sua leitura lançando mão, na esteira de Benedito Nunes, especialmente, da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, psicólogo que, apesar de legitimado como um dos maiores pensadores da área, tendo introduzido no jargão técnico termos como *animus*, *anima*, *arquétipo* e *inconsciente coletivo* (além das categorias analíticas a que me referi na página 13), ainda é visto com desconfiança pelo mundo científico, pelo fato de ter feito explicações acerca de um assunto, não raro, considerado estritamente do campo da crença: a parcela espiritual ou transcendental do desenvolvimento humano, discernível nos textos de Guimarães Rosa selecionados por mim.

Esse aspecto transcendental da obra rosiana é importante, sobretudo, porque reatualiza os mitos. Para Bachelard, o devaneio é o ponto de partida do escritor, para então elaborá-lo numa obra poética, e “(...) o devaneio não cessa de retomar os temas primitivos, não cessa de trabalhar como uma alma primitiva, a despeito do pensamento elaborado, contra a própria instrução das experiências científicas.” (BACHELARD, 2008b, p. 6) O que corrobora a perspectiva de que obras poéticas como a de Guimarães Rosa, marcada por um devaneio notavelmente ativo, criador, estão profundamente enraizadas no mito, ainda que, no caso do autor em questão, ela se estenda para outros domínios da experiência humana. Como aponta Benedito Nunes, a linguagem poética e o mito são permutáveis entre si: “No mito, a poesia já tomou a palavra; e a palavra poética traz o mito em botão.” (NUNES IN DUARTE ET AL, 1998, p. 37) e, segundo Pedro Xisto, no processo de reconstrução dos mitos, reconstrói-se, *ipso facto*, realidades interiores.

E não, apenas, suas; mas, ainda, coletivas. Os homens, os próprios homens modernos, estão com frequência, carecendo de mitos. De mitos novos que funcionem concretamente, em substituição aos mitos peremptos, aos obsoletos, aos que, perdendo conteúdo, se tornaram desertas abstrações. O mito poético é um processo psicossocial de auto-recuperação do homem. Em linguagem que se tomasse emprestada à cibernética, o mito seria um processo de *feedback*, uma correção automática, a fim de não entrar em colapso a comunicação humana. (XISTO IN COUTINHO ET AL, 1991, p. 134)

⁴ Termo cunhado por Nelson de Oliveira para designar textos em prosa, na forma de narrativa, com alto teor lírico e poético.

Grandes obras artísticas, como a de Guimarães Rosa, vão além dos aspectos prosaicos da existência e tocam nos problemas mais profundos do homem, que, colocado diante de si mesmo e diante do mundo, pode lograr atingir a transcendência, questão seminal da poética rosiana.

2. METODOLOGIA

Dentro da tradição da crítica literária, meu método será regido pelo princípio hermenêutico postulado por Leo Spitzer (1968), segundo o qual, a análise deve transitar entre a parte e o todo do texto, num círculo mercurial. Para o crítico, a intuição (adivinhação do todo) do leitor é fundamental; só então é possível encontrar o denominador comum entre as singularidades do texto que, relacionadas, perfazem o todo. Segundo Terry Eagleton, no método hermenêutico, “(...) as características individuais são inteligíveis em termos da totalidade do contexto, e a totalidade do contexto torna-se inteligível por meio das características individuais.” (EAGLETON, 2001, p. 102)

Para Jung (2006a), base de minha leitura do processo de *individuação* subjacente às narrativas de Guimarães Rosa, o inconsciente ultrapassa o âmbito pessoal, há uma parcela da psique humana imensurável que ele denominou *inconsciente coletivo* ou *arquetípico*: trata-se de uma estrutura que partilhamos com toda a humanidade e que, ao contrário da consciência e do *inconsciente pessoal*, que são porções estritamente pessoais da psique, é essencialmente igual em todos os indivíduos e se manifesta especialmente na forma de imagens ou arquétipos, que possuem forte carga significativa⁵. O arquétipo é uma “(...) forma pré-existente e inconsciente que parece fazer parte da estrutura psíquica herdada e pode, portanto, manifestar-se espontaneamente e por toda parte.” (JUNG, 2006b, p. 485) Segundo Jung (2006b), um arquétipo só possui um conteúdo determinado a partir do momento em que envereda pela consciência, quando é “preenchido” por um conteúdo advindo desta parcela da psique. “O arquétipo em si mesmo é vazio; é um elemento puramente formal, apenas uma *facultas praeformandi* (possibilidade de preformação), forma de representação dada *a priori*.” (JUNG, 2006b, p. 485) Trata-se de um imperativo irracional, profundamente enraizado em nós, uma forma que detém considerável energia psíquica, cujo conteúdo é mutante, apesar de tender para certos temas. Como observa Gaston Bachelard: “Cada psiquismo transmite suas próprias características a uma imagem fundamental. É essa contribuição pessoal que torna os arquétipos vivos; cada sonhador repõe os sonhos antigos em uma situação pessoal.” (BACHELARD, 2003, p. 174) Em síntese, os arquétipos são os elementos inabaláveis do

⁵ Em que pese a existência de “arquétipos culturais”, como formula E. R. Dodds (2002).

inconsciente, mas apenas sugerem imagens e temas, ganhando organicidade conforme as idiosincrasias do psiquismo no qual se manifestam.

A teoria de Jung reatualiza a importância dos mitos, assim como justifica a sua permanência e transformação. Isto é, segundo Dante Moreira Leite (2002), um dos principais motivos para a aceitação da teoria junguiana por teóricos da literatura. Considerando que a obra de Guimarães Rosa é extremamente rica em temas míticos e motivos que remontam à aurora da humanidade, a psicologia analítica se presta de forma amplamente satisfatória aos estudos da obra do autor mineiro.

Além da psicologia junguiana, também lançarei mão, dentre outros pensadores, dos estudos do historiador das religiões Mircea Eliade, onde figuram as mais variadas imagens, símbolos e arquétipos que se apresentam na experiência humana, e suas variações no tempo e no espaço, objetivando mostrar a genealogia e o sentido de tais manifestações.

Enveredarei, ainda, por um viés mais abstrato de análise, com a fenomenologia de Gaston Bachelard, que se traduz na proposição de que as imagens não têm necessidade de um saber: elas precedem o pensamento e são racionalizadas apenas parcialmente pela psique sendo, por isso, extremamente presentificadas (BACHELARD, 2005).

Nas obras da imaginação poética, os valores têm tal signo de novidade que tudo que deriva do passado é inerte com relação a eles. Toda memória precisa ser reimaginada. Temos na memória microfimes que só podem ser lidos quando recebem a luz da imaginação. (BACHELARD, 2005, p. 181)

Portanto, o poema (como outras formas de textos poéticos) deve ser analisado em sua essencial novidade psíquica (BACHELARD, 2005).

Como observa Alfredo Bosi, “A imagem é transformação de forças instintivas” (BOSI, 2000, p. 25); “O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência” (BOSI, 2000, p. 19). As forças instintivas de que nos fala o crítico, são determinantes na formação de padrões míticos e arquétipos, e a relação entre o eu e o texto é a chave do método que eu persigo, que consiste em traçar analogias entre as imagens e situações encontradas nos textos de Guimarães Rosa, e os processos psicológicos que elas evocam, com o cuidado de não reduzir sua fulgurante imaginação poética, que se apresenta como uma atualidade a cada leitura, apenas a modelos pré-concebidos de análise.

3. ACERCA DA INDIVIDUAÇÃO E DE OUTRAS CATEGORIAS DA PSICOLOGIA ANALÍTICA

De uma forma geral, a filosofia moderna considera o indivíduo como algo singular. Leibniz enfatizou ao máximo essa singularidade (MORA, 2001). Já Hegel, analisou a noção de indivíduo do ponto de vista da possibilidade de sua “individualização”. O indivíduo meramente particular é, para o filósofo, incompleto; só no processo de desenvolvimento dialético ele pode superar a negatividade do seu ser abstrato. “Assim, pode-se chegar à ideia de um “indivíduo universal” ou indivíduo concreto que é, simultaneamente, singular e completo.” (MORA, 2001, p. 379) A individuação, por sua vez, traduz-se, genericamente, na “(...) característica ou qualidade que diferencia um indivíduo dentre todos os outros da mesma espécie.” (JAPIASSÚ, 2001, p. 141) “Na escolástica, discute-se sobre o que caracteriza um indivíduo como diferente dos demais, se apenas a matéria de que é feito, ou se alguma característica formal ou essencial (...)” (JAPIASSÚ, 2001, p. 141) isto é, se haveria algo como a “socrateidade”, que distinguiria Sócrates de todos os demais seres humanos. Este problema se relaciona, evidentemente, com o dos critérios de estabelecimento da identidade pessoal.

Jung, cujo conceito de *individuação* é fundamental em meu estudo, usa “(...) a palavra ‘individuação’ para designar um processo através do qual um ser torna-se um ‘individuum’ psicológico, isto é, uma unidade autônoma e indivisível, uma totalidade.” (JUNG, 2006b, p. 489) Para o psicólogo,

(...) individuação significa tender a tornar-se um ser realmente individual; na medida em que entendemos por individualidade a forma de nossa unicidade (...) última e irrevogável; trata-se da *realização de seu si-mesmo*, no que tem de mais pessoal e de mais rebelde a toda comparação. (JUNG, 2006b, p. 489-490)

A palavra “individuação” pode ser definida, pois, como “realização de si-mesmo”, “realização do si-mesmo”.⁶ Todavia, pontua Jung, o *si-mesmo* compreende infinitamente mais do que um simples eu. A *individuação* não exclui o universo, mas o inclui.

O conceito de *individuação* vigente na obra junguiana encontra um análogo no pensamento do filósofo Paul Ricoeur, quando este formula a sua definição de *ipseidade*: A

⁶ Para Jung (2006a) o indivíduo é o resultado da soma das experiências conscientes e inconscientes, que perfazem uma totalidade, ou seja, o psicólogo considera o indivíduo o resultado da *individuação*, ou seu análogo.

ipseidade designa a identidade pessoal, isto é, a identidade de algo que se constitui em contraposição aos demais entes, como um *si-mesmo*. A *ipseidade* designa, portanto, o existente humano considerado como singularidade concreta, sendo único, irrepetível, idêntico a si mesmo e diferente dos outros. Por isso, a *ipseidade*, no seu sentido genérico, só se deixa entender com relação à alteridade. (RICOEUR, 1991) Evidentemente, há pontos discordantes entre o conceito de *ipseidade* formulado por Ricoeur e o processo de *individuação* descrito por Jung, mas, não me deterei nessa discussão, porquanto meu objetivo, através da comparação entre os dois pensadores, é apenas lançar luz sobre o pensamento do psicólogo suíço.

O processo de *individuação* é um processo de maturação da personalidade, que tem início a partir do momento em que o indivíduo confronta aspectos contrários de sua psique integrando-os numa totalidade. Em outras palavras, ao invés de prescindir de algum dos elementos antitéticos que residem em sua psique (e no mundo), em favor de uma unilateralidade que, segundo Jung, se revela infrutífera, o indivíduo busca harmonizar as antinomias. Para o psicólogo, tal postura frente aos dilemas psicológicos que se impõem ao homem, de lidar com os opostos numa postura de integração totalizante, nos aproxima consideravelmente de uma experiência de vida mais plena, pois “O significado unívoco é um sinal de fraqueza.” (JUNG, 2009, p. 28) “A univocidade e a não-contradição são unilaterais e portanto não se prestam para exprimir o inalcançável.”⁷ (JUNG, 2009, p. 28); entenda-se, aqui, o “inalcançável”, como as maiores aspirações do espírito humano. Para Jung, “(...) quanto maior for o número de conteúdos assimilados ao eu e quanto mais significativos forem, tanto mais o eu se aproximará do si-mesmo, mesmo que essa aproximação nunca possa chegar ao fim.” (JUNG, 2011d, p. 36-37)

O desenvolvimento psicológico proporcionado pela *individuação* busca levar o indivíduo a atingir o seu *si-mesmo*, ou seja, objetiva facultar ao sujeito a realização de suas qualidades individuais dadas; “em outras palavras, é um processo mediante o qual um homem se torna o ser único que de fato é.” (JUNG, 2003, p. 50) “A meta da individuação não é outra senão a de despojar o si-mesmo dos invólucros falsos da persona (...).” (JUNG, 2003, p. 50) Como já foi dito na página 12, a *persona* corresponde à “personalidade” que o indivíduo sustenta no contexto social. Ela da conta da imagem que se procura transmitir aos outros de si mesmo. A *persona* é uma forma necessária e eficaz de lidar com o mundo, contanto que o indivíduo não acabe confundindo-se com ela. “É importante para a meta da individuação, isto

⁷ Portanto, “Não se faz poesia no seio de uma unidade: o único não tem propriedade poética.” (BACHELARD, 2008b, p. 160)

é, da realização do si-mesmo, que o indivíduo aprenda a distinguir entre o que parece ser para si mesmo e o que é para os outros.” (JUNG, 2003, p. 71)

O *si-mesmo*, por sua vez, pode ser definido como “(...) os pares de opostos que constituem o todo da personalidade.” (JUNG, 2006a. p. 353) e “(...) tem o caráter de algo que é um resultado, uma finalidade atingida pouco a pouco e através de muitos esforços. Assim, pois, representa a meta da vida, sendo a expressão plena dessa combinação do destino a que damos o nome de indivíduo (...)” (JUNG, 2003, p. 114) O *si-mesmo* não se restringe ao eu, pois “(...) o eu é o sujeito de todos os atos conscientes da pessoa.” (JUNG, 2011b, p. 13) e o *si-mesmo* constitui-se numa grandeza mais abrangente que inclui o eu, mas também outros aspectos da psique, como o inconsciente em sua forma pessoal e arquetípica. Nietzsche, referência recorrente na obra de Jung, diz acerca do Si-mesmo:

O Si-mesmo sempre escuta e procura: compara, submete, conquista, destrói. Domina e é também o dominador do Eu. (...) Teu Si-mesmo ri de teu Eu e de seus saltos orgulhosos. “Que são para mim esses saltos e voos do pensamento?”, diz para si. “Um rodeio até minha meta. Eu sou a andadeira do Eu e o soprador dos seus conceitos. (NIETZSCHE, 2011, p. 35)

O *eu* é conceituado por Jung como

(...) uma aquisição empírica da existência individual. Parece que resulta, em primeiro lugar, do entrelaçamento do fator somático com o mundo exterior, e, uma vez que existe como sujeito real, desenvolve-se em decorrência de entrelaçamentos posteriores, tanto com o mundo exterior como com o mundo interior. (JUNG, 2011b, p. 15)

Apesar de desconhecermos os limites de suas bases, o eu nunca é mais amplo do que a consciência. (JUNG, 2011b) “Por definição, o eu está subordinado ao si-mesmo e está para ele, assim como qualquer parte está para o todo. O eu possui o livre-arbítrio – como se afirma -, mas dentro dos limites do campo da consciência.” (JUNG, 2011d, p. 16)

A *sombra*, isto é, o aspecto obscuro da psique, não reconhecido pela pessoa, está relacionada aos instintos e a tudo o que o indivíduo não pode enfrentar diretamente em sua psique. Tudo o que há de irracional, destrutivo e ameaçador para o seu equilíbrio psicológico está relacionado à *sombra* (JUNG, 2004). Trata-se da metade inferior da personalidade pessoal e, em sua maior parcela, é inconsciente (JUNG, 2006a).

Uma pesquisa mais acurada dos traços obscuros do caráter, isto é, das inferioridades do indivíduo que constituem a sombra, mostra-nos que esses esforços possuem uma natureza emocional, uma certa autonomia e, conseqüentemente, são de tipo

obsessivo, ou melhor, possessivo. A emoção, com efeito, não é uma atividade, mas um evento que sucede a um indivíduo. (JUNG, 2011d, p. 20)

Tratarei agora de dois arquétipos fundamentais para a psicologia junguiana, e para a minha proposta de análise das narrativas de Guimarães Rosa: a *anima* e o *animus*. Pode-se dizer que a *anima* corresponde ao Eros materno, e o *animus* ao Logos paterno, apesar de ambos os arquétipos possuírem também aspectos negativos. A *anima* diz respeito ao arquétipo do outro absoluto que reside no inconsciente coletivo do homem, e é caracterizada mais pela vinculação ao Eros do que pelo caráter diferenciador e cognitivo do Logos, que caracteriza o inconsciente arquetípico da mulher, seu outro absoluto na forma do *animus*. Além de caracterizarem o antípoda psicológico do homem e da mulher, os arquétipos da *anima* e do *animus* também desempenham a função de *psychopompos*, isto é, de intermediário entre a consciência e o inconsciente, pois, ao confrontar o outro absoluto que reside em si mesmo, “personificado” nos arquétipos da *anima* e do *animus*, o aspecto feminino da alma masculina e o aspecto masculino da alma feminina, é que o homem e a mulher avançam consideravelmente no processo de *individuação*. É através dessa relação de alteridade psicológica que se logra alcançar a si mesmo ou ao *si-mesmo*. (JUNG, 2011d)

Ao integrar a *anima*, o homem passa a ter a consciência polarizada pela força do Eros, que se traduz na forma de um contraponto emotivo, dotado de extrema vitalidade, que auxilia o aspecto intelectual e racionalizador do Logos masculino, a não permanecer inerte diante dos impasses da vida, devido à sua preponderante natureza analítica. Da mesma forma que a *anima* se transforma em um Eros da consciência para o homem, mediante a integração, assim também o *animus* se transforma em um Logos para a mulher, conferindo um caráter meditativo, uma capacidade de reflexão e conhecimento à consciência feminina, que aplaca os impulsos inconsequentes de sua natureza voltada para o Eros.

Esses dois arquétipos também são dotados de um caráter negativo que atua, em determinados casos, de maneira trágica.

Eles são, no verdadeiro sentido da palavra, o pai e a mãe de todas as grandes complicações do destino e, como tais, são conhecidos no mundo inteiro desde épocas imemoriais: trata-se do *par de deuses*, um dos quais, por causa de sua natureza de “Logos”, é caracterizado pelo “Pneuma” e pelo “nous”, como o Hermes de múltiplas facetas, enquanto a segunda é representada sob os traços de Afrodite, Helena (Selene), Perséfone e Hécate, por causa de sua natureza de “Eros”. São potências inconscientes, ou precisamente deuses, como a Antiguidade muito “corretamente” os concebeu. (JUNG, 2011d, p. 34)

Ao contrário da *sombra* que representa, sobretudo, o *inconsciente pessoal*, podendo por isso atingir a consciência sem dificuldades, além de poder ser percebida, o *animus* e a *anima* encontram-se bastante afastados da consciência; portanto, dificilmente, ou nunca, estes arquétipos podem ser percebidos em circunstâncias normais (JUNG, 2011d). Eles costumam se revelar somente em momentos de encontros determinantes na vida das pessoas, como veremos nos contos de Guimarães Rosa.

De uma forma geral, a integração da *sombra* num processo de tomada de consciência do *inconsciente pessoal*, constitui a primeira etapa do processo de *individuação*, etapa sem a qual é impossível qualquer conhecimento da *anima* e do *animus*. Só se pode conhecer a realidade da *sombra*, em face de um outro, e a do *animus* e da *anima*, mediante a relação com o sexo oposto, ou com um outro que detenha a qualidade de outro absoluto a quem se lhe deparar (JUNG, 2011d).

Comentarei, agora, de forma abreviada, as análises que empreenderei das narrativas de Guimarães Rosa, onde figuram as categorias junguianas que descrevi acima. A primeira parte do meu estudo abarca os contos “Substância”, “Estória N°3” e “A estória do Homem do Pinguelo”. Neles, o processo de *individuação* é desencadeado por um terceiro elemento conciliador, que liga os pares de opostos confrontados nas narrativas.

Em “Substância”, a união do casal Sionésio e Maria Exita representa um processo de *individuação*, que se dá através do polvilho, que desempenha, no conto, o papel de mediador entre as dicotomias. Como veremos, as personagens possuem naturezas antitéticas. O casal atinge a totalidade, a união harmoniosa dos pares de opostos, quando Maria Exita labutava na dura lida com o amido e, como que influenciado pelo aspecto transcendente atribuído, no conto, ao polvilho, Sionésio pede a moça em casamento. Trata-se do *hierosgamos*, ou “casamento sagrado”, onde são superadas as antíteses em favor de uma unidade totalizada: o *si-mesmo*.

No conto “Estória N°3”, deparamos-nos com três personagens enredadas numa situação dramática: o bandido Ipanemão bate à porta do casal Joãoquerque e Mira. Joãoquerque parte, covardemente, enquanto Mira espera a chegada do vilão. Porém, no quintal escuro da casa, Joãoquerque acaba assimilando a natureza de Ipanemão, transformando-se num homem corajoso que mata o amedrontado inimigo com um golpe de machado. Segundo a psicologia junguiana, Ipanemão é o duplo negativo de Joãoquere, sua *sombra*, enquanto Mira representa a *anima* do herói, o aspecto feminino do homem, seu “outro” supremo que, segundo Jung (2006a), nos ajuda a lidar com qualquer traço adverso de

nossa psique, aqui, a *sombra* de Joãoquerque, Ipanemão. Após assimilar sua *sombra* e a sobrepujar (por intermédio de Mira), Joãoquerque pôde desposar a namorada, consumando o *hierosgamos*, o casamento da *anima* e do *animus*, do consciente e do inconsciente e dos demais pares de opostos, realização da meta que é atingir o *si-mesmo*.

Em “A estória do Homem do Pinguelo”, figuram seo Cesarino e Mourão, personagens antitéticas que, através de José Reles, acabam se conhecendo e um proporcionando ao outro a completude que lhe faltava, numa conjunção que ocorre na forma inusitada de uma “troca de infortúnios” (uma venda destruída é trocada por uma boiada famélica) sob a mirada do misterioso “Homem do Pinguelo”. Depois de efetivada a troca, seo Cesarino e Mourão prosperam nos respectivos negócios. O “Homem do Pinguelo”, elemento conciliador da narrativa, cuja presença se insinua em vários momentos (ele aparece sete vezes, número sintomático de seu caráter numinoso) e pontua eventos fundamentais, nunca é mencionado explicitamente, constituindo-se como um tabu ao narrador, que mesmo instigado pelo “comentarista” do conto, não se permite discorrer abertamente acerca do assunto. Ele desponta como uma espécie de figura apotropáica, que atua indireta, mas efetivamente no destino das personagens.

Na segunda parte de minhas análises, tratarei da manifestação do arquétipo da “Criança divina”. Segundo Benedito Nunes (2009), o Jovem, o Menino, a Menina, personagens recorrentes na obra de Guimarães Rosa, munidos de dons extraordinários, e que podem ter uma visão mais completa da existência, pertencem a um só padrão arquetípico: a “Criança Divina”. Jung define o arquétipo da “Criança divina” como “(...) um símbolo de unificação dos opostos, um mediador, ou um *portador da salvação*, um propiciador de completitude.” (JUNG, 2006a, p. 165) que se traduz num emblema da *individuação*. O arquétipo prenuncia um novo ser, ainda em esboço, que advirá do que é humano e terreno e que aponta para um estado ideal a conquistar (NUNES, 2009).

Em meu estudo, o arquétipo da “Criança Divina” apresenta-se na forma do jovem numinoso do conto “Um moço muito branco”, que “supre” as carências existenciais das pessoas que cruzam o seu caminho, proporcionando-lhes completitude. O arquétipo também rege o Menino dos contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, cuja personagem central inicia o seu processo de *individuação* experimentando os aspectos negativos e positivos da vida, confrontando a tristeza e aceitando a alegria, em meio ao incessante alternar do claro e do escuro, dialética que encerra o mistério último da vida, sua irrequieta dinâmica de edificação e destruição, que permeia todos os aspectos da existência. Portanto, trata-se de um

Menino que, através da conciliação das antíteses, atinge uma visão mais completa da vida, situação que, tratando-se de um menino, o aproxima do arquétipo da “Criança Divina”.

Finalmente, analisarei a novela “A estória de Lélío e Lina” e o conto “A terceira margem do rio”. Na primeira, é de suma importância a figuração do arquétipo da *anima*, perpassando as mulheres mais importantes da narrativa - “Sinhá-Linda”, Jiní e dona Rosalina. Lélío, personagem central da estória, inicia o seu processo de *individuação*, através da busca do logos, do espírito perdido, que vem a encontrar justamente nas profundezas do inconsciente, repositório do feminino no homem, não à toa, as águas são elemento simbólico determinante no percurso do herói. Portanto, lidando com o feminino, Lélío ativa o espírito ígneo, masculino, que reside em si mesmo, e que, antes de o herói confrontar sua *anima* (difusa nas personagens femininas supracitadas), encontrava-se em estado latente, vindo a aflorar, em definitivo, quando o protagonista do conto se casa simbolicamente com dona Rosalina, representação da *anima* em seu último estágio, a sabedoria. Pelo fato de o processo de *individuação* expresso na narrativa, possuir particularidades que não permitem que o enquadremos nos esquemas propostos para as demais análises (embate de opostos conciliado através de um elemento mediador, ou intervenção do arquétipo da *Criança Divina*), preferi manter a análise da “Estória de Lélío e Lina” no fim do estudo, antes apenas da análise do conto “A terceira margem do rio”. No último, nos deparamos com um processo de *individuação* não levado a termo pelo pai do narrador, personagem que parte rumo à incerteza das águas, numa canoa imperecível, para, ao invés de seguir em definitivo, realizando o seu destino, ficar no entremeio das águas, num limiar insustentável, entre um passado que não lhe satisfaz, e um futuro que ele não dispõe de forças para alcançar, situação que marca indelevelmente toda a família, sobretudo o filho, narrador do conto.

Gostaria de comentar, brevemente, um aspecto da *individuação* que pode vir a suscitar problemas no decorrer das minhas análises. Evidentemente, a totalidade não é uma condição que se possa atingir em definitivo, porém, aspirar a ela, trilhar o seu caminho é de suma importância para o desenvolvimento das potencialidades inerentes ao indivíduo. Nesse sentido, Jung retoma o famoso verso de Píndaro, não raro, atribuído a Nietzsche (2003), que o utilizou como epígrafe ao seu livro “Ecce Homo”: “Torna-te o que tu és”. Pois individuar-se significa realizar a si mesmo, desenvolver ao máximo o que subjaz na alma do indivíduo, através do embate com o que se apresenta a ele como o seu contrário, o seu antípoda.

No encontro com o seu duplo, o homem é forçado a confrontar o que lhe falta ou se encontra difuso em sua alma, podendo, ou assimilar essa característica, enriquecendo a si

mesmo, ou negá-la, e nessa negação, ele reafirma o que lhe torna singular. De qualquer forma, o embate com o duplo é enriquecedor e fundamental no processo de *individuação*, pois é através dele que o homem descobre quem é, “sendo irrestritamente”, através da assimilação total do oposto, do outro, ou da negação que lança luz sobre quem de fato se é.

Antes de iniciar as análises propriamente ditas das narrativas, gostaria de discorrer muito abreviadamente, acerca da forma literária “conto” na obra de Guimarães Rosa, dado que o *corpus* do meu trabalho é composto, sobretudo, por contos (a única exceção é a novela “A estória de Lélío e Lina”). É interessante observar que, apesar de ter obtido resultados irreprensíveis ao abordar narrativas longas, sobretudo no romance “Grande sertão: veredas”, Guimarães Rosa optou por escrever contos em suas últimas obras. Muitos sustentam que ele foi indubitavelmente melhor romancista e novelista do que escritor de contos, no entanto há quem veja em suas narrativas mais curtas, algumas das páginas fundamentais da literatura brasileira, é o caso do crítico Paulo Rónai. Segundo Alfredo Bosi,

(...), se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E mais, o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático. (BOSI, 1974, p. 7)

E, como a experimentação descrita pelo crítico, era fundamental para a expressão poética de Guimarães Rosa, a assertiva de Alfredo Bosi caracteriza um forte argumento que justifica a predileção de escrever contos por parte do autor mineiro. Evidentemente, há inúmeros outros fatores que podem ter sido determinantes na escolha de Guimarães Rosa por escrever narrativas curtas, no entanto, esse não é o tema do presente estudo. Gostaria de finalizar a minha breve discussão acerca da forma literária “conto”, na obra de Guimarães Rosa, com estas linhas de Alfredo Bosi (que também se prestam a definir suas novelas), que definem satisfatoriamente as características fundamentais das narrativas do autor mineiro das quais me ocuparei neste trabalho:

(...) o melhor conto brasileiro tem procurado atingir também a dimensão metafísica e, num certo sentido, atemporal, das realidades vitais: Guimarães Rosa foi mestre na passagem do fato bruto ao fenômeno vivido, da descrição à epifania, da narrativa plana à constelação de imagens e símbolos; mas tudo isso ele o fez com os olhos postos na mente sertaneja, remexendo nas relações mágicas e demoníacas que habitam a religião rústica brasileira. (BOSI, 1974, p. 10-11)

Na sequência, passarei a analisar criticamente as narrativas de Guimarães Rosa.

4. ANÁLISES DAS NARRATIVAS

4.1. Primeira Parte

Os três primeiros contos que analisarei: “Substância”, “Estória N°3” e “A estória do homem do pinguelo” encontram-se reunidos na primeira parte do meu estudo, pois, como afirmei, possuem um aspecto fundamental relacionando-os. Neles, a *individuação* se dá na forma da conjunção, ou na relação de dois elementos antitéticos, por intermédio de um terceiro. Em “Substância”, o polvilho de natureza numinosa “liga” Sionésio e Maria Exita, resultando no casamento deles. Em “Estória N°3”, Mira, namorada de Joãoquerque, o faz espelhar-se no adversário Ipanemão e vice-versa, cada um assimilando o caráter do outro, o que influenciará definitivamente o desenlace do conto. Em “A estória do homem do pinguelo”, o misterioso “Homem do pinguelo” dissimuladamente intervém na vida das personagens Mourão e seo Cesarino, fazendo com que um troque de lugar com o outro, pois um vivia a vida que era destinada ao outro, levando ambas as personagens a superar o estágio de estagnação no qual estavam imersas. Como veremos mais detalhadamente nas páginas subsequentes, a *individuação* das personagens dos referidos contos se dá na forma de um par antinômico, confrontado por um terceiro elemento que os faz transcender problemas de ordem existencial.

4.1.1. “Substância”, ou o Casamento do Sol e da Lua Através do Princípio Ativo do Polvilho

O conto “Substância” versa sobre a história de amor de Sionésio e Maria Exita. Ela tem início com a chegada de Maria à fazenda Samburá, da qual Sionésio é o proprietário. Após receber o trabalho mais duro da fazenda, o de quebrar o polvilho nas lajes, Maria Exita, moça feiosinha oriunda de uma família degenerada, embeleza, chamando a atenção de Sionésio, que, após um grande impasse, vivencia uma epifania ao observar a moça quebrando o polvilho, e a pede em casamento.

A união do casal representa um processo de *individuação*, que se dá através da *coniunctio*, termo que designa a conjunção dos opostos aparentemente inconciliáveis, o Sol e a Lua, o macho e a fêmea, o claro e o escuro, a *anima* e o *animus* (“Personificação da natureza feminina do inconsciente do homem e da natureza masculina do inconsciente da mulher.” (JUNG, 2006b, p. 483)), o patrão e o servidor - trata-se de uma igualdade na oposição, uma *coincidentia oppositorum*, como define Mircea Eliade (1999), a coexistência dos contrários que possuem uma misteriosa relação entre si -, representados, no conto, respectivamente, por Maria Exita e Sionésio (como veremos, ela é solar e ele é lunar). Através do polvilho, aqui, o mediador entre as dicotomias⁸, o casal atinge a totalidade, ou seja, a união harmoniosa das naturezas antinômicas, possível após a experiência conjunta das personagens, quando Maria Exita labutava na dura lida com o amido e, como que influenciado pelo aspecto numinoso⁹ do polvilho, Sionésio finalmente pede a moça em casamento. Trata-se do *hierogamos*, ou “casamento sagrado” (“(...) o exato, grande e repentino amor – o acima.” (ROSA, 2005, p. 190)), onde são superadas as antíteses em prol de uma unidade indivisível, totalizada: o *si-mesmo*.

Para Benedito Nunes (2009), a harmonia final das tensões contrárias, gerando uma forma superior e mais completa, é a dominante da erótica de Guimarães Rosa. Nela, o amor espiritual é aquilo em que a sensualidade, os impulsos carnavais, se transformam quando se deixam conduzir pela força impessoal e universal de *eros*. Para o crítico, o amor carnal desencadeia um processo, é o início de uma aprendizagem que transforma os seres que se amam solitariamente, passando os mesmos a se relacionar num nível cósmico universalizante.

Cabe, antes de prosseguir, que nos debruçemos sobre a Alquimia: trata-se de uma

Química arcaica que precedeu a química experimental e onde se mesclavam especulações gerais, figuradas e intuitivas, parcialmente religiosas, a respeito da natureza e do homem. Na matéria desconhecida eram projetados numerosos símbolos que hoje reconhecemos como conteúdos do inconsciente. O alquimista procurava “o segredo de Deus” na matéria desconhecida e se empenhava em preocupações e caminhos semelhantes aos da psicologia moderna do inconsciente. Essa última acha-se também confrontada com um fenômeno objetivo desconhecido: o inconsciente. (JUNG, 2006b, p. 482)

Na alquimia, alguns dos estágios mais comuns descritos no modelo de desenvolvimento – que corresponde ao refinamento da *prima-matéria* para o ouro – são: o *nigredo*, que significa negrume do material, quando ele é submetido ao fogo; o *albedo*, substância branca que, quando lavada, torna-se prata; e o *rubedo* (o

⁸ Por sua analogia com o *Mercurius* enquanto elemento químico, que, segundo os alquimistas, era potencialmente conciliador (Textos e ilustrações alquímicas serviram de alicerce para as especulações de Jung acerca do inconsciente).

⁹ Que possui qualidades transcendentais, divinas.

vermelho) que, através do esquentamento posterior, torna-se ouro. (VON FRANZ, 2008, p. 182)

Em linhas gerais, pode-se dizer que o alquimista projetava seu inconsciente na matéria com a qual lidava, o que justifica o grande interesse da psicologia analítica na complicada literatura e iconografia alquímica.

A Alquimia exprime simbolicamente a recuperação da alma, como um processo de espiritualização, que passa por etapas sucessivas que objetivam reunir o que foi separado, fundir as partes dispersas da unidade primordial que se fracionou. Possuindo um sentido erótico e místico, o que a particulariza é que ela visa formar o espiritual por uma ativação da matéria, e alcançar o superior por meio de uma explicitação das potencialidades contidas no inferior (NUNES, 2009).

Desse modo, a liberação da alma, como volta a si mesma, não resulta jamais de um rompimento com o sensível, do desprezo voltado ao corpo e às ligações da carne, mas de um trabalho lento e progressivo de transubstanciação do material, do físico, do carnal, que se vai fazendo graças ao dinamismo de um mesmo impulso gerador, de um mesmo *élan* atuante no homem e na Natureza, que reside nos elementos baixos, obscuros e humildes do micro e do macrocosmo. (NUNES, 2009, p. 147)

Esse impulso de elevação à espiritualidade, é identificável mediante a combinação dos princípios contrários – o masculino e o feminino – com o *élan* amoroso, *eros*, em sua existência universal e cósmica¹⁰. A *lapis philosophorum*, ou pedra filosofal, obra máxima dos alquimistas, que deveria ser obtida pela síntese dos contrários, representada como casamento do físico com o espiritual, simboliza o momento em que a alma recupera a sua identidade e se transfigura a si mesma, espiritualizando-se juntamente com a Natureza (NUNES, 2009).

É no contexto da visão alquímica, que ocorre a transubstanciação do carnal no espiritual, e o sexo desponta como energia primária a se converter em espírito. “Nela, cabe a imagem do *eros* completo, em sua função cósmica, que passa pelo caminho do sexo, nutre-se dos arroubos do prazer sensível, alastra-se pela Natureza inteira, até consumi-la no fogo ardente do espírito que purifica todas as coisas.”¹¹ (NUNES, 2009, p. 147-148) A tessitura simbólica da Alquimia torna-se patente nos elementos metafóricos que expressam as intenções místicas de uma narrativa como “Substância”. (NUNES, 2009)

¹⁰ “Longe de ser uma descrição dos fenômenos objetivos, ela (*a alquimia*) é uma tentativa de *inscrição* do amor humano no coração das coisas.” (BACHELARD, 2008b, p. 77)

¹¹ Esta concepção do Eros, é assim descrita na Tábua Smaradigna, de Hermes Trismegisto: “Ele sobe da Terra ao Céu, e em seguida volta a descer à Terra, e recolhe a força das coisas superiores e inferiores.” (NUNES, 2009)

Para compreender como se dá o processo de *individuação* no conto em pauta, lançarei mão, da leitura do círculo empreendida por Walnice Galvão no seu ensaio sobre o conto “Hora e vez de Augusto Matraga”; da concepção do trabalho redentor, apontada por Dante Moreira Leite, como recorrente na obra de Guimarães Rosa e de suma importância neste conto, além da concepção platônica do micro e do macrocosmo identificada por Benedito Nunes, que retomaremos adiante.

O conto “Substância” representa em sua estrutura um círculo. Ele está expresso nas duas vezes em que uma assertiva figura no conto: Refiro-me à primeira palavra do texto (“Sim”), isolada por uma vírgula, dando a impressão de tratar-se de uma resposta a uma pergunta que ignoramos, mas que se revelará mais tarde, através do assentimento final ou resposta positiva de Maria Exita à proposta de casamento de Sionésio. Temos aí os dois “sim” que fecham o círculo. O círculo é um símbolo de totalidade, significando “(...) conceitos tão amplos e tão abstratos quanto a eternidade, o universo, a divindade, a perfeição (...)” (GALVÃO, 2008, p. 51)) e, acredito que no contexto do conto analisado, perfaz o que Jung definiu como processo de *individuação*.

O conto tem início com o supracitado “Sim”, seguido de descrições acerca da produção do polvilho e divagações de Sionésio sobre Maria Exita; então, nos é narrada a chegada da personagem feminina à fazenda Samburá, trazida pela velha Nhatiaga, que tivera compaixão dela, por sua sorte ingrata:

a mãe, leviana, desaparecida de casa; um irmão, perverso, na cadeia, por atos de morte; o outro, igual feroz, foragido, ao acaso de nenhuma parte; o pai, razoável bom-homem, delatado com lepra, e prosseguido, decerto para sempre, para um lazareto. (ROSA, 2005, p. 186)

Na fazenda, a moça recebe o pior dos serviços: “o de quebrar, à mão, o polvilho, nas lajes.” (ROSA, 2005, p. 186) Mas, ao contrário das expectativas, a jovem realiza o trabalho com gosto, não descansando mesmo aos domingos, labutando sempre com notável serenidade.

Sionésio, o dono da fazenda, homem que trabalhava compulsivamente, se surpreendia com Maria Exita, pois achava o agudo alvor do polvilho horrível; para ele, aquilo “Atormentava, torturava: os olhos da pessoa tendo de ficar miudinho fechados, feito os de um tatu, ante a implacável alvura, o sol em cima.” (ROSA, 2005, p. 187) Mas para Maria Exita, era diferente, ela: “nem enrugava o rosto, nem espremia ou negava os olhos, mas oferecidos bem abertos – olhos desses, de outra luminosidade.” (ROSA, 2005, p. 187). A intensa alvura

do amido de forma alguma a afligia, ao contrário, fitava-o como sentisse “(...) uma espécie de alívio, capaz de a desaflegir; de muito lhe dar: uma esperança mais espaçosa.” (ROSA, 2005, p. 187) E, apesar da dura lida, a moça que chegara feia à fazenda, tornara-se bela, “Tão linda, clara, certa – de avivada carnação e airosa – uma iazinha, moça feita em cachoeira.” (ROSA, 2005, p. 187)

Essa transubstanciação mediada pelo trabalho pesado com o amido, caracteriza um aspecto recorrente na obra de Guimarães Rosa, e que no conto em questão ocupa posição de destaque: trata-se do tema do mal suplantado pela lenta, porém obstinada, maturação pelo trabalho. Como bem observa Dante Moreira Leite: “Só o sofrimento pode gastar a maldade e, então, o homem é capaz de amar. Além disso, o amor – ao contrário do ódio – se revela pela aceitação e pela paz.” (LEITE, 2007, p. 146) Em “Substância”, a constituição da beleza de Maria Exita, evento de suma importância para o florescimento do amor entre ela e Sionésio, se afigura ao homem como uma mudança abrupta, porque “(...) a ele (...) faltavam folga e espírito para primeiro reparar em transformações” (ROSA, 2005, p. 185) Mas, como vimos, a beleza, na verdade, se construiu pouco-a-pouco, em uníssono com a dura lida com o amido, uma bela expressão do tema rosiano do “trabalho redentor”. Nas palavras de Riobaldo: “Deus é paciência. O contrário, é o diabo. Se gasteja.” (ROSA, 2001b, p. 33) Essa paciência divina, é a força motriz por trás da superação de eventos adversos da vida, na obra do autor mineiro¹². Mesmo o nome de Maria Exita, traz inscrito o trabalho que repercute na interioridade e no corpo da jovem, mudando de forma decisiva o curso de sua vida: “Numa etimologia (...) próxima das misturas rosianas, pode-se ver no nome dela o prefixo latino, “ex”, sair, e o substantivo tupi “ita”, pedra: a moça cuja sabedoria saiu das pedras que tem de quebrar” (PACHECO, 2006, p. 166)

Após esse florescimento de Maria Exita malhado duramente no trabalho braçal, Sionésio, apesar do distanciamento que procurava manter, percebeu que, “(...) sem querer, lhe fazia cortesia.” (ROSA, 2005, p. 208) Estava apaixonado pela moça. Começa, então, a ter sobressaltos: “*Se outros a quisessem, se ela já gostasse de alguém?*” (ROSA, 2005, p. 188) Mas os homens da fazenda “Temiam a herança da lepra, do pai, ou da falta de juízo da mãe, de levados fogos. Temiam a algum dos assassinos, os irmãos, que inesperado de a toda hora sobrevir, vigiando por sua virtude. Acautelavam.” (ROSA, 2005, p. 188) Mas, ainda assim,

¹² Há inúmeras passagens na obra de Guimarães Rosa que se reportam ao tema, cito mais duas: “Devagar e manso se desata qualquer enlço, esperar vale mais que entender, janeiro afofa o que dezembro endurece, as pessoas se encaixam nos veros lugares.” (ROSA, 2009, p. 257) do conto “Vida ensinada” e “Quem espera, está vivendo.” (ROSA, 2009, p. 129), trecho do conto “Reminiscção”.

Sionésio não sentia segurança, então, a despeito de não gostar das festas que se davam na fazenda, para vigiar Maria Exita, passou a frequentá-las, “Ficava de lá, de olhos postos em, feito o urubu tomador de conta.” (ROSA, 2005, p. 188) A moça, na verdade, não se interessava por ninguém, “Maria Exita era a para se separar limpa e sem jaças, por cima da vida; e de ninguém. Nela homem nenhum tocava.” (ROSA, 2005, p. 188) Aqui, como na sequência inicial do conto, quando o nome da personagem vem associado ao polvilho: “(...) o amido – puro, limpo, feito surpresa. Chamava-se Maria Exita.” (ROSA, 2005, p. 185) novamente é traçada uma analogia entre a moça e a brancura do amido.

Quanto a Sionésio, apesar da paixão, observava Maria Exita de longe; inicialmente tinha receio de abordá-la, fato que muito o afligia, tomando o seu sossego, por isso

(...) tinha raiva dela. Tomara a ele que tudo ficasse falso, fim. Poder se desentregar da ilusão, mudar de parecer, pegar sossego, cuidar só dos estritos de sua obrigação, desatinada. Mas, no disputar do dia, criava as agonias da noite. Achou-se em lágrimas, fiel. Por que, então, não dizia hás nem eis, andava de mente tropeçada, pubo, assuntando o conselho, em deliberação tão grave – assim de cão para luar?¹³ (ROSA, 2005, p. 189).

Aqui, temos clara a oposição entre Sionésio e Maria Exita: ao passo em que ela é solar, branca, serena (sendo, inclusive, relacionada ao polvilho), ele se mostra instável, desconfiado, noturno, lunar (não conseguindo mesmo dormir à noite). No decorrer do conto, fica evidente que ele sabia que Maria Exita não se recusaria a casar com ele (o “sim” com o qual se inicia o texto e que será corroborado por ela no final, o confirma), mas tinha receio do veredicto da moça, assim como a via bela, alva, mas temia o seu passado “negro”.

Sionésio é ensimesmado, arredio até; sua natureza “interiorizada” gosta do que pode abarcar, dominar, ele “Amava o que era seu – o que seus fortes olhos aprisionavam.” (ROSA, 2005, p. 186) “ele era a pessoa manipulante.” (ROSA, 2005, p. 186) O que está fora de seus domínios, como a possível herança negativa de Maria Exita, lhe induz paranoias.

Dessa instabilidade “lunar”, advêm mais dúvidas, Sionésio, diante de Maria Exita, se questiona: “*Seria ela igual à mãe? (...) Se a beleza dela – a frutice, da pele, tão fresca, viçosa – só fosse por um tempo, mas depois condenada a engrossar e se escamar, aos tortos e roxos, da estragada doença? – o horror daquilo o sacudia.*” (ROSA, 2005, p. 190) Então, sem querer,

¹³ Essa passagem nos remete ao arcano de número 18 do Tarô de Marselha: A lua, onde se vê dois cães uivando para a lua. A carta está associada a sentimentos conturbados, agitação, fantasias, embuste e ciúmes, características encontradas em Sionésio.

(...) entregou os olhos ao polvilho, que ofuscava, na laje, na vez do sol. Ainda que por instante, achava ali um poder, contemplado, de grandeza, dilatado repouso, que desmanchava em branco os rebuliços do pensamento da gente, atormentantes. A alumiada surpresa. Alvava. Assim; mas era também o exato, grande e repentino amor – o acima. Sionésio olhou mais, sem fechar o rosto, aplicou o coração, abriu bem os olhos. Sorriu para trás. Maria Exita. Socorria-a linda claridade. Ela – ela! Ele veio para junto. Estendeu também as mãos para o polvilho – solar e estranho; o ato de quebrá-lo era gostoso, parecia um brinquedo de menino (ROSA, 2005, p. 190).

Nesse momento, a “substância” do polvilho¹⁴, que fora capaz de restaurar a moça feia, de antecedentes familiares sinistros, também operou uma mudança definitiva em Sionésio, extinguindo de uma vez por todas os seus temores, neutralizando a oposição entre o casal e consolidando finalmente o amor dele por Maria Exita. “O polvilho agora é um resplendor sem fim, são mil e uma centelhas amorosas irradiando no céu aberto de maio, que no sertão é mês de Maria, de flores e de núpcias.” (BOSI, 2003, p. 48 – 49)

O advento deste amor confere ao patrão, “(...) a descoberta da subjetividade; à empregada, uma possibilidade de se tornar sujeito, com as provisões materiais necessárias a uma vida digna, segundo as regras deste mundo” (PACHECO, 2006, p. 165-166)¹⁵

A estória, como um conto de fadas (...) parece querer, com suas torções, pôr fim ao trabalho como forma de embrutecimento. Essa a sua face mais bela. A luta contra o destino opressivo, por via do amor à matéria (comunicando-se afinal a Sionésio), é ali a tônica do mítico, que, paradoxalmente, paira sobre a realidade. (PACHECO, 2006, p. 167)¹⁶

Na obra de Guimarães Rosa, os arquétipos, enraizados em solo brasileiro, ganham organicidade. Então, a polaridade observada no conto “Substância” vai ser superada em todas as dimensões, desde a universal, com a oposição entre o Sol e a Lua, o masculino e o

¹⁴ Apesar de o mitologema (tema mítico) do ente mediador, ambivalente, mercurial, impregnar o polvilho, e se tratar de um princípio universal, pode-se dizer que a forma como ele se expressa no conto em pauta: o polvilho de natureza numinosa, é um arquétipo cultural, na linha do pensamento de Dodds (2002), em contraponto a Jung.

¹⁵ O conto “Arroio-das-antas”, de “Tutaméia”, narra uma estória de amor similar à de “Substância”. Nele, há também uma relação entre um jovem “senhor” e uma moça desvalida, “Drizilda”, que é resgatada pelo Moço de uma situação de carência, para viver um amor absoluto: “Assim são lembrados em par os dois – entreamor – Drizilda e o Moço, paixão para toda a vida.” (ROSA, 2009, p. 50) Inclusive, entre os contos, há imagens afins: Sionésio “(...) entregou os olhos ao polvilho (...)” (ROSA, 2005, p. 190) que trespassou sua visão de luminosidade, o que, como vimos, equivaleu a entregá-los a Maria Exita, enquanto o Moço de “Arroio-das-antas”, “Senhorizou-se: olhos de dar (...) que a queria e amava, trespassava-se de sua vista e presença.” (ROSA, 2009, p. 49) passagem que descreve o momento em que ele resgata Drizilda e recebe dela a confirmação do seu amor: “- “*Sim*”.” (ROSA, 2009, p. 49)

¹⁶ “O amor em Primeiras estórias traz um sentido de gênese, caminho inverso ao da falta e da privação. Numa chave platônica e sobretudo neoplatônica, o encontro amoroso recupera algo, muitas vezes por intermédio de figuras luminosas, como se a luz fosse um sinal ainda evidente da criação e do conhecimento” (PACHECO, 2006, p. 173) E a superação da pobreza coroada por uma epifania luminosa, é o belíssimo desfecho do texto em questão.

feminino etc., até a relação enviesada de padrões e servidores, questão social que, aqui, é neutralizada pelo amor, como se a própria “história” fosse reescrita pela “estória”¹⁷, como desejava o autor mineiro.

Então, entre o casal,

Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõemente: pensamento, pensamor. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros¹⁸ (ROSA, 2005, p. 190).

Aqui, a conjunção dos opostos se dá plenamente, Sionésio e Maria Exita se unem, - coração/sentimento e mente/razão -, a *anima* e o *animus* se integram na *coniunctio*, constituindo o ser perfeito, o andrógino, o redondo, o de antes da queda, o *si-mesmo*, espírito perfeito representado pelos pássaros, signo pneumático da ascensão definitiva.

Trata-se de uma igualdade na oposição, uma *coincidentia oppositorum*, como define Mircea Eliade (1999), a coexistência dos contrários que possuem uma misteriosa relação entre si. O momento em que Sionésio, Maria Exita e o polvilho se harmonizam, se inicia com a resposta da personagem feminina à pergunta de Sionésio: “ -“*Você tem vontade de confirmar o rumo de sua vida?*”” (ROSA, 2005, p. 190) ao que ela responde: “-“*Só se for já...*”” (ROSA, 2005, p. 190) Fica evidente aqui, no jogo de palavras, “só se forjar”, a alquimia, a “forja” que se iniciará e que, por fim, consolidará o círculo, fundindo ambos os “sim”, perfazendo o Uróboro, a serpente circular que morde a própria cauda¹⁹. Lembremos que o “sim” é a primeira palavra do conto e, como vimos, corresponde à resposta a uma questão que inicialmente desconhecemos, como fosse a cabeça da cobra de quem ignoramos os desígnios, mas que sabe buscar a própria cauda, o que descobrimos ser, ao fim do conto, sua meta.

Esse processo de integração totalizante entre as personagens do conto, manifesto através de símbolos e termos tributários da tradição alquímica, expressa a relação entre o consciente e o inconsciente, a dialética entre o masculino e o feminino, a posição do eu em relação à sombra, à *persona* e a dinâmica entre *animus* e *anima*, além da produção de

¹⁷ “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História.” (ROSA, 2009, p. 29)

¹⁸ Frequentemente, na obra de Guimarães Rosa, o amor se exprime na forma de pássaros e irradiações luminosas, no “Grande sertão: veredas”, por exemplo, o amor está organicamente relacionado às aves: “Abraçei Diadorim, como as asas de todos os pássaros.” (ROSA, 2001b, p. 57)

¹⁹ Essa resposta proferida por Maria Exita - “Só se for já” - caracteriza um belo exemplo da expressão poética de Guimarães Rosa, essa “(...) fina e radiosa mistura, com a qual se busca dar com a novidade da surpresa a todo custo (...)” (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 11), que, como pontua Pedro Xisto, contém “O máximo de significado no mínimo de significante” (XISTO IN COUTINHO ET AL, 1991, p. 132), ideia concebida originalmente por Ezra Pound.

arquétipos pelo inconsciente, mas, sobretudo, refere-se ao processo de *individuação* (GALVÃO, 2008). Neste, os elementos da psique, em conflito ou mal desenvolvidos, parecem tender à harmonização, embora esse processo possa durar uma vida inteira e, de fato, nunca se completar. (GALVÃO, 2008)

Referindo-se ao simbolismo alquímico, Gaston Bachelard pontua que “O valor deve brotar de um antivalor.” (BACHELARD, 2008a, p. 199) E continua:

Obteríamos melhor avaliação da dialética alquímica se a reportássemos a uma dialética platônica da vida e da morte. E é assim que vivenciaremos, em sentido pleno, a palavra *mortificação* tantas vezes empregada nas obras alquímicas. *Mortifica-se* uma substância para regenerá-la. Realiza-se essa mortificação adicionando-lhe uma *substância de morte*, um sal de matéria morta (...) (BACHELARD, 2008a, p. 199 – 200)

O comentário do filósofo francês reporta-nos à ascendência “suja” de Maria Exita, emblematizada na lepra do pai e na “dissolução” da mãe. Assim como os metais agenciados pelos alquimistas deveriam passar por um processo de degeneração, uma *putrefatio*, para finalmente despontarem na forma do ouro, Maria Exita passa por uma experiência análoga para finalmente despontar, com Sionésio, gloriosa, no “dia de Todos os Pássaros” (com o qual o conto tem fim)²⁰. Segundo Mircea Eliade, “As “provas iniciatórias” que, no plano do Espírito, conduzem à liberdade, à iluminação e à imortalidade, levam, no plano da Matéria, à transmutação, à Pedra Filosofal.” (ELIADE, 1979, p. 116) Nesse sentido, este momento tanto consolida a regeneração da personagem feminina, quanto marca a passagem do amor carnal ao místico, discernível na relação que Maria Exita possui com a própria Mãe de Deus²¹, relação essa que também aparece logo no início da narrativa: “Datava de maio, ou de quando? Pensava ele em maio, talvez, porque o mês mor - de orvalho, da Virgem, de claridades no campo”²². (ROSA, 2005, p. 185) Aliás, o próprio nome da personagem sugere a relação com Maria, e na passagem onde o autor diz que ela é “a única Maria no mundo” nos faz pensar que existe outra Maria fora do mundo (aqui, novamente, o platonismo de que fala Benedito Nunes (2009): o que está embaixo está em cima).

²⁰ Diz Riobaldo, no “Grande sertão: veredas”: “Compadre meu Quelemém, muitos anos depois, me ensinou que todo desejo a gente realizar alcança – se tiver ânimo para cumprir, sete dias seguidos, a energia e paciência forte de só fazer o que dá desgosto, nojo, gastura e cansaço, e de rejeitar toda qualidade de prazer.” (ROSA, 2001b, p. 169)

²¹ “Há, entre outras sugestões, pagãs e laicas, um percurso cristão no conto: o aprendizado sofrido, a aparente submissão libertadora; além disso, na imaginação de Sionésio, Maria Exita é comparada à Virgem: “A ela – a única Maria no mundo”, p. 155.” (PACHECO, 2006, p. 169)

²² Segundo Bachelard (2008), os devaneios voltados para o orvalho o apreendem como uma dádiva do firmamento, uma água celeste, puríssima, capaz de operar prodígios (em especial o “orvalho de maio”).

Nas palavras de Gaston Bachelard,

É preciso que todo valor, a limpeza como os demais, seja conquistado de um anti-valor, sem o que não se vivencia a valorização. Então (...) no onirismo da limpeza ativa se desenvolve uma dialética curiosa: suja-se primeiro para limpar melhor depois. A vontade de limpar deseja um adversário à sua altura. E, para uma imaginação material dinamizada, uma substância bem suja dá mais oportunidade à ação modificadora do que uma substância simplesmente embaciada. (...) Parece portanto que a imaginação da luta pela limpeza necessita de uma provocação. (BACHELARD, 2003, p. 32)

O primeiro estágio do processo alquímico é o *nigredo*, que representa o material em estado vil, sujo, degradado, portanto, para que Maria Exita possa despontar numa brancura divinizada, relacionada à Maria mãe de Deus, ao fim do conto, é necessário que a personagem advenha de uma situação anterior de total sujeira (física e moral, que vai além do ego de Maria Exita, sendo transgeracional), representada por sua pobreza, pela lepra do pai, pelo caráter dissoluto da mãe e pelo banditismo dos irmãos, já que, segundo o filósofo francês, “A imaginação material, sempre com uma tonalidade demiúrgica, quer criar toda matéria branca a partir de uma matéria escura, quer vencer toda a história do negrume.” (BACHELARD, 2003, p. 21) A matéria branca, por sua vez, representa o *albedo*, estágio resultante da provação da matéria vil no fogo (pensemos na brancura do polvilho, indissociável de Maria Exita, sob o sol, no forte calor da laje)²³; finalmente, a reverberação da luz solar na matéria branca do amido, indicia o ouro (o amor de Sionésio, que se revela quando ele fita o polvilho solarizado²⁴: “ (...) entregou os olhos ao polvilho, que ofuscava, na laje, na vez do sol (...)” (ROSA, 2005, p 190) fim do opus alquímico, cujo resultado, é o amor transcendental e a homologia entre a Maria da terra e a Maria do céu.

A menção às aves, presente quatro vezes no texto, ilumina a relação entre Maria Exita e a Mãe de Deus. “O **anjo** da Anunciação, que nos retábulos primitivos vem saudar a Virgem, encontra-se acompanhado por uma pomba, que é um outro ele, pois a sua saudação é igualmente alada (*ave* = saudação e *avis* = pássaro).” (BENOIST, 1975, p. 48-49) Em inúmeras culturas,

²³ “É pelo fogo que ele (*o alquímista*) opera a passagem da matéria de um estado a outro.” (ELIADE, 1979, p. 62)

²⁴ Como o ouro, que guarda o segredo da eternidade por não perder suas propriedades químicas com o passar do tempo, o polvilho revelaria um saber incorruptível. Na pedra das lajes ressoa a pedra filosofal, quando blocos empedernidos transformam-se em pó; num lugar em que a fome determina o trabalho servil, o alimento, polvilho, torna-se ouro sob as reverberações do sol (ambiguamente para os empregados e para o capital do fazendeiro). (PACHECO, 2006, p. 170)

“Os pássaros foram (...) considerados os mensageiros dos deuses e todas as manifestações do poder do espírito imitaram as suas asas. Os **pássaros**, as **asas** e o **voo** simbolizaram os estados superiores do ser.” (BENOIST, 1975, p. 48)

E a última revoada de pássaros no conto, funciona como uma espécie de “escada”, que acentua o tom ascensional do final da narrativa e que liga, finalmente, a Maria da terra à mãe celestial, espiritualizando o amor do casal “(...) o exato, grande e repentino amor – o *acima*²⁵” (ROSA, 2005, p. 190), que é um não-fato num não-tempo²⁶. Trata-se de uma imagem de transcendência análoga ao arquétipo do *Si-mesmo* que, segundo Jung (2006a), representa a totalidade do psiquismo humano e, não raro, manifesta-se como uma imagem psicológica da transcendência, recorrente em estágios avançados da *individuação*, e compreende infinitamente mais do que um simples eu, pois a *individuação* não exclui o universo, mas o inclui, porquanto o *Si-mesmo*, essa instância maior do psiquismo humano, deseja “- criar para além de si. Isso é o que mais deseja, isso é todo o seu fervor.” (NIETZSCHE, 2011, p. 36)

4.1.2. “Estória N°3”, ou a Individuação Através do Embate com a Sombra

Em “Estória N°3”, nos são apresentadas três personagens enredadas numa situação extrema, que resultará na *individuação* de Joãoquerque, protagonista do conto: O terrível bandido Ipanemão bate à porta do casal Joãoquerque e Mira. Por ser um covarde, Joãoquerque parte, enquanto Mira espera o despontar do vilão. Mas, no quintal escuro da casa, Joãoquerque acaba por assimilar o caráter de Ipanemão, transformando-se num homem destemido que mata o amedrontado inimigo. Segundo a psicologia junguiana, Ipanemão é o duplo de Joãoquere, ou sua *sombra*²⁷, ao passo que Mira desempenha a função de *Anima* do herói, o aspecto feminino do homem, seu “outro” supremo que, segundo Jung (2006a), nos ajuda a lidar com qualquer traço adverso de nossa psique, no caso, a sombra de Joãoquerque, Ipanemão.

²⁵ Grifo meu.

²⁶ Que nos remete à atemporalidade, que é um atributo divino.

²⁷ “A “sombra” está à soleira da consciência e é a parte inconsciente da personalidade, podendo se apresentar como o duplo (...) demônico.” (MELETÍNSKI, 2002, p. 21)

Quando conjecturava no quintal escuro acerca da dramática situação na qual estava inserido, foi ao se lembrar de Mira (corajosa desde o início, pois ficara sozinha em casa enquanto o Ipanemão batia à porta, e seu namorado fugia), que Joãoquerque teve o *insight* de que poderia “encarnar” o vilão, pois em contraponto à genuína coragem da mulher, que representa sua *anima*, foi que ele descobriu Ipanemão tratar-se, na verdade, de um covarde. Após assimilar sua *sombra*, seu duplo negativo e o sobrepujar, Joãoquerque pôde desposar Mira, consumando o *hierogamos* ou casamento sagrado, o casamento da *anima* e do *animus*, do masculino e do feminino, do consciente e do inconsciente e dos demais pares de opostos, evento fundamental para a consumação da meta que é atingir o *si-mesmo*, o ser humano totalizado.

Inicialmente, o casal Joãoquerque e Mira folgava juntos, “Conversando os dois pequenidades, amenidades, certezas.” (ROSA, 1985, p. 59) Em plena calma, “Cercavamos anjos-da-guarda, aos infinhões.” (ROSA, 1985, p. 59) Mas a harmonia foi quebrada pelo “Ô de casa!” (ROSA, 1985, p. 59) proferido por Ipanemão, “(...) cruel como brasa mandada, matador de homens, violador de mulheres, incontido e impune como o rol dos flagelos.” (ROSA, 1985, p. 59) Aqui, constitui-se uma trindade formada pelas personagens Mira, Joãoquerque e Ipanemão, enredadas num único processo, “(...) como movidos por tiras de alguma roda-mestra” (ROSA, 1985, p. 59), que resultará na *individuação* de Joãoquerque²⁸.

Mira ordena que o amante parta, “Teria ele de ganhar o nenhum rumo, para vastidão (...)” (ROSA, 1985, p. 60). Resta ela, ajoelhada rezando, “(...) com numa mão a faca, pontuda, amolada, na outra o espeto, de comprimento de metro.” (ROSA, 1985, p. 60) Joãoquerque então corre desenfreado pelos matos; em determinado ponto, deita-se num buraco. Põe-se a deliberar, pensa em Mira e vem-lhe a ideia: “(...) quem vivia era o Ipanemão, perseguindo-o a ele mesmo, Joãoquerque, valentemente (...) O medo depressa se gastava?” (ROSA, 1985, p. 61) Aqui, Joãoquerque tem o *insight* de que Ipanemão persegue a si mesmo no outro²⁹, como sugere a ambígua construção verbal :“(...) perseguindo-o a ele mesmo, Joãoquerque, valentemente.” (ROSA, 1985, p. 61), pois projeta a covardia que repudia em si nos demais, no caso, em Joãoquerque. O protagonista da estória percebe, ao pensar em Mira, cuja indubitável coragem faz parecer postiça a do seu rival, tratar-se Ipanemão de um covarde, revelando o

²⁸ O título do conto sugere o processo que as personagens hão de perfazer, correspondendo o número três à dialética entre tese e antítese, produzindo, ao fim, a síntese, dinâmica encenada por Joãoquerque, Ipanemão e Mira.

²⁹ Como observa Vera Novis, o completamento das personagens, em “Tutaméia” (coletânea onde figura o conto em questão) “(...) está diretamente ligado ao momento de iluminação ou à situação de iluminado do personagem.” (NOVIS, 1989, p. 114)

estratagemas do qual ele lança mão para purgar a própria covardia: projetá-la nos demais. A partir de então, Joãoquerque descobriu também ser capaz de “vestir a carapuça” do vilão: ele “se representou, sem ser do jeito de vítima. Remedava de ele próprio se ser então o Ipanemão, profundo.” (ROSA, 1985, p. 61)

Em entrevista ao seu tradutor alemão, Günter Lorez, Guimarães Rosa revela que “Apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa o infinito da felicidade. Esta é a minha mística.” (LORENZ IN COUTINHO ET AL, 1991, p. 73) Trata-se de um princípio belamente traduzido nas linhas do conto em questão, afinal, é na solidão do fundo escuro do quintal, que Joãoquerque descobre que a existência da valentia de Ipanemão, que insufla temor nas pessoas, é relativa, não se tratando de uma condição inexpugnável. Tanto, que ele pôde se imbuir dessa valentia quase que instantaneamente, após a constatação: “Com compreensão e boa vontade, a sombra pode ser integrada de algum modo na personalidade” (JUNG, 2011d, p. 21) “(...) pois ela é de natureza pessoal (...)” (JUNG, 2011d, p. 22) correspondendo às características que até então o indivíduo não reconhecia em si.

Então, Joãoquerque toma um machado e sai no encalço do rival, que encontra “(...) a esquivar olhar e presença. Joãoquerque, porém, o rodeou (...), lhe pediu – *Olhe!* – (...) e, erguendo com as duas mãos o machado, *braz!*, rachou-lhe em duas boas partes os miolos da cabeça.” (ROSA, 1985, p. 62) Esta, foi cindida em duas partes numa analogia à psique do vilão que morreu. A cabeça bipartida denota este aspecto da condição humana: a dualidade que deve ser superada não pela escolha de um aspecto em detrimento de outro, mas pela harmonização de ambos³⁰. No Ipanemão, havia uma radicalização da dualidade: quem não agrega à própria alma o outro, desenvolvendo-a, acaba estagnado, “morto”. Segundo Paul Ricoeur,

o que estraga a minha relação comigo mesmo não poderia diferir do que destrói a minha relação com outrem, se é verdade que a consciência de si só é adquirida na reciprocidade; o “para mim” e o “nós” têm portanto a mesma raiz e o mal que afeta um afeta o outro. (RICOEUR, 1996, p. 190)

Assim, a problemática, o mal que assola o indivíduo (aqui, a abjeção à covardia manifesta em Ipanemão), reporta à sua relação com outrem (pretensos covardes análogos a

³⁰ “Há quase sempre, no final de cada estória dessas últimas *Terceiras* (o crítico se refere ao livro “*Tutaméia*”, onde figura o conto “*Estória Nº3*”), um acerto de contas que satisfaz, repondo nos eixos a vida desgarrada, um inesperado demão da sorte, do acaso ou das circunstâncias, que emenda o fio que antes se rompeu, troca o sim pelo não e o não pelo sim.” (NUNES, 2013, p. 117-118)

Joãoquerque) e, como não poderia deixar de ser, a solução para este mal se dá pela mesma via: a relação de alteridade.

Segundo Jeane Mari Sant’Ana Spera, a síntese dos contrários presente no conto, pode ainda ser atualizada no nível morfológico, o que podemos constatar na expressão “homenzarrinho”, pela qual Joãoquerque é definido no início da narrativa,

(...) para cuja formulação concorrem dois sufixos antagônicos justapostos, a expressar, simultaneamente, a pequenez física e a grandeza moral da personagem Joãoquerque, cujas ações operam, no plano textual, a passagem do “inho” para “zarrão”. (...) da frase ao vocábulo, a relação indissociável entre a expressão poética e a função textual das construções antitéticas, nos textos rosianos, traduz o procedimento de subversão das regras de combinação semântica e cria o que (...) denominamos (...) de “coerência poética”. (SPERA IN DUARTE ET AL, 2003, p. 336)

No nível da frase, são deveras significativas as expressões de sobressalto que Joãoquerque profere: “Pai-do-Céu!”, quando parte, amedrontado, para o escuro quintal; “Diabo do inferno!” a antítese da expressão anterior, quando ele “se representou, sem ser do jeito de vítima” (ROSA, 1985, p. 61); e, finalmente, a síntese: “Diabo do Céu!” Proferida no momento em que o protagonista é tomado de uma alegria de “brincar de matar” (ROSA, 1985, p. 62), quando finalmente concilia os pares antitéticos e sai no encalço do vilão.

É fundamental observar que Mira possui o papel de mediadora da conjunção entre os dois homens³¹. Ao pensar nela, Joãoquerque desvela a real natureza do vilão, cuja valentia parece minguar em relação à de Mira. E Ipanemão, que aguardava fora da casa, acorrido displicentemente com seus capangas, já se mostrava de espírito quebrantado, pois sequer encarava Joãoquerque quando este ressurgiu, certamente por ter experimentado a visão da mulher valente empunhando faca e espeto, a despeito da fuga do amante, imagem que lhe evocara a lembrança de sua própria covardia. Em outras palavras, Mira “transforma” Joãoquerque em Ipanemão e vice-versa, por ser o fator que revela em cada um o seu caráter oculto. Quando Joãoquerque se lembra de Mira durante a fuga, “encarna” Ipanemão, e quando este se depara com Mira, “encarna” Joãoquerque, como fosse ela uma espécie de espelho onde o duplo se identifica com o seu antípoda. Segundo a psicologia analítica, essa função da personagem Mira está relacionada ao arquétipo da *anima*, porquanto ela reside na psique masculina como o outro absoluto, subjazendo a todas as relações de alteridade no homem.

³¹ Joãoquerque tem a “revelação” do real caráter do inimigo por intermédio de Mira, pois ela é sua *anima*, o outro supremo que, ao ser evocado, fez com que o homem compreendesse a sua *sombra*.

O nome de Mira nos remete diretamente à locução de Riobaldo, no “Grande sertão: veredas”, quando ele exorta seu interlocutor a “mirar” e “ver” os eventos que ele descreve. No romance, a forma que Riobaldo encontra de significar os eventos que, à época, ele não pôde apreender em sua plenitude é o relato, a evocação elaborada dos fatos pregressos, que a memória lhe proporciona, na esperança de impor ordem à tormenta dos acontecimentos desordenados. Mirar é fácil, difícil é ver, sobretudo no presente manifesto - através da memória, podemos analisar pausadamente o que ocorreu, de forma rápida e intensa no passado, portanto, os “olhos” da consciência veem mais do que o órgão da visão foi capaz de captar no calor dos fatos; dessa forma, “enxergamos” no presente, para “ver” apenas no futuro (ainda que num futuro próximo, como ocorre no conto em pauta). Portanto, para ver com clareza, é preciso mirar com os olhos da consciência. Assim, a lembrança de Mira (de sua atitude valente) na memória de Joãoquerque, revelou ao herói o que ele precisava saber, para sobrepujar o rival: o conhecimento da covardia de Ipanemão. Houvesse o protagonista ficado com Mira na casa, vivenciando toda a situação do assalto do bandido no presente flagrante, ele certamente jamais atentaria para a revelação que a lembrança da mulher lhe proporcionou.

Como é sabido, o *locus* é fundamental na obra de Guimarães Rosa. A interação das personagens com o espaço nunca é gratuita. No conto “Estória Nº 3”, as três instâncias psicológicas representadas por Joãoquerque, Ipanemão e Mira, são expressas também nos locais onde atuam. Ipanemão, a *sombra*, o *inconsciente pessoal*, bate na porta da casa, ele desponta na fachada da construção que, por ser o local mais evidente e “social”, pode ser lido como a consciência. Joãoquerque, a personagem que representa a parcela luminosa da psique, a consciência, parte para o quintal escuro (com “vultos” e um riacho), inequivocamente, uma representação do *inconsciente*. Assim, os antagonistas encontram-se cada um no *locus* original do outro. Mira, a *anima*, o elemento transformador advindo do *inconsciente arquetípico*, encontra-se na cozinha, local de transformação dos alimentos, com suas panelas, que possuem afinidade com as retortas alquímicas, além de ser o lugar da casa onde é preparado o mantimento dos residentes. O simbolismo transformador da cozinha é fundamental no conto, e se insinua em diversos momentos. No escuro quintal, Joãoquerque “(...) errava o pensar, que nem uma *colher de pau* erra o tacho;” (ROSA, 1985, p. 62) No fim, Joãoquerque tem “(...) os pés no chão, a *mão na massa*, a cabeça em seu lugar (...)” (ROSA, 1985, p. 63) (grifos meus). Inclusive, Joãoquerque se “enterra” num buraco no fundo do quintal, onde será existencialmente cozido até estar pronto para a vida: “(...) teimava em se esconder mais que as minhocas (...)”; (ROSA, 1985, p. 60) “Estava deitado de costas,

conforme num buraco, analfabeto para as estrelinhas.” (ROSA, 1985, p.61) No conto, a cozinha fica entre a porta de entrada (na sala), e o quintal (os fundos), e Mira, como a cozinha em relação aos espaços da casa, está no meio, intermediando as personagens que se encontram nos ambientes polarizados. Ipanemão, a personagem que representa o inconsciente (e que se encontra na soleira da porta, na “consciência” da casa), ao se deparar com Mira, a *anima*, se transforma em quem de fato é (um covarde) à luz da consciência (a “fachada”, onde desponta). E Joãoquerque, a personagem que representa a consciência, ao pensar em Mira, escondido no quintal, no *locus do inconsciente*, se transforma em quem não sabia que poderia ser (um homem valente), ao confrontar a parcela obscura da psique, concluindo que Ipanemão não passa de *sombra*. Assim, a subjetivação das personagens coincide com o espaço, que impregna os aspectos mais recônditos da trama.

Joãoquerque, após os eventos dramáticos transcorridos no conto, toma as rédeas de sua própria vida, passa a ser o João “Quer que” (ROSA, 1985, p. 63), ou seja, aquele que quer, impondo a sua vontade. Nesse sentido, não à toa, a sua *sombra*, Ipanemão, é o líder de um grupo de bandoleiros, além de ser dono de todo o arraial, o que, socialmente, é o modelo exemplar da vontade de potência, dado que um líder, em si uma figura de mando e privilégio, torna-se implacável quando acima da legalidade.

No final do conto, Mira e Joãoquerque se casam. O casamento é um evento fundamental, pois indicia simbolicamente o último ato do processo de *individuação*, segundo a psicologia analítica. O *hierosgamos* ou casamento sagrado exprime, “(...) enquanto mitologema, o arquétipo que representa a união dos opostos, tornando-se uma imagem da *unio mystica*.” (JUNG, 2012, p. 52) Esse casamento é fundamental no processo de *individuação*, pois

O ser humano que não se liga a outro, não tem totalidade, pois esta só é alcançada pela alma, e esta, por sua vez, não pode existir sem o seu outro lado que sempre se encontra no “tu”. A totalidade consiste em uma combinação do eu e do tu, ambos se manifestando como partes de uma unidade transcendente, cuja natureza só pode ser apreendida simbolicamente, como por exemplo pelo símbolo do redondo, da rosa, da roda ou da *coniunctio solis et lunae*.³² (JUNG, 2012, p. 130)

(...) ocorre na *coniunctio* uma união de duas figuras, uma das quais representa o princípio do dia, da consciência luminosa e a outra, a luz noturna, ou seja, o inconsciente. Este último sempre é projetado, pois não pode ser observado diretamente, uma vez que não pertence ao eu como a sombra, mas é coletivo. Por esse motivo é sentido como estranho e presumido em poder da pessoa com a qual

³² Lembremos que o conto se inicia dando indícios do simbolismo que despontará ao fim, em sua máxima expressão, porquanto os personagens são apresentados, “(...) como movidos por tiras de alguma roda-mestra” (ROSA, 1985, p. 59).

existe um certo vínculo emocional. Além disso, no homem, o inconsciente tem um sinal feminino, está, por assim dizer, recolhido em seu lado feminino, que não reconhece como tal. Encontra-o, porém, naturalmente na mulher que de uma forma ou de outra o fascina. Deve ser esta a razão por que a alma (...) é do sexo feminino. (JUNG, 2012, p. 146 – 147)

Portanto, em Ipanemão, encontramos a sombra de Joãoquerque, o seu *inconsciente pessoal* que, apesar de se apresentar a ele como um rival, sendo o inverso de si próprio, ao fim acaba se revelando estreitamente relacionado ao herói (pois a *sombra* diz respeito ao eu), trocando, inclusive de lugar com ele. Mira, por sua vez, exerce a sua influência de forma indireta, ao contrário da contenda belicosa que se dá entre Joãoquerque e Ipanemão, pois, como *anima* do herói, apesar de estar emocionalmente ligada a ele, representa o seu outro absoluto, o feminino como emblema do inconsciente profundo, sendo, portanto, um elemento “inescrutável” do *inconsciente coletivo*, que, se confrontasse o homem diretamente, provavelmente abalaria o seu equilíbrio psíquico. Observemos que Mira não pressiona Joãoquerque a tomar nenhuma atitude incisiva diante da adversidade; bem ao contrário, ela o ajuda a fugir, pois, como vimos, a lembrança, a reminiscência, é a sua forma indireta de atuação.

Acerca do casamento, é afirmado no conto: “O padre e Mira, dali a dois meses, o casaram. Conte-se que uma vez.” (ROSA, 1985, p. 63) Essa espécie de diálogo com os contos de fada (“Conte-se que uma vez”) não é gratuito, afinal, segundo Marie-Louise Von Franz (2008), essas histórias são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do *inconsciente coletivo*, por conseguinte, o valor delas para a investigação aprofundada do inconsciente é sobejamente superior a qualquer outro material (fato que Guimarães Rosa certamente não ignorava). Segundo Irene Gilberto Simões, “(...) a impessoalidade e o caráter fabuloso do “era uma vez”, colocado no final do conto, sugere a abertura de uma nova história: “Conte-se que uma vez” (SIMÕES, 1988, p. 178) Pode-se falar em uma nova história, porque eclode no decorrer do conto um novo homem, um novo Joãoquerque (o “João quer que”), produto de um aguerrido processo de *individuação*. Porém, a personagem não se coloca na posição de agente e sim de paciente (“o casaram”), sofrendo a ação de ser casado, como se tivesse retornado à sua condição anterior. No entanto, já não podemos mais enxergá-lo por via de mão única, dado que sua complexidade ultrapassa o dualismo maniqueísta, impedindo que dele se construa qualquer visão absoluta ou estereotipada.

Pode-se dizer que ele se casou apenas uma vez (“Conte-se que uma vez”), pois Joãoquerque fora dois homens distintos (o covarde e o valente) e, após congregá-los harmonicamente, pôde ser um indivíduo uno com Mira. O homem venceu sua *sombra*

(Ipanemão, que se contrapunha a ele) e integrou a *anima* (Mira), o aspecto feminino e vital que subjaz na alma do homem. A *anima* é um dos arquétipos centrais do *inconsciente coletivo*,

ela é sempre o *a priori* de humores, reações e impulsos e de todas as espontaneidades psíquicas. Ela é algo que vive por si mesma e que nos faz viver; é uma vida por detrás da consciência, que nela não pode ser completamente integrada, mas da qual pelo contrário esta última emerge. (JUNG, 2006a, p. 37)

Assim, por intermédio de sua *anima* (Mira), Joãoquerque pôde “emergir” da disposição covarde, e finalmente transpor a situação adversa que obliterava o curso de sua vida. Ela o faz obter o conhecimento de que necessitava para atingir sua plena maturação psicológica, através do embate com o seu duplo negativo, a sua *sombra*, assimilando-o e atingindo o *si-mesmo*.

4.1.3. “A Estória do Homem do Pinguelo” ou o Reconhecimento de si Mesmo Através da Relação de Alteridade

Em “A estória do Homem do Pinguelo”, acompanhamos a história de dois homens do sertão, seo Cesarino, dono de uma vendinha, e Mourão, dono de uma boiada, ambos à beira da falência. A venda tivera quase toda a mercadoria estragada por conta de uma enchente, e a boiada sofria rudemente na terrível seca. Cesarino e Mourão, através da mediação de José Reles, o narrador-personagem do conto, se conhecem e resolvem fazer negócio: trocam a boiada pela venda, sob os auspícios do “Homem do Pinguelo”. Depois de efetivada a troca, seo Cesarino e Mourão se dão bem nos respectivos negócios, prosperando notavelmente.

No conto, há um esquema habitual na narrativa rosiana³³: um “comentarista” que dialoga com o narrador-personagem, não raro se contrapondo a ele através de comentários jocosos. Esse contraponto acentua as diferenças entre o rústico homem do campo (o narrador) e o homem culto, urbano (o comentador):

A perspectiva do sertão vem do fundo de outro espaço e de outro tempo, com tudo o que tem de real e de imaginário, de consciente e de inconsciente, e se confronta com a perspectiva da cidade, sob a forma dramática deste debate de primeiro plano. (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 19)

³³ Podemos citar como exemplos o romance “Grande Sertão: veredas”, os contos “Famigerado”, “Meu tio o Iauaretê” etc.

“Como um jogo de empréstimos, os enunciados, distintos no começo da narração, vão se interpenetrando, um assimila os recursos linguísticos do outro, culminando na junção das duas vozes no final.” (SIMÕES, 1988, p. 139) “O enigma das formas misturadas assim se busca esclarecer.” (ARRIGUCCI JR, 1994, p. 20) Essa estrutura de confronto entre opostos, que se repelem e finalmente se integram, parte do campo formal da obra para impregnar os seus sentidos mais arcanos.

No decorrer da estória, José Reles narra as desventuras de seo Cesarino: “O que era: que a venda dele estava era dando para trás. Não fazia muito negócio. Quem estavam se arredondando eram as outras vendas.” (ROSA, 2001c, p. 161) Tudo por conta de sua má administração, até que adveio uma enchente que prejudicou, sobretudo, a venda dele: “- Aí, se esperdiçou fatal a quanta mercadoria. Botou-se para secar, mas tudo em barro grosso, empesgado, fartas coisas se apodrecendo.” (ROSA, 2001c, p. 163) Após a enxurrada, instaurou-se a seca - “Passou outubro, passado novembro, mais dezembro, então. E credo nisto: que não e não chovia. Agosto, era o estado da seca.” (ROSA, 2001c, p. 163) “Seo Cesarino estava completando de ficar desesperado.” (ROSA, 2001c, p. 165) Observemos que após a enchente, há uma seca, sem tempo intermediário, o que acentua o caráter antitético do conto.

Então, em uma de suas andanças, José Reles encontra o Mourão na “Passagem do Ingá” (Passagem: local de travessia, tema fundamental na obra de Guimarães Rosa. (BEZERRA DE MENESES, 2010)), ele ouve toques de berrante, e encontra o malfadado boiadeiro: “- *almirante em mar secado, com suas favas mal contadas, aprendiz do que não quis...*” (ROSA, 2001c, p. 170) conduzindo uma boiada esquelética, lutando contra a seca:

Aqueles bois se sumiam e surgiam de magros, suas ossadas espinhando. Tanta miséria em mal-amparo, em maus cavacos, no cabo de se olhar dava gastura. Os vaqueiros, mascarados, que de só poeira, e desgosto. Atrás da comitiva, a gente esperasse de ver aparecer a Morte sensata, amontada em seu cavalo, dela, alvo, em preparo, gadanhando. (ROSA 2001c, p. 170)

Mourão encontrava-se, naturalmente, com o ânimo abatido, porém, manda o seu vaqueiro-mestre, Agapito, em busca de água, ou repasto onde vicejasse qualquer coisa em meio à seca. Agapito encontra um fio d’água que reanima o Mourão³⁴; este volta a se

³⁴ Fernando Py observa que “Agapito, simples mestre-vaqueiro, é o responsável pelo achado de ouro (*a água*), o qual, a partir da notícia dada, transforma, não de chofre, mas aos poucos, o moral e o ânimo das pessoas abatidas pelas desventuras sucessivas. O encontro do ouro, aliás, a sua apenas notícia, é suficiente para operar a mudança. Agapito é nome de origem grega e significa “escolhido”, “favorito”, “preferido pelo destino”, etc. Assim, estabelece o autor uma relação intercorrente entre o nome do vaqueiro e o seu papel na estória: encontra ouro

movimentar e, conseqüentemente, encontra seo Cesarino, evento de suma importância para o destino e subseqüente desenvolvimento de ambas as personagens. Observemos que, “Na boa hora, o Homem do Pinguelo devia de estar com a gente, remiroso, por ali, eu acho.” (ROSA, 2001, p. 176) assunto do qual trataremos mais adiante.

É importante observar que o vaqueiro Mourão é inversamente proporcional ao seo Cesarino; trata-se, na verdade, de uma espécie de duplo da outra personagem. Vejamos suas características: O Mourão é gordo, redondo, cara de lua, sossegado (“Capaz de ficar quieto no inferno” (ROSA, 2001c, p. 171)), possui aspecto de doente. Ele gosta de pescar, não se levantava nem para beber água, manda nos outros, vive sentado, é sóbrio, comedido nos gastos e metuculoso, não bebe, não teve pais. Sem família, juntara seu cabedal aos poucos e, apesar de boiadeiro, “estava caçando era sossego”.

Seu nome, Pedro Mourão, diz tudo: Pedro, de pedra, rocha, paradigma da estabilidade; e Mourão, registra o dicionário, significa “estaca fincada ao solo, à qual se amarram as reses”; é também pedra de lareira (evocando lar...). O nome do boiadeiro errante remete assim a um desejo de permanência, de fixação; (BEZERRA DE MENEZES, 2010, p. 167)

Observemos que o Mourão é “redondo”, quieto e busca sossego; ele tem “cara de lua”, e o seu caráter, de uma forma geral, relaciona-se ao feminino: ele prefere ficar sentado, depende da ação dos outros, não bebe, tem predileção por um esporte passivo (a pesca) e o astro que lhe define a figura, a lua, está profundamente relacionado ao elemento aquático, feminino por excelência. Mas, ao contrário do que se pode imaginar numa primeira observação, a personagem é ambivalente para além do fato de se tratar de um homem relacionado a caracteres femininos - o Mourão, como afirmei, é sóbrio, “enxuto de ideias”, metuculoso e comedido, características relacionadas ao masculino. Sua profissão – boiadeiro – é ativa, masculina; além do que, apesar de sua afinidade com o elemento aquático, curiosamente, do que a personagem mais carece é de água, padecendo na seca com suas reses esquálidas³⁵.

porque se chama Agapito – donde, chama-se Agapito por estar escolhido pelo destino para exercer uma função importante”. (PY IN COUTINHO ET AL, 1991, p. 565)

³⁵ No romance “Grande sertão: veredas, o grupo de jagunços liderado por Zé Bebelo topa com uma personagem análoga ao Mourão, trata-se do fazendeiro seô Habão, cujo nome ressoa o da personagem do conto publicado posteriormente. Ele possui uma “(...) calma muito sensata e firmada (...)” (ROSA, 2001b, p. 428) Assim como Mourão, “Capaz de ficar quieto no inferno” (ROSA, 2001c, p. 171) e falava “(...) com a mesma voz, sem calor nenhum (...)” (ROSA, 2001b, p.431) (como vimos, Mourão está relacionado ao elemento aquático) em contraponto à mobilidade e inquietude dos jagunços, mais próximos da natureza ígnea de seo Cesarino; como afirma Riobaldo, seô Habão, assim como o Mourão, “(...) é sujeito da terra definitivo (...)”. (ROSA, 2001b, p. 429) Da mesma forma que Mourão, o fazendeiro seô Habão é um paradigma de estabilidade: “(...) mansoso e manso, sem glória nenhuma, era um toco de pau, que não se destorce, ficando sempre para o seu arrumo.” (ROSA, 2001b, p. 429-430) Seô Habão também gosta de mandar, como o Mourão, “(...) a natureza dele queria,

Seo Cesarino, por sua vez, tinha a cara comprida, andava com passos largos, era, nas palavras de José Reles, “homem ardente”, prontamente ajudando com grande disposição a todos; mas apesar de ligeiro, nervoso e ativo, não cobrava dívidas, o que lhe causava transtornos financeiros: “O fiado mal cobrado, e não pago, é que avoava com o negócio.” (ROSA, 2001c, p. 162) e se deixava levar por devaneios. Longilíneo, vermelho e irrequieto (vive andando para lá e para cá), seo Cesarino nos é apresentado como um homem de ação; ele ajuda as pessoas sem pestanejar, independente de suas necessidades, desatolando um carro-de-bois, “pensando junto” para chegar a resoluções de problemas alheios etc. Sua própria figura alta, esguia, de “mais nariz”, sugere penetração. Ou seja, referimo-nos a uma personagem solarizada, de natureza preponderantemente masculina, estando, inclusive, profundamente ligada à figura paterna (o “Pai” é mencionado no conto com “p” maiúsculo, acentuando a sua preponderância na vida de seo Cesarino). Mas, assim como o Mourão, seo Cesarino também é ambivalente: nas palavras de José Reles - “mal cobrava o que deviam a ele” (ROSA, 2001c, p. 161) e tinha “a cabeça cheia de coisas que vazias” (ROSA, 2001c, p. 159). Ou seja, temos aqui flagrantes de passividade e de uma natureza sonhadora, características relacionadas ao feminino. Além do que, sua profissão é de caráter passivo: dono de venda. Mas, sobretudo, é importante notar que a sua maior carência, no conto, é de “fogo”, de segura – sua venda fora destruída pela água, pela umidade.

Ao se encontrarem, Cesarino e Mourão fazem um negócio insuspeito, trocam seus infortúnios: a venda com a mercadoria estragada, pela boiada esquálida (novamente, surge a misteriosa figura do “Homem do Pinguelo”). O negócio se efetiva sem entraves e, sob nova administração, o armazém se revitaliza, as contas são acertadas, o povo volta a comprar firme, e o Mourão enriquece. Por outro lado, bem conduzida, a boiada escapa da destruição³⁶.

precisava de todos como escravos (...).” (ROSA, 2001b, p. 431) e não descuidava dos bens, sendo capaz de tirar proveito mesmo do que os outros consideram perdido: “(...) ele cumpria sua sina, de reduzir tudo a conteúdo. Pudesse, economizava até com o sol, com a chuva. Estava picando fumo no covó da mão, garanto ao senhor que não desperdiçava nem o átomo dumas felpas.” (ROSA, 2001b, p. 432) No conto em questão, Mourão toma nota das mercadorias estragadas pela enchente, na venda de seo Cesarino, e ao fim tira proveito de tudo, tornando-se um comerciante próspero. Mesmo a cara grande, de lua, do Mourão encontra reflexo em seô Habão, ele “(...) sacudia em sim a cabeçona (...)” (ROSA, 2001b, p. 432) respondendo a uma pergunta de Riobaldo.

³⁶ Não é supérfluo observar que o conto parte de uma problemática social, para finalmente atingir uma dimensão existencial mais profunda, pois a destruição acarretada pela alternância entre os fenômenos refratários da seca e da enchente, que tornam insalubre a vida no sertão, desemboca na oposição entre as personagens Mourão, boiadeiro cujo rebanho é vitimado pela seca, e seo Cesarino, comerciante que perde as mercadorias na enchente. A polaridade entre os sofrimentos “materiais” das personagens, parte da natureza, que define o estatuto econômico do homem sertanejo, para impregnar o mais íntimo do ser de cada um deles, repercutindo em suas subjetividades, na forma do caráter solarizado de seo Cesarino (o sol que esteriliza a terra, sofrendo, paradoxalmente, com a falta de “fogo”), e do caráter lunar de Mourão (relacionado à água, causadora da enchente, contraditoriamente padecendo devido à ausência do elemento).

Levada por seo Cesarino até o povoado de Ponte-Nova e acolhida nos currais do padrinho seo Mascarenhas, espera aí o fim da seca e se salva. Assim como “A passagem do ingá”, local de travessia, fora determinante na mudança de sorte na vida das personagens de seo Cesarino e Mourão, a “Ponte-Nova”, outro local de travessia, resolverá o novo problema que se impõe a seo Cesarino: encontrar pasto para as reses recém-adquiridas. Segundo Mircea Eliade,

Toda existência cósmica está predestinada à “passagem”: o homem passa da pré-vida à vida e finalmente à morte, tal como o Antepassado mítico passou da preexistência à existência e o Sol das trevas à luz. (...) Convém precisar que todos os rituais e simbolismos da “passagem” exprimem uma concepção específica da existência humana: uma vez nascido, o homem ainda não está acabado; deve nascer uma segunda vez, espiritualmente; torna-se homem completo passando de um estado imperfeito, embrionário, a um estado perfeito, de adulto. (ELIADE, 2001, p. 147)

Portanto, as “passagens” e “travessias”, no conto, são elementos indiciários do processo de *individuação* pelo qual passam as personagens Seo Cesarino e Mourão, dado que, no decorrer da narrativa, esses homens “inacabados”, ou “mal acabados” porque se encontravam existencialmente “trocados”, renascem ao se confrontarem, completando um ao outro, *individuando-se*, conseqüentemente, atingindo, assim, a plenitude de suas vidas adultas.

As identidades profundas de Cesarino e Mourão vêm à tona, quando um encontra o outro e se reconhece no outro:

A alteridade dá consciência da própria identidade. E essa identidade profunda de cada personagem, no momento em que é reconhecida (e é cabalmente reconhecida quando há o confronto com o radicalmente outro), leva à possibilidade de vivenciar o DESEJO de cada um, impelindo-os a uma corajosa ruptura com a vida que levavam, conduzindo-os a uma radical mudança. (BEZERRA DE MENEZES, 2010, p. 171)

“Seo Cesarino e Mourão podem ter suas vidas radicalmente alteradas, numa violenta peripécia, porque se reconhecem trocados: é o outro que lhes mostra, como num espelho invertido, o que poderiam fazer da própria vida.” (BEZERRA DE MENEZES, 2010, p. 171) É o outro que lhes revela que suas próprias naturezas, os seus próprios elementos regentes não lhes servem, porque um vivia a vida do outro. Seo Cesarino fora feito para a vida ígnea, ferosa e terrestre de boiadeiro, e Mourão, para a vida “fria” (porque quieta) e profunda (contemplativa) como as águas, fixado na venda. O fato de Mourão estar relacionado à água e carecer justamente dela, assim como seo Cesarino possuir caráter ígneo e precisar justamente de secura, de calor, se deve às personagens não viverem vidas análogas às aspirações do

próprio *si-mesmo* de cada uma, não manifestando plenamente suas reais naturezas³⁷. A *persona* de um representa o *si-mesmo* do outro, e a conscientização desta “inversão” através do confronto entre as personagens, resulta na *individuação* de ambas, pois, “A meta da individuação não é outra senão a de despojar o si-mesmo dos invólucros falsos da persona (...)” (JUNG, 2003, p. 50)

É importante notar que, para dar continuidade à sua *individuação*, seo Cesarino abandona a “herança errada” do pai, a venda, mas leva a espingarda que este lhe deixou, pois já integrara o pai harmonicamente à sua personalidade (depondo o pesado fardo paterno, que se constituía em ter que dar continuidade ao ofício de vendedor), então, pôde lidar de forma sadia com a sua influência, emblematizada na arma de fogo. Mourão, que não teve família, aceita de bom grado o pedido de seo Cesarino de que o retrato do pai permaneça na venda, como se este lhe servisse de compensação pela ausência de pais em sua vida. Assim, levar a arma e deixar o retrato, indicia que seo Cesarino incorpora do pai o que lhe interessa (a virilidade representada pela espingarda), e abandona o que não lhe convém: a subserviência filial, expressa na obrigação de se manter fixado onde o pai determinou.

O “Homem do Pinguelo”, cuja presença se insinua em vários momentos no decorrer da estória (ele aparece sete vezes no conto, número sintomático de seu caráter numinoso) e pontua momentos fundamentais, nunca é mencionado explicitamente, constituindo-se como tabu ao narrador, que mesmo instigado pelo “comentarista”, não se permite discorrer abertamente acerca do assunto. Ele desponta como uma espécie de figura demoníaca (no sentido grego (*daimon*) de um gênio bom ou mau), de natureza mercurial, relacionada ao destino, um dos problemas fundamentais do conto, que também perfila temas como identidade, alteridade e desejo (BEZERRA DE MENESES, 2010).

Não à toa, o “Homem do Pinguelo” é mencionado em momentos decisivos do conto, pois, como mediador, como *psicopompo* relacionado à transformação, a misteriosa personagem liga-se ao arquétipo de Mercúrio, deus que rege as trocas, as transformações, as mediações.

³⁷ Segundo Gaston Bachelard, o casamento de contrários essencial, em termos da fenomenologia da imaginação material, é a integração da água com o fogo, pois representam os contrários absolutos: “No reino das matérias, nada encontraremos de mais contrário que a água e o fogo. A água e o fogo proporcionam talvez a única contradição realmente substancial. Se logicamente um evoca o outro, sexualmente um deseja o outro. Como sonhar com maiores genitores que a água e o fogo!” (BACHELARD, 2002, p. 102) Na tradição do inconsciente, os contrários não se repelem, mas se integram, assim como se complementam as naturezas antitéticas que representam, no conto, seo Cesarino e Mourão, com suas características inversamente proporcionais, relacionadas à água (Mourão que, no entanto, está implicado na seca), e ao fogo (seo Cesarino, “imerso” na enchente).

Não é incomum que o ajudante sobrenatural assuma a forma masculina. (...) As mitologias mais elevadas desenvolvem o papel na grande figura do guia, do mestre, do barqueiro, do condutor de almas para o além. No mito clássico, esse guia é Hermes-Mercúrio; (...) Goethe apresenta o guia masculino, no *Fausto*, como Mefistófeles - e não é incomum que o aspecto perigoso da figura “mercurial” seja enfatizado; pois ele é o condutor do espírito inocente para os reinos da provação. Na visão de Dante, o papel é desempenhado por Virgílio, que o passa para Beatriz no limiar do Paraíso. Protetor e perigoso, maternal e paternal, a um só tempo, esse princípio sobrenatural do agente de proteção e orientação reúne em si todas as ambiguidades do inconsciente – e por isso significa o apoio dado à nossa personalidade consciente por parte deste sistema mais amplo e, ao mesmo tempo, o caráter inescrutável do guia que seguimos, o que representa um perigo para todos os nossos fins racionais. (CAMPBELL, 2007, p. 77)

Por reunir todas as ambiguidades do inconsciente, como aponta Campbell, o arquétipo do *psicopompo* mercurial, estende a sua natureza dupla à própria sexualidade, sendo representado como hermafrodita, fator que acentua o caráter “perigoso” do ajudante sobrenatural, e constitui-se como motivo importante no fato de o “Homem do Pinguelo” ser tabu para o narrador do conto, José Reles, homem simples do sertão, um “reles”, como o seu nome indica. Importante observar que a androginia não oblitera a sexualidade do ser divino ou sobrenatural. Um Deus ou Ser superior macho por excelência, “(...) pode ser andrógino, tanto quanto uma Deusa-Mãe. Por conseguinte, se se diz que os Seres supremos dos primitivos são – ou foram – andróginos, isso não exclui, de forma alguma, a sua “masculinidade” ou a sua “feminilidade”.” (ELIADE, 1957, p. 149) Segundo Mircea Eliade,

(...) o fenômeno da androginia divina é muito complexo; significa mais que a coexistência – ou melhor, a coalescência – dos sexos no ser divino. A androginia é uma fórmula arcaica e universal para exprimir a *totalidade*, a coincidência dos contrários, a *coincidentia oppositorum*. (ELIADE, 1957, p. 148)

Essa interação conciliadora de polaridades, do “Homem do Pinguelo”, reflete-se de forma determinante no conto, pois a conjunção de elementos antitéticos é a tônica da narrativa. O tema estende os seus limites desde o campo formal, na polaridade entre a locução do homem do campo em contraponto ao cidadão, passando pelos fenômenos naturais opostos, da seca e da enchente, pela relação inversamente proporcional entre as personagens centrais, seo Cesarino e Mourão, até a natureza andrógina do “Homem do Pinguelo”. Há, inclusive, paradoxos deveras interessantes no decorrer do conto, como: “almirante em mar secado”; “naugrafa no sair do sertão”; “devagar também é pressa”; “tudo é e não é”; “sol tenebroso”; “A miséria daquele homem se pertencia com farturas” etc. E, talvez o mais importante: o “Homem do Pinguelo”, que, ao mesmo tempo, é “O desencontrado... O bem-encontrado...” (ROSA, 2001c, p. 182). No conto, a principal integração, - entre seo Cesarino e Mourão -, se

dá sob a égide do “Homem do Pinguelo”, este *daimon* misterioso e ambivalente, que age em surdina, mas efetivamente, em momentos decisivos da estória.

Segundo Fernando Py,

(...) a palavra “pinguelo” admite três concepções: como sinônima de *pinguela*, pau estendido sobre um regato a fim de que se possa atravessá-lo, sugere *travessia*, palavra capital e final de *Grande sertão: veredas*, indicando a passagem pela vida, ou seja, a fração de eternidade em que se movimenta o homem, fração entre duas vidas; com o sentido de *gatilho*, detonador de arma de fogo portátil, está bem próxima da ideia de morte violenta, que inspira horror, quando não medo: um revólver impõe respeito, mas é também abominado. Finalmente, significando *pênis*, pode ser tabu para certas pessoas, como algo intimamente desejado mas, ao mesmo tempo, encarado com temor, despertando sentimentos proibidos. Todas essas acepções podem ser válidas, ao menos parcialmente, para a interpretação e análise da personagem obscura. Seja o que for, indica a situação geral dos participantes da estória – uma *travessia*; é objeto de repulsa e horror e está envolvida numa destinação fatal; e é também tabu, pois o narrador muda de assunto sempre que se faz menção a ela. (PY IN COUTINHO ET AL, 1991, p. 566)

Na narrativa, o elemento fogo está implicado na terra seca. Então, em termos da imaginação material bachelardiana, a matéria que se evoca quando da conjunção entre as personagens Mourão (a água) e seo Cesarino (o “fogo” implicado na terra ressequida), é a argila. Como se trata de um conto que perfila a *individuação* de seus personagens centrais, o despontar deles como homens íntegros, completos, através do confronto entre ambos, podemos falar na argila como a matéria primordial donde o homem foi modelado:

O homem se perguntará indefinidamente de que lama, de que argila ele é feito. Pois para criar sempre é preciso uma argila, uma matéria plástica, uma matéria ambígua onde vêm unir-se a terra e a água. Não é em vão que os gramáticos franceses discutem se argila é masculino ou feminino. (BACHELARD, 2002, p. 116)

E, como a conjunção entre Mourão e seo Cesarino ocorre sob os auspícios do “Homem do Pinguelo”, elemento mercurial do conto, esse caráter sexualmente ambíguo da argila, confirma a sua natureza andrógina, capaz de conciliar as personagens antitéticas. No entanto, apesar de podermos vislumbrar a natureza do “Homem do Pinguelo” a partir da repercussão de sua ação no nível discursivo (a locução de José Reles entrecortada pela voz do homem da cidade, especulando acerca da estranha sorte dos envolvidos nos eventos descritos), e na fabulação do conto, ao se dar a abrupta mudança no destino de seo Cesarino e Mourão, a figura do “Homem do Pinguelo” permanece um enigma. Em sua última aparição, ele não chega a ter o nome revelado:

Onde pois foi então, naquela juntura. O em que eu dei fé, de uma aragem em fino, de vero que se dava para estar para acontecendo. Tudo subido sensato, no ensejo pontudo, positivo, mesmo. E onde cantaria o galo? Chega que eu entendi. Sei o porquê, sem saber. Hoje, acho que sei. Que, naquela paz de hora, devia de ter surgido para estar ali, com a gente, o... O desencontrado... O bem-encontrado... ... O... (ROSA, 2001c, p. 182)

O primeiro narrador não pronuncia o nome do “Homem do Pinguelo”, finalizando sua locução de forma reticente. Cabe ao “comentador” buscar interpretar o fato, mas, agora, mesmo ele dá mostras de partilha do temor de José Reles, ligando o “Homem do Pinguelo” ao mistério, evitando especular acerca dele, como se tratasse de um tabu:

Sobre o ser o parecer, porém do Homem do Pinguelo, furta-se de ainda falar. Peremptório, recusa-se, chega a agastar-se. Saberá, decerto, que, a respeito, deva guardar o vivo silêncio, sob pena de alguma sorte de punição não-natural? (ROSA, 2001c, p. 183)

A misteriosa personagem não é nomeada pelos narradores, pois nunca chega a revelar-se, conservando a sua ambiguidade até o fim, sendo definida com um paradoxo: “O desencontrado... O bem-encontrado...”. Como pontua Guimarães Rosa, “Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (LORENZ IN COUTINHO ET AL, 1991, p. 68). Refratário a definições inequívocas, o “Homem do Pinguelo” inspira muito temor, afinal, aquilo que não podemos reduzir a definições precisas, o que não conseguimos abarcar com a precária rede do nosso discurso objetivo, resvala para as paragens obscuras de nossos medos ancestrais.

4.2. Segunda Parte

A segunda parte do meu estudo dedica-se à análise dos contos “Um moço muito branco”, “As margens da alegria” e “Os cimos”. No caso dos dois últimos, me deterei, sobretudo, no último. Nesses contos, deparamo-nos com o motivo da “Criança divina”, arquétipo “(...) destinado a compensar ou corrigir as unilateralidades ou extravagâncias inevitáveis da consciência”. (JUNG 2011e, p. 124) Esse aspecto do arquétipo manifesta-se na forma do jovem do conto “Um moço muito branco”, que mostra às pessoas da cidade, onde

subitamente aparece, o que lhes falta, compensando as unilateralidades de suas almas. Segundo Jung, “A consciência diferenciada é continuamente ameaçada de desenraizamento, razão pela qual necessita de uma compensação através do estado infantil ainda presente.” (JUNG, 2011e, p. 125)

A criança simboliza também o futuro em potencial, e a antecipação de um estado nascente de consciência. (JUNG, 2006a) Sob esses dois aspectos, enquadra-se a personagem central das narrativas “As margens da alegria” e “Os cimos”, o Menino (sem nome e com “M” maiúsculo, o que nos leva a crer tratar-se de um universal, um menino arquetípico), que, através da conscientização dos aspectos contraditórios, antitéticos e paradoxais da vida, os aceitando como complementares, inicia seu processo de *individuação*. Então, abrem-se as portas do futuro para o Menino, emblematizado na gravatinha verde do macaquinho com o qual ele tem um devaneio, no fim do conto “Os cimos”, cor da esperança, indicativo de que o Menino não somente teve restituída parte de sua inocência, de sua infância ameaçada por um evento trágico, como obteve êxito na sua iniciação.

O motivo da “Criança divina” relaciona-se ao processo de *individuação*, no sentido de que a “Criança” aponta para um futuro em potencial, ainda que também traga reminiscências do passado, com fins a unir as aspirações embrionárias do indivíduo, à forma última que elas vêm a tomar em estágios avançados da maturação da personalidade (JUNG, 2011e).

4.2.1. “Um Moço Muito Branco”, ou a Individuação Através do Arquétipo da “Criança Divina”

O conto “Um moço muito branco” se inicia com um clarão nos céus que fez a terra tremer, causando mortes e mudando a geografia da Comarca do Serro Frio, em Minas Gerais, na noite de onze de novembro de 1872. Após uma semana, no dia de São Félix, confessor, chega à fazenda de Hilário Cordeiro, homem “temente e bom”, um moço andrajoso, vestido apenas com uma espécie de manta de cobrir cavalos³⁸. Tratava-se de um jovem de belas

³⁸ O Moço aparece dia 11 de novembro, data em que o cristianismo católico celebra São Martinho de Tours, que, num episódio célebre, foi abordado por um mendigo que tiritava de frio e lhe pediu esmolas, como não possuísse nada, o então jovem santo cortou seu próprio manto com a espada, dando metade ao pedinte. Afastado da vida e do exército, Martinho de Tours foi ajudado por São Hilário, que o tornou seu discípulo e o ordenou diácono. Uma semana depois, dia de São Felix, confessor (portanto, Felix de Valois, festejado em 20 de novembro), o Moço chega à Fazenda de Hilário (como o santo) Cordeiro (os cordeiros eram sacrificados pelos hebreus para

feições, de um branco leve, “semidourado de luz”. José Kakende, escravo meio alforriado e de “ideia conturbada”, teve uma visão de “Arcanjos e rodas de fogo” na noite de cataclismos após a qual o moço surgiu. Na cidade, as pessoas se agradaram dele, só Duarte Dias, pai da moça mais bela da cidade, Viviana, inicialmente não gostou do moço. O jovem opera verdadeiros milagres na vida das pessoas, mudando mesmo a natureza árida de Duarte Dias, e no fim do conto, ele parte, com “tidas asas”, após uma espécie de ritual, na presença apenas de José Kakende.

Segundo Benedito Nunes (2009), o Jovem, o Menino, a Menina, personagens recorrentes na obra de Guimarães Rosa, munidos de dons extraordinários, dados a encantamentos e sortilégios, e que podem ter uma visão mais completa da existência, pertencem a um só padrão mitológico ou essência arquetípica: a “Criança Primordial” ou “Criança Divina”. Em comum, as personagens sob a égide desse arquétipo, além das características apontadas, possuem um duplo sentido: por um lado, remoto e nebuloso passado, que se confunde com as origens e, por outro, prenúncio de um novo ser que advirá do que é humano e terreno.

Sob o primeiro aspecto, essa infância simboliza a alma que nasceu da Unidade primordial e, por conta disso, participa ainda da indistinção caótica, anterior à separação dos elementos e ao conflito dos princípios opostos do mundo sensível. É, nesse aspecto, potência obscura, indefinida, cuja natureza oscila entre o divino e o diabólico (NUNES, 2009).

Mas, se assim é em seu aspecto noturno, ancestral, o símbolo da infância, desentranhável dos personagens a que nos reportamos, exprime, em sua face luminosa, a ideia de um novo nascimento, da reintegração da alma dividida, a qual deverá recuperar a sua unidade congênita e ingressar num estado de plena harmonia consigo mesma, harmonia que superará os contrários – o masculino e o feminino – que a dividem no estágio terreno de sua peregrinação. (NUNES, 2009, p. 157)

O arquétipo da “Criança Divina”, ambivalente quanto ao sexo, representa o mesmo que o andrógino (NUNES, 2009). Segundo Mircea Eliade (1999), a androginia divina é uma fórmula arcaica e universal para exprimir a totalidade, a *coincidentia oppositorum* ou coincidência dos contrários. Liga-se ao mito da origem divina da alma e de seu final retorno à Unidade da qual foi desapossada.

remissão dos pecados), que lhe prestará grande auxílio. O Moço estava enrolado apenas em uma manta de cobrir cavalos, detalhe que pode ser associado ao famoso episódio do manto de São Martinho. As abundantes referências ao universo cristão, no conto, partem das datas, passando pelo aspecto onomástico, para encontrarem expressão maior no tema central da narrativa, a salvação, como veremos.

O andrógino, a que se refere Platão em *O banquete*, é a espécie primitiva da humanidade, que se teria dividido em dois seres incompletos que se buscam, movidos pela força original de Eros, cada qual ativado por um princípio complementar do outro. Da união deles resultaria a *coincidentia oppositorum*. (NUNES, 2009, p. 158)

A “Criança Primordial” ou “Divina” representa, então, a final restituição do homem à divindade. O andrógino, desse modo, comporta os mesmos aspectos retrospectivos e prospectivos do infante mítico, da Criança Divina, que Guimarães Rosa recriou poeticamente em seus Meninos sábios e extremamente sensíveis, dentre eles, o moço muito branco, que devassa o passado imemorial, chegando ao domínio fugidivo das reminiscências, prenúncio de um novo ser. Reminiscência de um estado originário que foi perdido, a “Criança Divina” é também a superior excelência de um estado ideal a conquistar (NUNES, 2009).

O moço muito branco, um dos mais emblemáticos exemplos de “Criança Divina” da obra de Guimarães Rosa, congrega passado e futuro, sim e não: “(...) ele sendo igual matéria o futuro que o passado? Nada ouvindo, não respondia, nem que não, nem que sim;” (ROSA, 2005, p. 140). Ele é branco e sereno, e anda sempre acompanhado de José Kakende, preto transtornado que fala ostensivamente de suas visões, enquanto o moço nada fala. O jovem é homem, mas possui o que se poderia apontar como uma docilidade feminina, ou seja, ele apresenta o que é talvez a característica fundamental do arquétipo da “Criança Primordial”: a integração dos opostos. Por isso, ele pode mostrar às pessoas que cruzam o seu caminho, o que lhes falta, como fosse uma espécie de “espelho invertido” que as faz confrontar aspectos de si que ignoram ou negligenciam. Segundo Jung,

O motivo da criança não representa apenas algo que existiu no passado longínquo, mas também algo presente; não é somente um vestígio, mas um sistema que funciona ainda, destinado a compensar ou corrigir as unilateralidades ou extravagâncias inevitáveis da consciência. A natureza da consciência é de concentrar-se em poucos conteúdos, seletivamente, elevando-os a um máximo grau de clareza. A consciência tem como consequência necessária e condição prévia a exclusão de outros conteúdos igualmente passíveis de conscientização. Esta exclusão causa inevitavelmente uma certa unilateralidade dos conteúdos conscientes. (JUNG, 2011b, p. 124-125)

O primeiro a ter extraído de si o seu antípoda, é Hilário Cordeiro, homem pacífico e cordial, que talvez o seja até demais, o que pode trazer estagnação aos seus negócios. Ele acolhe o moço quando este aparece na cidade, desnordeado e andrajoso. Curiosamente, Hilário Cordeiro começa a prosperar após conviver com o jovem, apesar de este não tomar parte nos trabalhos da fazenda. Mas, ao que tudo indica, o moço insufla em Hilário Cordeiro, esse homem “temente e bom”, a resolução necessária para que ele possa seguir triunfante em sua

empresa, pois foi após a discórdia com Duarte Dias, quando este queria levar o moço consigo, que Hilário Cordeiro finalmente trouxe à tona seu lado ativo, vigoroso, não permitindo que seu agressivo opositor obtivesse êxito, arrebatando o moço. Ou seja, por intermédio do jovem, Hilário Cordeiro pôde desenvolver o que lhe faltava – o aspecto ativo, penetrante, viril.

Mais tarde, o moço toca o peito infeliz de Viviana, e a jovem entra em contato com o aspecto de si que ignorava ou negligenciava: a alegria, “(...) um enfim de alegria, para todo o restante de sua vida, donde um dom.” (ROSA, 2005, p. 143)

É evidente, na estória, o que falta às pessoas, então a “Criança Divina”, com seus dons extraordinários, supre objetivamente as suas carências. Mas há dois casos que demandam atenção especial: o mendigo cego e Duarte Dias. A cegueira do primeiro deve ser entendida como uma metáfora, já que, ao invés de lhe restituir a visão, o moço lhe presenteia com uma semente. O cego representa, aqui, o homem sem perspectiva de futuro (eis a visão que lhe falta), que não consegue vislumbrar um objetivo na vida, alguém perdido, estagnado (só lhe resta contar com a compaixão alheia), por isso, só percebe os malefícios da luz do sol, o calor, não podendo gozar da luminosidade que nos faz ver adiante: “(...) devia de causar meditação o contraste de tanto padecer o calor do astro-rei aquele que nem as belezas da luz podia gozar.” (ROSA, 2005, p. 141 – 142) Ele é tão cego, que só consegue atentar para os aspectos extremamente prosaicos da existência, tanto que, ao constatar que a semente entregue a ele pelo Moço não era uma moeda, tenta comê-la. A semente entregue a ele é, na verdade, o signo do que lhe falta, um porvir, pois ela é algo que ainda está contido em si, mas há de vicejar, desenvolvendo-se muito além dos seus limites. Por isso, o cego se apega egoisticamente à semente - ela representa o que de mais inalienável o homem possui e de que ele carecia: o sentido de sua vida, o *opus* a ser realizado, inclusive, a semente plantada resulta em uma flor múltipla e azulada que não pode se repetir, de beleza sobrenatural, ou seja, uma representação poética do percurso que cada um deve trilhar e que jamais se repete. Tradicionalmente, a flor azulada proporciona sabedoria e poesia a quem a possuir (SPERBER IN VOLOBUEF ET AL, 2011), atributos dos quais o mendigo cego carecia, afinal, ele estava amesquinhado, reduzido ao instinto de sobrevivência.

Passemos, agora, ao caso de Duarte Dias. Como afirmei, o moço, na qualidade de “Criança Divina”, traz à tona nos outros o que lhes falta, tornando-os melhores, mais completos. Assim, no dia 5 de agosto, dia da missa da Dedicção de Nossa Senhora das Neves e também, não por acaso, dia da vigília da Transfiguração (o que o Moço vem fazendo na vida das pessoas), as coisas começam a tomar um novo rumo, afinal, o mesmo Duarte Dias

que tentara arrebatar o jovem às brutas da proteção de Hilário Cordeiro, não se utiliza mais da violência. Ao contrário, para manifestar o amor ao Moço, chora copiosamente ao pedir que este venha morar consigo. Então, em determinado momento, o moço guia o intratável (e malvado) Duarte Dias a um tesouro em suas próprias terras. O narrador não afirma do que se trata exatamente, se “(...) uma grupiara de diamantes; ou um painelão de dinheiro (...)” (ROSA, 2005, p. 144), o que importa notar, é que Duarte Dias acreditava que o tesouro o tornaria rico, o que não é confirmado no conto. Ao menos não se diz que ele se tornou materialmente rico, mas a “descoberta” do moço operou uma mudança considerável no caráter de Duarte Dias. Por assim dizer, ele mudou da água para o vinho, pois, outrora, “naquele coração não caía nunca uma chuvinha.” (ROSA, 2005, p. 141) Mas após a ação do jovem, ele se tornou um “(...) homem sucinto, virtuoso e bondoso (...)” (ROSA, 2005, p. 144). Disso, podemos concluir que o tesouro encontrado nas terras de Duarte Dias é uma representação metafórica, do que o moço vinha até então fazendo aos demais habitantes da cidade: colocá-los em situação com o que de si eles ignoravam ou negligenciavam, tornando-os, portanto, pessoas melhores, mais completas, individuadas. Para Jung, a “Criança Divina” simboliza a “(...) antecipação de um estado nascente de consciência.” (JUNG, 2006a, p. 169) que se desenvolve rumo à autonomia, pois “A “criança” (...) representa o mais forte e inelutável impulso do ser, isto é, o impulso de realizar-se a si-mesmo.” (JUNG, 2011e, p. 135) “Na medida em que o símbolo da “criança” fascina e se apodera do inconsciente, seu efeito redentor passa à consciência e realiza a saída da situação de conflito, de que a consciência não era capaz.” (JUNG, 2011e, p. 132-133) Portanto, quando o arquétipo se expressa na psique humana, o homem transpõe obstáculos consideráveis, e avança inequivocamente em seu processo de *individuação*, ativando em seu psiquismo os conteúdos que jaziam adormecidos, fato que podemos divisar em todas as personagens que sofreram as ações do moço muito branco, sendo Duarte Dias o que amadureceu mais radicalmente, tendo em vista a sua abrupta mudança de caráter.

O fim do conto acentua a natureza arquetípica de “Criança Divina” que atribuímos ao moço. O arquétipo tem como uma de suas características fundamentais, a ligação que faz entre o passado remoto e o mais longínquo porvir, a união entre a essência humana pré-consciente e pós-consciente³⁹. A “Criança Divina” nos ensina que passado e futuro são as duas extremidades de um processo de *individuação* que não se acaba, mas está sempre se renovando, num ciclo onde passado e futuro se impõem como os extremos opostos, que

³⁹ A união dessas essências antagônicas constitui a própria obra da individuação, o despontar da consciência individual. (JUNG, 2006a)

comportam todo o *opus* vital de um indivíduo, e lhe refletem suas idiossincrasias espirituais através da iluminação recíproca um do outro: o passado sugerindo o que se afigura mais desenvolvido no futuro, e o futuro proporcionando a organização da experiência pregressa através do olhar retrospectivo⁴⁰. No conto, isso está expresso nas duas visões análogas que José Kakende tem, quando o moço chega à cidade e quando parte. O fato de as visões se repetirem em momentos que definem o advento e partida do moço (conferindo circularidade ao conto), reitera o seu caráter de “Criança Divina”, arquétipo do círculo luminoso que representa a totalidade, a conciliação dos opostos aparentemente inconciliáveis: vida e morte, bem e mal, preto e branco, passado e futuro etc. Segundo Jung, “(...) a totalidade psíquica (...) manifesta-se espontaneamente sob a forma de símbolos específicos: (...) antes de tudo sob a forma de mandalas e suas inúmeras variantes.” (JUNG, 2011d, p. 315) dentre as quais, a rosa e a roda. Tanto, que nas visões de Kakende há sempre rodas de fogo, emblemas do tempo cíclico, da alternância e homologia dos opostos temporais.

Quando o moço é levado à igreja, também temos dados significativos acerca de sua natureza conciliadora de opostos temporais. Ele conseguia “(...) em si, mais saudade que as demais pessoas, saudade inteirada, a salvo do entendimento (...) Seu sorriso às vezes parava, referido a outro lugar, outro tempo.” (ROSA, 2005, p. 141) Aqui, é como se o moço, influenciado pela liturgia, rememorasse o passado longínquo donde viera, e fosse acometido de uma espécie de nostalgia profunda, a “nostalgia de paraíso”, de que nos fala Mircea Eliade (2002)⁴¹. E, ao mesmo tempo, sorri, como que entrevedendo o futuro ascensional que o aguarda, o retorno ao firmamento, esse “outro lugar”, em “outro tempo”, que se insinua como um futuro no tempo fora do tempo, onde residem os deuses.

Outro aspecto relevante no conto é a alusão ao número nove. Ele figura expressivamente na trajetória do moço. A mais explícita alusão ao número se dá no final do texto, quando é dito que José Kakende ajudou o moço “(...) a acender, de secreto, com formato, nove fogueiras;” (ROSA, 2005, p. 144) antes de ele partir com “tidas asas” (“A figura do serviçal conduz geralmente à epifania propriamente dita do herói semidivino.” (JUNG, 2011e, p. 136)) Mas, é importante notar que o moço “nasce” na terra na noite de onze de novembro de 1872, e parte no dia da venerada Santa Brígida (23 de julho); a precisão das datas nos revela que o moço passou nove meses na terra. No nosso sistema de numeração, o

⁴⁰ Benedito Nunes (2009), citando Jean-Eduard Cirlot e C. G. Jung, pontua que o andrógino inclui simbolicamente esses dois aspectos, retrospectivo e prospectivo. Enraíza-se no “remoto passado platônico” e projeta-se no futuro. É o homem redondo, perfeito, dos tempos primordiais e últimos, princípio e fim do homem.

⁴¹ Quando os homens viviam ombro a ombro com os deuses, no “centro do mundo”, numa beatitude extrema, num estado, como um cristão definiria: anterior à queda. (ELIADE, 2002)

nove é o último número simples. Marca, portanto, o pleno desenvolvimento da série numérica, por conseguinte, o nove anuncia ao mesmo tempo um fim e um começo, ou seja, uma transposição a outro plano, simbolismo que possui forte analogia com o percurso do moço muito branco, com sua essência arquetípica transcendental, ascendendo, alado, ao plano superior no final do conto.

O número nove⁴² também representa a feminilidade (o moço possui uma docilidade feminil), estando relacionado aos nove meses de gestação e à lua. Notemos que o moço surge após um evento apocalíptico nos céus que matou pessoas e animais, além de mudar muitas coisas na terra, inclusive geograficamente. Como se o evento tivesse deixado o universo às avessas, o moço nasce “ao contrário”, “morre” no paraíso (lembramos que os eventos descritos no conto, se iniciam com uma catástrofe que causou a morte de muitas criaturas) para nascer na Terra. E volta à vida celeste após nove meses de “gestação” na Terra (que o Moço ascenda de fato ao firmamento, ao paraíso, é sinalizado pelo voo – “(...) o moço se fora, tidas asas” (ROSA, 2005, p. 144), pois, “(...) a todos os níveis da cultura, apesar das diferenças, consideráveis, de contextos históricos e religiosos, o simbolismo do voo exprime sempre a abolição da condição humana, a transcendência e a liberdade.” (ELIADE, 1957, p. 96-97). Ele chega com calamidade e parte sem praticamente ninguém saber, ou seja, “morre” para sua vida celestial com alarde e atenção de toda uma cidade (a morte está relacionada ao silêncio e ao descanso irrevogáveis, além da solidão), e nasce novamente para ela praticamente sozinho e em silêncio (choramos e demandamos a atenção dos demais ao nascer). Isso também se relaciona à sua ambivalência, à sua igualdade na oposição. Importante observar aqui, os conceitos platônicos do amor que, “(...) decaído, perde suas asas e à crença na alma antes do nascimento e depois da morte.” (SPERBER, 1976, p. 65) O Moço, portanto, retoma suas asas ao restabelecer o amor na cidade onde cai, e parte de volta para o além, onde existia antes de sua queda e onde continuará residindo.

Mas, afora todo o insondável simbolismo inerente ao moço muito branco, como afirmei, um dos mais emblemáticos personagens rosianos onde ecoa o padrão mitológico da

⁴² Como potência de três, o nove representa a essência da mais alta perfeição (LURKER, 2003), o que pode se relacionar à ligação do homem com o divino, proporcionada pelo moço, em sua condição de “Criança divina”. O número constitui o triângulo do ternário, a triplicidade do triplo, a imagem completa dos três mundos, é o limite da série antes de seu retorno à unidade (CIRLOT, 2005). Ao que podemos associar, novamente, a ascensão final do moço alado, tornando à unidade primordial. Para os hebreus, o nove era o símbolo da verdade (CIRLOT, 2005) (O moço iluminado, como “Criança primordial”, era um portador de verdade). O número nove é tido também como o número por excelência dos ritos medicinais (CIRLOT, 2005) (o moço, pode-se dizer, curava a alma das pessoas). Tomados separadamente, esses dados não são decisivos, mas seu peso conjunto parece considerável.

“Criança Primordial”, se sobressai, no conto, a sua faceta de curandeiro de almas⁴³ (inclusive da própria, afinal, também confrontava a sua “perfeição” à imperfeição evidente nas pessoas da cidade, individuando-se, conseqüentemente). O moço, proporcionando às pessoas, através de sua essência numinosa, um contato com a condição originária da *participation mystique*⁴⁴, as leva a se aproximar do seu *si-mesmo*, segundo Jung (2006b) a expressão mais completa dessas combinações do destino a que chamamos indivíduo.

4.2.2. “As Margens da Alegria” e “Os Cimos” ou a Individuação Através das Vicissitudes do Tempo

Tratarei, nas linhas subsequentes, de dois contos, “As margens da alegria” (de forma abreviada) e “Os cimos”, cuja personagem central, um menino, inicia o seu processo de *individuação* experimentando os aspectos negativos e positivos da vida, confrontando a tristeza e aceitando a alegria, em meio ao incessante alternar do claro e do escuro, dialética que encerra o mistério último da vida, sua irrequieta dinâmica de edificação e destruição, que permeia todos os aspectos da existência.

A aquisição da alegria constitui-se como ponto culminante em ambas as narrativas; trata-se de um aspecto fundamental da obra rosiana, que, não raro, se expressa através do advento de pássaros e irradiações luminosas (lembramos de “Substância”), imagens presentes em ambos os textos em questão. A alegria “(...) representa a célula fundamental da intensidade poética e está ligada à sensação efêmera de uma realidade outra do que a cotidiana e habitual, momento ínfimo da certeza do Ser, da Presença, do Amor, do Absoluto.” (ROSENFELD IN DUARTE ET AL, 2002, p. 172) Portanto, o tema perfila um aspecto fundamental da *individuação*: o momento em que o indivíduo encara o porvir, imbuído de um estado de espírito que se poderia definir como vontade de potência, no sentido de expansão

⁴³ Inclusive é dito que o preto Kakende teve sua primeira visão às margens do Rio do Peixe (o peixe é um dos símbolos do Cristo). O caráter de salvador do moço se afina com a natureza do Cristo.

⁴⁴ A rede invisível de relações inconscientes entre o homem e o mundo, que torna viável a relação entre um indivíduo e outro, e um indivíduo e o mundo de uma forma geral. Pode-se definir como o que torna mais plenas as relações de alteridade, permitindo que o indivíduo se afine mais aos seus “outros”, ao não eu (JUNG, 2006a).

dos limites da própria atuação no mundo, este absoluto ao qual estamos todos organicamente relacionados, regidos pelas mesmas leis.

Eu me deterei, sobretudo, no último conto, “Os cimos”, onde o autor é muito mais sutil na apresentação das incoerências da alma humana, não insistindo nas habituais observações quanto ao inusitado dos fatos, e detendo-se na forma como estes repercutem na interioridade do indivíduo.

Embora não seja o enfoque do meu estudo, é importante observar que em ambos os contos, elementos simbólicos e míticos são componentes de uma leitura crítica da modernização do Brasil, evento que emoldura o livro “Primeiras estórias”, porquanto a construção de Brasília figura no primeiro e no último conto; respectivamente, “As margens da alegria” e “Os cimos”, nos quais é expressa uma visão idílica do mundo, relacionada à personagem infantil que protagoniza as narrativas, contraposta à destruição inerente ao processo de urbanização. Assim, a questão social intercede na constituição da interioridade do Menino, onde o desmatamento acarretado pela edificação da cidade emblematiza o mal que, em contraponto ao bem, vigente na beleza manifesta em animais alados e luminosos (o peru, o tucano e os vagalumes), leva o Menino a avançar consideravelmente em sua *individualização*, através de um conhecimento aprofundado da eterna alternância dos contrários.

O conto “As margens da alegria”, apresenta o Menino em sua primeira viagem de descoberta do mundo, acompanhado dos tios: “O Menino, agora, vivia; sua alegria despedindo todos os raios.” (ROSA, 2005, p. 50). Para ele, toda a beleza encontra-se num magnífico peru que ele vê na fazenda do tio: “Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. (...) O Menino riu, com todo o coração. (ROSA, 2005, p. 51) “Mas, por conta de uma festa, o peru é morto e, pela primeira vez, o Menino recebe “(...) em si um miligrama de morte.” (ROSA, 2005, p. 52) Formula, então, os questionamentos: “Como podiam? Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru – aquele.” (ROSA, 2005, p. 52) Então, no coração do Menino, despontava “(...) um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia. Abaixava a cabecinha.” (ROSA, 2005, p. 52)

Levam-no para ver a construção da “grande cidade”, onde o Menino assiste, desolado, a derrubada de uma árvore, confirmação do aspecto destruidor da vida, já esboçado na morte do peru: “Olhou o céu – atônito de azul. Ele tremia. A árvore, que morrera tanto. A limpa

esgueiz do tronco e o marulho imediato e final de seus ramos – da parte de nada. Guardou dentro da pedra.” (ROSA, 2005, p. 53) A pedra, é o seu próprio coração enrijecido... “Inicia-se, então, para a personagem a passagem do mundo ingênuo para a apreensão intuitiva do mistério da vida. Há uma ampliação de espaço, não físico, mas cósmico, advindo dessa transmutação pela dor.” (BARRETO IN DUARTE ET AL, 2003, p. 2004) Então, “O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe alma.” (ROSA, 2005, p. 53) Aqui, o Menino, ameaçado pelo aspecto destrutivo da vida, que parece querer enredá-lo na indiferenciação do caos primitivo, reage renovando as próprias forças. Esse atributo de renovação na adversidade, sobretudo no confronto de opostos, como veremos no transcorrer da análise, é característico do arquétipo da “Criança Divina”. Não à toa, “aumentar a alma” através da assimilação de conteúdos antitéticos, segundo a psicologia analítica, é característica do arquétipo em questão.

No fim do dia, surge um novo peru no quintal da casa; apesar de este, para a decepção do Menino, não ser tão majestoso quanto o peru abatido na véspera, “Sua chegada e presença, em todo o caso, um pouco consolavam.” (ROSA, 2005, p. 53) O animal, então, se aproxima da cabeça degolada do primeiro peru abatido, e a bica ferozmente, deixando o Menino espantado e confuso:

Movia-o um ódio. Pegava de bicar, feroz, aquela outra cabeça. O Menino não entendia. A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo.

Trevava⁴⁵.

Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria. (ROSA, 2005, p. 53)

Observemos que, no início do conto, o Menino seduziu-se por uma ave que vive nos limites horizontais da terra, por conta disso, a visão da personagem não se volta para o alto, para a verticalidade das árvores, o mundo que lhe infunde medo (onde “trevava”). O foco da alegria é, portanto, a imagem da terra, do chão, da casa e da proteção. Porém, ao distanciar-se mais da casa e se achegar ao quintal, o Menino encontra outro foco de alegria ao divisar os cimos das árvores, na noite em que chega o primeiro vaga-lume.

Ao iluminar e escurecer a noite com sua luminosidade, o vaga-lume perfaz um caminho de luz e trevas, construção e desconstrução, permitindo que haja encantamento na passagem de um polo a outro, da alegria para a dor e vice-versa. A vida se faz nessa

⁴⁵ Posto em destaque no texto, assim como o “Alvava”, no conto “Substância”, acentuando o valor do claro e do escuro e das demais antinomias na obra de Guimarães Rosa.

circularidade, exprimindo, metafisicamente, o trânsito do não-saber para o saber, passagem da ignorância para a luminosidade: a luz do vaga-lume como que estabelece a harmonia cósmica, portanto, metaforicamente, o vaga-lume “ilumina” o Menino. (BARRETO IN DUARTE ET AL, 2003) Para Jung, o arquétipo da “Criança Divina”, emblematizado no Menino, representa “(...) a antecipação de um estado nascente de consciência.” (JUNG, 2006a, p. 169) Evento representado pela luz despontando nas trevas, emitida pelo vaga-lume; afinal, segundo Meletínski (2002), o despertar da consciência individual (expresso na luminosidade), deve ocorrer a partir do amálgama inconsciente primitivo, das trevas que precedem a luz.

O conto “Os cimos”, por sua vez, representa um passo além na *individuação* do Menino, pois o tucano se mostra nos cimos das árvores, portanto, em termos da evolução espiritual da personagem, ele se encontra em um patamar mais elevado de sua travessia, buscando no alto as respostas para as suas incertezas, e enfrenta pela perspectiva ascensional sua transformação. (BARRETO IN DUARTE ET AL, 2003)

O conhecimento acerca do tempo e do ritmo da vida, esboçado na alternância dos contrários, que a luminosidade do vaga-lume representa, se acentuará através das considerações que o Menino iniciará acerca do tempo, nesta narrativa. O confronto com esse princípio fundamental da existência contribui para o amadurecimento da personagem, num processo de *individuação* que se intensifica com a epifania que é a aparição do tucano nos fins de tarde. Esse acontecimento se impõe como um contraponto à situação adversa na qual o Menino está imerso - a doença da Mãe -, e repercute na personagem, como a compreensão de que o mundo, como queria Heráclito, é um “fogo eterno”, cuja essência é a própria mudança, a alternância entre os contrários e sua tensão, aprendizado já insinuado na aparição do vaga-lume, na primeira narrativa, “As margens da alegria”, e apreendido, aqui, inequivocamente.

Como tenho demonstrado, essa concepção dos opostos, vistos como indissociáveis, é recorrente na obra rosiana, e denota uma visão global, totalizante da existência, amalgamando o bem e o mal, o claro e o escuro, e as demais antinomias. Segundo Alfredo Bosi (2006), ela se dá na forma de um embate que resulta não na supressão de um dos polos antagonistas, mas na integração de ambos num todo harmônico. Trata-se de uma concepção belamente traduzida nas linhas de “Os cimos”, conto integrante das “Primeiras Estórias”, onde “(...) é patente o fascínio do alógico: são contos povoados de crianças, loucos e seres rústicos que cedem ao encanto de uma iluminação junto à qual os conflitos perdem todo relevo e todo sentido.” (BOSI, 2006, p. 461) Essa iluminação reveladora, que resulta numa visão de mundo alheia

aos conflitos, porque os reconhece como elementos imprescindíveis da existência, é a matéria principal das linhas subsequentes.

O conto é dividido em três partes: “O inverso afastamento”; “O trabalho do pássaro” e “O desmedido momento”. Na primeira parte, “O inverso afastamento”, nos é narrado a viagem do Menino, com o Tio, para a casa de outros parentes, devido à doença de sua Mãe. Ele parte com um brinquedo, um macaquinho com um chapeuzinho vermelho, do qual, já no avião, ele toma o chapéu e joga fora, sentindo-se culpado por estar portando um brinquedo em momento tão adverso. No fim da primeira parte, o Menino avista, no terreiro da casa dos parentes, um tucano comendo frutinhas numa árvore, imagem que muito o impressiona. Na segunda parte do conto, “O trabalho do pássaro”, fica evidente o caráter de epifania da aparição do tucano, que contribui consideravelmente para o desenvolvimento da personagem central, fato coroado na parte final do conto, “O desmedido momento”, quando o Menino, após o Tio receber um telegrama afirmando que a Mãe está curada, pode retornar para casa e, novamente no avião, após se dar conta de que perdera o macaquinho, recebe do ajudante do piloto o chapeuzinho vermelho dele, que havia jogado fora. Essa experiência o leva a concluir que nada se perde inexoravelmente.

4.2.2.1. O Mau Tempo

No início do conto, o Menino é afastado da Mãe, por ela estar sofrendo de uma grave doença. Esse drama se apresenta a ele, maior que o próprio tempo que o contém: “A Mãe e o sofrimento não cabiam de uma vez no espaço de instante, formavam avesso (...) Era assim: alguma coisa, maior que todas, podia, ia acontecer?” (ROSA, 2005, p. 201) A partir de então, o Menino começa a refletir acerca do tempo e de nossa relação com esse princípio fundamental da existência.

Em determinado momento, a personagem conclui: “Tudo era, todo-o-tempo, mais ou menos igual, as coisas ou outras. A gente, não.” (ROSA, 2005, p. 202) Aqui, ele acentua o contraponto entre a volubilidade do ser humano, em seu eterno devir, e a aparente imutabilidade dos objetos proporcionada pelos nossos olhos, “a porta do engano” (ROSA, 2005, p. 114), de quem devemos duvidar, pois “(...) padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais.” (ROSA, 2005, p. 114) como atesta o

narrador do conto “O espelho”, que corrobora o postulado de Parmênides (CAVALCANTE DE SOUZA, 2005), segundo o qual os sentidos nos enganam: tudo que advém deles contradiz a realidade racionalizada. Em especial no conto “Os cimos”, ancorado no ponto de vista de uma criança, ou seja, em impressões extremamente interiorizadas, já que nessa fase da vida, ainda estamos dando os primeiros passos rumo ao confronto com as coisas do mundo, por conseguinte, os produtos de nossa relação com o outro são praticamente indissociáveis de nós mesmos. Como a vida do Menino mudou abruptamente com a doença da Mãe, afigurou-se a ele acentuada a aparente impassibilidade dos objetos frente à ação do tempo.⁴⁶

O texto continua: “A vida não parava nunca, para a gente poder viver direito, concertado?” (ROSA, 2005, p. 202) Nesse ponto, nos deparamos com uma nova formulação: a vida, e por extensão, tudo o que ela contém, é vertiginosamente mutável. A passagem transcrita evidencia a discrepância entre a marcha ininterrupta do tempo, e nossa inaptidão em apreender as coisas antes que ele dê cabo delas. Trata-se de uma reflexão mais madura do Menino, para quem, agora, tudo muda, não apenas o ser humano, e de tal forma, que sequer podemos acompanhar essas transformações. Tal conclusão nos remete a Santo Agostinho (2004); segundo o filósofo, o tempo é impossível de ser retido; quando tentamos capturá-lo, ele invariavelmente se dissipa, pois a alma é a sua verdadeira “medida”: aguardamos o futuro, ele é uma expectativa, recordamos o passado, ele é uma memória, e estamos atentos ao presente, ele é atenção. No “Grande sertão: veredas”, Riobaldo expressa uma preocupação com o tempo onde ecoa novamente o pensamento agostiniano, e as três dimensões temporais fixadas pelo filósofo cristão: “Os fatos passados obedecem à gente; os em vir, também. Só o poder do presente é que é furiável?” (ROSA, 2001b, p. 359) Ou seja, a memória do passado e a expectativa em relação ao futuro, passam pelo filtro da subjetividade humana, constituindo-se ambos os tempos como construções do espírito que “obedecem à gente”. Já o presente, é volátil, estamos atentos a ele, mas ele é praticamente inapreensível, “furiável” como quer Riobaldo, corroborando as concepções de Agostinho.

⁴⁶ A questão da mobilidade da vida e das transformações que sofremos no seu percurso remete-nos a Heráclito (CAVALCANTE DE SOUZA, 2005), quando o pensador afirma que o tempo é o primeiro ser sensível, pois ele é o puro conceito do transformar-se. O filósofo sustenta (CAVALCANTE DE SOUZA, 2005), inclusive, que o fogo é o elemento físico fundamental, representando a inquietude que media a passagem de um estado para outro: tudo que o atravessa se converte em cinzas e fumaça. Esta transformação ilustra bem o princípio de eterno movimento, obtido através de transformações, no qual Heráclito acreditava, e que mais tarde será intuído pela personagem central do conto, o Menino. Mas, até então, ele crê que tudo “(...) era, todo-o-tempo, mais ou menos igual (...) A gente, não.” (ROSA, 2005, p. 202)

No percurso de viagem⁴⁷ do Menino, nos é descrito: “O avião não cessava de atravessar a claridade enorme, ele voava o voo – que parecia estar parado.” (ROSA, 2005, p. 202) O avião, pela ilusão de imobilidade do seu voo, leva o Menino, que está contido nele, a partilhar da imobilidade dos objetos inanimados (retomando, em certo sentido, a primeira reflexão, segundo a qual os objetos não estão sujeitos à ação do tempo); o texto continua: “O avião então estivesse parado voando – e voltando para trás, mais, e ele junto com a Mãe, do modo que nem soubera, antes, que o assim era possível.” (ROSA, 2005, p. 202) Aqui, o Menino amalgama a experiência sensorial com a razão: ele sente que o avião está parado, mas, analogamente, sabe que ele se desloca, então, já que o aeroplano se movimenta e paradoxalmente não vai a lugar algum, o devaneio do Menino pretende que o avião regresse ao passado. Mais uma vez, evocamos o “engano” sensorial (como frisamos, recorrente na infância), postulado por Parmênides, ao qual devemos opor a razão. E mais adiante, a razão acaba mesmo por se sobrepor: “Ainda que a gente quisesse, não podia parar, nem voltar para trás, para o que a gente já sabia, e de que gostava.” (ROSA, 2005, p. 203) Pois a *individuação* do Menino está em curso, então, a experiência essencialmente interiorizada da infância começa a se dissipar, em favor de uma visão racionalizada do mundo, por isso mesmo, menos sensorial, como queria o filósofo de Heléia.

O Menino retoma, então, as considerações acerca do caráter negativo do tempo: “Mas, naquele raiar, ele sabia e achava: que a gente nunca podia apreciar direito, mesmo, as coisas bonitas ou boas, que aconteciam. Às vezes, porque sobrevinham depressa e inesperadamente, a gente nem estando arrumado.” (ROSA, 2005, p. 203-204) Aqui, é colocada a questão de nossa inaptidão em apreciar as coisas no momento mesmo em que agem no tempo, onde novamente ecoa Agostinho (2004) e sua proposição de que o tempo é inapreensível como realidade exterior, não há como nos atermos ao agora, congelá-lo: se isso fosse possível, ele deixaria de ser tempo.

O texto segue: “Ou (*porque as coisas vinham*)⁴⁸ esperadas, e então não tinham gosto de tão boas, eram só um arremedado grosseiro.” (ROSA, 2005, p. 204) Nessa passagem, o Menino sugere que, quando sabemos que o gozo está por vir, o esgotamos no nível das ideias. Ou seja, ser capaz de entrever o futuro, é também uma das facetas negativas de nossa lida com o tempo. Mais uma vez, há analogia com o pensamento agostiniano (2004): o futuro aparece

⁴⁷ Segundo Vera Novis (ela se referia aos contos de “Tutaméia”, mas sua afirmativa se aplica à obra de Guimarães Rosa, de uma forma geral), a viagem “(...) é, pois, a caminhada dos personagens em direção (...) ao outro, à iluminação, ao seu completamente (...)” (NOVIS, 1989, p. 115)

⁴⁸ Grifo meu.

como expectativa, como um “será” que ainda não “é”, mas que vivemos de forma intensa e antecipadamente em nosso espírito. Por isso, chegamos mesmo a “esgotá-lo” antes que se concretize.

O Menino continua: “Ou porque as outras coisas, as ruínas, prosseguiram também, de lado e do outro, não deixando limpo lugar.” (ROSA, 2005, p. 204) Nesse ponto, a personagem já se aproxima de uma concepção da inteireza, da unidade indivisível da existência, onde bem e mal convivem integrados organicamente; mais tarde, ele acabará por assimilar esse conceito de forma positiva, o que caracterizará um salto considerável em sua maturação psicológica, em sua *individuação*.

Finalmente, o Menino conclui sua reflexão negativa do tempo, com o desfecho derradeiro: “Ou porque, mesmo enquanto estavam acontecendo, a gente sabia que elas (*as coisas*) já estavam caminhando, para se acabar, roídas pelas horas, desmanchadas...” (ROSA, 2005, p. 204) Aqui, vemos o Menino estarecido diante da certeza de que tudo há de perecer, arruinado pela marcha ininterrupta dos dias. Como afirma Riobaldo, no “Grande sertão: veredas” – “Tempo é a vida da morte: imperfeição.” (ROSA, 2001b, p. 603) O Menino, então, “(...) assume o que há de passageiro, de efêmero, de contrastante, na existência.” (NUNES, 2009, p. 153)

Após essa última reflexão acerca do tempo, ocorre o advento do tucano comendo frutinhas numa árvore, no terreiro da casa, imagem que operará uma mudança fundamental na condição existencial do Menino, que será desenvolvida na segunda parte do conto. Aqui, finda a primeira parte, “O inverso afastamento”, que se constitui como um afastamento da Mãe, mas que é, inversamente, uma aproximação consigo mesmo; ainda que com o aspecto negativo de si, quando o Menino descortina a rudeza da vida, espreitada pela sombra da morte. Ele passa, finalmente, do universo intensamente sensível da infância, imerso no eu, para o confronto com o outro, relação de alteridade que, não raro, se dá de forma conflitante: “Assim, o Menino, entre dia, no acabrunho, pelejava com o que não queria querer em si. Não suportava atentar, a cru, nas coisas, como são, e como sempre vão ficando: mais pesadas, mais – coisas – quando olhadas sem precauções.” (ROSA, 2005, p. 205) Essa fase mais “primitiva” da infância, no conto, impregnada do negativo, é fundamental para a *individuação* de um Menino constituído sob a égide do arquétipo da “Criança Divina”, pois, como aponta Meletínski (2002), o despertar da consciência individual, no arquétipo, deve ocorrer a partir do amálgama inconsciente primitivo, das trevas primevas, em suma, do aspecto negativo da existência.

Após essa emersão do universo de si mesmo, tendo confrontado os vários aspectos negativos da ação do tempo, que o leva a vergar sob o peso da existência, o Menino está apto a apreender a complexidade da vida, não mais impregnada pelo aspecto negativo de si mesmo, de sua visão infantil de outrora, que estava “contaminada” pelo doloroso drama familiar, mas em sua paradoxal totalidade.

4.2.2.2. O Bom Tempo

Então, o advento do tucano, que aparece bem cedo, de manhã, para comer frutinhas numa árvore, se repete todos os dias, até a partida do Menino, e opera uma mudança considerável em sua expectativa com relação à vida. Após assimilar a materialidade por vezes brusca da existência, o Menino confronta-a com a ave, que encarna a dinâmica, a versatilidade daquele que pode transpor as circunstâncias mais adversas, pois dispõe das asas, do princípio ascensional capaz de superar qualquer barreira. Como nos ensina Gaston Bachelard (2001), no reino da imaginação, e o surgimento do pássaro se dá numa atmosfera onírica, o epíteto que mais se aproxima do substantivo ar, é o epíteto livre. Além disso, o devaneio ligado ao voo está submetido à dialética da leveza e do peso, por conseguinte, em torno desses dois caracteres, se acumulam todas as dialéticas da ascensão e da queda, da alegria e da dor, da atividade e da passividade, do bem e do mal (BACHELARD, 2001); no caso de um voo “leve”, feliz como o do tucano, podemos agregar a ele todos os valores da ascensão individual, do crescimento interior e da superação – o título do conto, “Os cimos”, nos remete às alturas, ao firmamento, e a epifania ascensional do tucano, nos confirma esse aspecto numinoso do conto, de transcendência e iluminação:

A tornada do pássaro era emoção enviada, impressão sensível, um transbordamento do coração. O Menino o aguardava, no fugidir, de memória, em feliz voo, no ar sonoro, até à tarde. O de que podia se servir para consolar-se com, e desdolorir-se, por escapar do aperto de rigor – daqueles dias quadriculados. (ROSA, 2005, p. 207)

“O sol, o dia, a luz, se unificam no pássaro.”⁴⁹ (NUNES, 2009, p. 153) Que se apresenta ao Menino como uma epifania, uma revelação que, ao ser assimilada (“O voo do

⁴⁹ Na obra de Guimarães Rosa, como aponteí, todas essas imagens reportam ao amor, sobretudo quando conjugadas e, “Só o amor em linhas gerais infunde *simpatia* e sentido à história (...)” (ROSA, 2009, p. 169), portanto, toda a história adversa vivida pelo Menino é resignificada após a “epifania amorosa” do pássaro.

pássaro habitava-o mais.” (ROSA, 2005, p. 207)) confere a ele o conhecimento necessário para superar as adversidades e se constituir como sujeito individuado, pois a realidade, aqui, como em muitos contos de Guimarães Rosa, “(...) transcende-se, inaceita-se, epifânica” (SPERBER, 1982, p. 106). Esse é “O trabalho do pássaro”, anunciado no título da segunda parte do conto. Então, instaura-se a supressão das contradições, e o tucano, em voo que “faz sonho”, promete de volta a inteireza – é como se o pássaro “vivo” e livre (ao contrário do avião), realizasse o devaneio do Menino de voltar no tempo para resgatar o que foi perdido, manifesto por ele quando estava no avião, pois o tucano fica paradoxalmente imóvel durante o voo, como se estivesse fora do tempo: “(...) feito se, a cada parte e pedacinho de seu voo, ele ficasse parado, no trecho e impossivelzinho do ponto, nem no ar – por agora, sem fim e sempre.” (ROSA, 2005, p. 205); essa liberdade irrestrita de não estar “nem no ar”, “sem fim e sempre”, possibilita ao tucano transitar em todos os sentidos do tempo, resgatando magicamente o passado saudável da Mãe.

O Tio recebe, então, um telegrama afirmando que a Mãe está sarada, fato que coroa o princípio do eterno ir e vir da existência, da alternância entre bons e maus tempos, afinal, aquilo que se tinha como irrecuperável – a vida da Mãe -, é abruptamente restituído. E, mesmo o chapéu do macaquinho, que o Menino jogara fora no início do conto, retorna a ele, encontrado pelo ajudante do piloto do avião. É relevante notar a cor vermelha do chapeuzinho do macaco, que nos remete diretamente a Chapeuzinho Vermelho e sua “iniciação” com o Lobo (inclusive, o conto “Os cimos” se inicia com um arremedo da fórmula-índice dos contos de fadas: “Outra era a vez” (BEZERRA DE MENESES, 2010)). Jogar fora o chapéu, nesse contexto, pode significar a aceitação da perda da inocência, e o retorno do chapéu, seguido do devaneio no qual o macaquinho aparece com uma gravatinha verde como a gravata do Tio (não à toa, a cor da luz do vaga-lume), cor da esperança, indica que o Menino não somente teve restituída parte de sua inocência, de sua infância ameaçada por um evento trágico, como obteve êxito na iniciação. Ele tem sinal verde, está pronto para encarar as dores da vida com a esperança de quem sabe que a sorte é extremamente volúvel, podendo mudar a qualquer momento. Só a partir de então, “vinha a vida.” (ROSA, 2005, p. 209) E, com isso, o Menino entende que o próprio macaquinho, que perdera em algum momento, não está inexoravelmente perdido:

O Menino não pôde mais atormentar-se de chorar. Só o rumor e o estar no avião o atontavam. Segurou o chapeuzinho sozinho, alisou-o, o pôs no bolso. Não, o companheirinho Macaquinho não estava perdido, no sem-fundo escuro no mundo, nem nunca. Decerto, ele só passeava lá, porventura e porvindouro, na outra-parte,

aonde as pessoas e as coisas sempre iam e voltavam. O Menino sorriu do que sorriu, conforme de repente se sentia: para fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar-se de uma nebulosa⁵⁰. (ROSA, 2005, p. 208)

Esse é “O desmedido momento” anunciado no título da parte final do conto: o momento do retorno, que atesta o caráter móvel da existência, que deriva entre os pares de opostos, sua natureza dependendo apenas da regência de um desses princípios: o bem ou o mal, a clareza ou a obscuridade, a força ou a fraqueza etc. Ou de ambos, analogamente. Quando esse conhecimento é insuflado no espírito do homem, a *individuação* se aproxima do seu ápice, momento em que, segundo Jung, ele se constitui numa “(...) unidade autônoma e indivisível, uma totalidade.” (JUNG, 2006, p. 489). Mas, como atesta a experiência do Menino em seu processo de maturação, a *individuação* não exclui o universo, mas o inclui (JUNG, 2006), e é inviável sem uma aceitação da existência em sua paradoxal unicidade, pois, “(...) só o paradoxal é capaz de abranger aproximadamente a plenitude da vida. A univocidade e a não-contradição são unilaterais e portanto não se prestam para exprimir o inalcançável.” (JUNG, 2009, p. 28). Nas palavras de Guimarães Rosa, “(...) tudo é, no fundo, paradoxo.” (LORENZ IN COUTINHO ET AL, 1991, p. 68)

4.3. Terceira Parte

Aqui, dou início às últimas análises do estudo, que se referem à novela “A estória de Lélío e Lina” e ao conto “A terceira margem do rio”, que guardam particularidades que não permitem que os englobe nos tópicos anteriores da dissertação. A primeira narrativa perfaz a busca da personagem central, Lélío, pelo logos, o espírito masculino encerrado na *anima*, representada pelas águas e pelas personagens femininas mais importantes do conto. Portanto, não se enquadra na primeira parte do estudo, onde encontramos a *individuação* por intermédio do embate entre opostos, conciliados por um terceiro elemento mediador; tampouco na segunda parte, dedicada à expressão do arquétipo da “Criança divina” nos contos de Guimarães Rosa selecionados por mim. Finalmente, o último conto, “A terceira margem do rio”, figura um caso de *individuação* não levada a termo.

⁵⁰ Aqui, o Menino supera finalmente o “primitivismo” inicial e parte rumo ao aspecto iluminado, ao devir do arquétipo da “Criança Divina”, que preconiza um futuro iluminado ad infinitum.

4.3.1. “A Estória de Lélío e Lina” ou a Retomada do Espírito na Entrada das Águas

A tipologia do ser humano, da qual Jung partiu para investigar a condição da alma em sua obra, caracteriza o homem como um ser racional, anímico e espiritual. Esse homem tripartido, naturalmente, possui analogia com os elementos dos antigos, sendo que, ao espírito, que é o que nos interessa aqui, competiria o elemento ígneo, o fogo. O homem antigo, por ser religioso, dá preponderância ao espírito, que tem o poder de reger os demais aspectos do homem tripartido. Como é sabido, o homem moderno relativizou em sua psique a ascendência dos símbolos, perdeu a onipotência do espírito para a razão. Nos sonhos e delírios do homem moderno, o espírito não se encontra mais no alto e sim embaixo - o fogo tornou-se água (JUNG, 2006a).

Quando o espírito se torna pesado, transforma-se em água e o intelecto tomado de presunção luciferina usurpa o trono onde reinava o espírito. O espírito pode reivindicar legitimamente o “patria potestas” (pátrio poder) sobre a alma (JUNG, 2006a, p. 27)

A única forma de resgatar o tesouro do espírito, em tal situação, é justamente mergulhar nas profundezas escuras da alma, onde ele se refugiou. Isso quer dizer que o espírito se tornou inconsciente, e somente confrontando os conteúdos dos redutos obscuros da psique, podemos devolver ao espírito o lugar que lhe é devido. Mas esta é a penosa tarefa do autoconhecimento, que poucos estão dispostos a empreender. “O homem prudente percebe o perigo nas profundezas e o evita, mas também desperdiça o bem que conquistaria numa façanha corajosa embora imprudente” (JUNG, 2006a, p. 29). Este bem que o homem conquistaria, diz respeito, evidentemente, ao espírito que se refugiou nas águas, ou seja, no inconsciente, após ser deposto de seu trono pelo intelecto tomado de presunção.

Mas é justamente esta tarefa, este olhar sobre as águas, que pode ser aterrador, por descortinar a verdade de quem somos, que Lélío, o protagonista da novela “A estória de Lélío e Lina”, busca levar a termo. O herói terá que submergir no feminino, emblematizado pela água, para depois emergir completo, individuado⁵¹, gesto que se traduz na narrativa, pelo

⁵¹ “A imersão na água simboliza o regresso ao pré-formal, a regeneração total, um novo nascimento, porque uma imersão equivale a uma dissolução das formas, a uma reintegração no modo indiferenciado da pré-existência; e a emersão das águas repete o gesto cosmogônico da manifestação formal.” (ELIADE, 2008, p. 153) Para que se dê

restabelecimento do espírito como regente do homem tripartido. A importância conferida à restituição do espírito (ígneo, solar, masculino) como imperativo do homem, segundo a concepção junguiana (tomada à tradição gnóstica), se deve ao espírito solarizado irradiar a inteligência suprema⁵²: “A assimilação *Sol e inteligência* chegou a tal ponto que (...) o Sol é proclamado a inteligência do Mundo (...) as hierofanias solares dão lugar a *ideias* (...)” (ELIADE, 2001, p. 130-131) Segundo Benedito Nunes, “A antropologia rosiana é religiosa (...)” (NUNES, 2013, p. 277), portanto, para o autor mineiro, a inteligência intelectual, que, no psiquismo moderno, ocupa o lugar do espírito, “(...) pode pouco; a rigor, nada demonstra. É impotente contra o mal; os possíveis a embaraçam.” (NUNES, 2013, p. 277)

A novela “A estória de Lélío e Lina” tem início com a chegada do jovem vaqueiro Lélío à fazenda do Pinhém, onde trabalhará. Ele anda absorvido nas lembranças da “Moça de Paracatú”, jovem por quem se apaixonou sem, no entanto, ser correspondido, e que ele idealiza cada vez mais. Em companhia dos vaqueiros do Pinhém, conhece as “tias”, Conceição e Tomázia, prostitutas que não cobram pelos serviços⁵³. Um dia, Lélío encontra Dona Rosalina, uma velhinha muito distinta, e ambos desenvolvem profunda amizade. Rosalina torna-se confidente de Lélío, que lhe conta seus problemas amorosos, causados por sua inclinação por Manuela e Mariinha, com quem eventualmente poderia casar-se, e de sua atração pela sensual mulata Jiní, mulher casada, com quem Lélío passa algumas noites de prazer em troca de muitos dias de remorso. No entanto, apesar das estórias de amor nas quais se enreda, Lélío sempre retoma a lembrança da “Moça de Paracatú”, apegando-se cada vez mais ao seu “fantasma”. Sobrevém o desfecho da narrativa: a fazenda do Pinhém, endividada, é posta a venda, acarretando a dissolução da comunidade de vaqueiros e agregados. Lélío permanece até o fim, por causa de Rosalina. Uma noite, parte, levando-a consigo. Estes são, em linhas gerais, os contornos do enredo.

Lido com certa acuidade, a narrativa revela a travessia de um jovem homem “(...) sem semelhante de barba nenhum (...)” (ROSA, 2006, p. 247-248), que ainda não amadureceu sua relação com o feminino, propenso a vivenciar tanto o prazer como a dor em formulações

a criação, o Espírito de Deus deve pairar “sobre” as águas, impondo ordem ao caos: “Tudo o que é *forma* se manifesta acima das águas, destacando-se das águas.” (ELIADE, 2008, p. 173)

⁵² “O simbolismo poético habitualmente põe o fogo exatamente acima da vida do homem neste mundo, e a água exatamente abaixo dela. (...) As imagens de luz e fogo que rodeiam os anjos na Bíblia, as línguas de chama que descem no dia de Pentecostes e a brasa ardente aplicada à boca de Isaías pelo serafim, associam o fogo a um mundo espiritual ou angélico, a meio termo entre o humano e o divino” (FRYE, 1973, p. 146-147) “A água, por outro lado, pertence tradicionalmente a um reino da existência abaixo da vida humana, o estado de caos ou dissolução que segue a morte comum, ou a redução ao inorgânico.” (FRYE, 1973, p. 147-148)

⁵³ “Assim, vale assinalar que, tanto em *Grande sertão: veredas* como em *Corpo de baile*, sobressai o caráter não pecaminoso das relações sexuais, por um lado e, por outro, a ausência de degradação e de malícia nas prostitutas, que nem sempre são figuras secundárias, circunstanciais.” (NUNES, 2009, p.141)

intelectuais ou imaginárias (pois em Lélío, o intelecto ocupa o lugar do espírito), e que retorna ao lugar onde morou o pai (seo Higino, que viveu no Pinhém) e acaba adquirindo as experiências que formarão o seu caráter enquanto homem individuado. É a relação de Lélío com a vida que está em evidência, a qual o herói intenta abarcar em suas elucubrações acerca do amor, e na sua concepção de destino (no texto, destino e casamento coincidem), elementos centrais da história desse jovem vaqueiro, que chega a uma fazenda desconhecida, mas, ao mesmo tempo, familiar, afinal, foi o lar de seu pai. A busca pelo pai, aqui, é análoga à demanda pelo espírito deposto nas profundezas do inconsciente (a alma, representada pela água, o elemento feminino)⁵⁴.

O emblema da alma aparece desde a primeira frase da novela, na forma do elemento aquático: “Na entrada-das-águas, tempo de afã em toda fazenda-de-gado nos Gerais, um vaqueiro de fora chegou à do Pinhém” (ROSA, 2006, p. 247). Portanto, o aparecimento do protagonista está ligado à água desde o início, assim como o símbolo aquático vai marcar passagens reveladoras na narrativa, como se a revelação tivesse que se dar sempre na proximidade do elemento: “Não será feminina toda aparição velada em virtude desse princípio fundamental da sexualização inconsciente, segundo o qual tudo o que é oculto é feminino?” (BACHELARD, 2008b, p. 79) A interrogação do filósofo francês tem, na novela, resposta inequívoca, dado que, aqui, o oculto, a mulher e a água são reciprocamente aferidos. “Na Bíblia (...) Junto das fontes e dos poços operam-se os encontros essenciais. Como lugares sagrados, os pontos de água têm papel incomparável. Perto deles, nasce o amor e os casamentos principiam.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 16) Já no primeiro dia de Lélío na fazenda do Pinhém, após ser admitido como membro da “vaqueirama” local, um incidente revelador acontece envolvendo a água. Lélío vai se banhar em um riachinho que corre perto do pátio. Três formigas o mordem, anunciando que as experiências no Pinhém serão dolorosas:

Lélío prazia em se lavar, se molhar demorado. Estava de alma esvaziada, forro de sombra arrastada atrás, nenhum peso de pena, nem preocupo, nem legítima saudade. Ia-se dar, no Pinhém. Mas tardara tempo demais, ali com os pés na grama e curvado para o estreito d’água: de repente, sentiu uma ferroada na barriga, outra na perna, e já outra no pescoço. Deu um pinote, e sapateou, se coçando. (ROSA, 2006, p. 252)

⁵⁴ Interessante observar que numa visão do Apocalipse, de Ezequiel, um rio e a “água da vida” brotam do trono de Deus.

Mas a maior revelação não são as formigas ou os acontecimentos que elas parecem prenunciar (as atribuições que Lélío enfrentará no Pinhém para se constituir como sujeito individuado), mas a estúpida brincadeira da qual Lélío fora vítima enquanto saía do banho:

Lélío sacudiu a água dos cabelos, e veio vindo, voltando. Mas, a meio, esbarrou. Surso, sobre ele um laço descia no ar, jogado com destreza de movimento curto e rápido, de quem está laçando rês pequena no fechado; mas que o colheu sem chicotear, num tirão manso, escorregando – o corpo do couro não se esticou. O laçador medira de atirar e bambear, devia de ser um sujeito de toda competência. Lélío livrara os braços, e ele mesmo segurou a argola, quando o trem ia cerrar-se, à altura da barriga. Abriu bem as pernas. No salteio, entendera: estava alvo de um brinquedo bruto, como nem imaginava que alguém procedesse, a não ser entre meninos e demos. (ROSA, 2006, p. 252)

O fato de ter sido laçado por Canuto (não à toa, afilhado do pai de Lélío, e espécie de duplo do herói⁵⁵) saindo do riacho não é gratuito. Mais tarde, na novela, saberemos que este acontecimento é justamente o inverso da atitude que ele, Lélío, como vaqueiro, tinha para com a vida. O texto deixa entender, em muitas passagens, que Lélío queria “amansar a vida”, “laçá-la”, impondo a ela o seu jugo. Por conseguinte, o laço figura em posição de destaque em quase todo o percurso do herói, pois representa o domínio da vida. Em certa altura da novela, Canuto e Lélío saem no encalço de uma vaca chamada Bambarra. Canuto pega o laço de Lélío, “E o Canuto repassava entre os dedos cada mínimo do laço, gabando que era bom, bem reforçado, bem trançado. Estava muito sério. De repente, disse: - “Você sabe, aqui tem mocinhas em bom ensejo para namorar...” Tomou uma folga. – “Tem uma, a Manuela, cunhada do Soussouza... A Manuela está comprometida comigo...” (ROSA, 2006, p. 272) Nesse ponto, Canuto fala a sério, o que vai de encontro ao seu caráter de embusteiro, pois ele teme que Lélío, com um laço tão apurado, acabe por laçar a Manuela, sua namorada, o que reitera o valor de emblema do controle sobre as vicissitudes da vida, que o laço representa na novela. Em um ponto avançado da narrativa, Lélío conclui que deve gostar de Mariinha, e diz a ela: “- “Te amo por querer!...” (ROSA, 2006 p. 374) Nessa passagem, fica evidente o desejo de “laçar a vida”, afinal, Lélío afirma que ama Mariinha pela própria vontade, não pelos arroubos da paixão. Seus “heróis”, as pessoas que ele admirava, eram pessoas que haviam conseguido dominar a vida de alguma forma, como Nhô Morgão, capataz que Lélío conheceu na infância:

⁵⁵ “Canuto conhecera mais que Lélío o pai desse, seu padrinho Higino de Sás, que vivera ali nos Gerais, sozinho, separado da mulher.” (ROSA, 2006, p. 276) Canuto sempre busca a companhia de Lélío e, como o herói, é extremamente habilidoso com o laço.

- “Viver é ver as bobagens que inté o dia de ontem a gente fez...” Nhô Morgão (...) só gostava era de ouvir música de instrumento e de deitar na cama, sábado para domingo, com um litro de cachaça, bebia, bebia, a noite quase inteira. Em todo o resto da semana, gota de cachaça ele nem provava. Um dia, adoeceu forte, gravemente, tiveram de agir nele lavagem de clister; e, enquanto punham a seringa, Nhô Morgão só abria os olhos para gritar risadas: - “Estou desonrado! Estou desonrado!...” Desse, era de quem Lélío talvez tivesse mais saudade. Nhô Morgão tinha conseguido amansar a vida.” (ROSA, 2006, p. 281-282)

Mas essas personagens “amansaram a vida” através da paciência e da calma (todos são bem mais velhos que Lélío), virtudes que, durante boa parte da narrativa, Lélío ignora. Ele era jovem demais e queria domar a vida à força, como fazia com os bois. Ressentia-se de não ser senhor de muitos anos, com muita experiência na qual se reconhecer: “Assim queria já ter vivido muito mais, senhor aproveitado de muitos rebatidos anos, para poder ter maior assunto em que se reconhecer e entender.” (ROSA, 2006, p. 255) Não à toa, o chapéu-de-couro de Lélío “(...) baixava muito, maior que a cabeça do dono.” (ROSA, 2006, p. 248) imagem que denuncia a pretensão do herói de saber mais do que convém a essa altura da vida⁵⁶. Como não poderia deixar de ser, ser laçado representa o inverso de exercer domínio, é o mesmo que se deixar arrastar pelas vagas dos acontecimentos, situação da qual Lélío foge. O jovem vaqueiro é tão avesso a ser laçado, ou estar à mercê do arbítrio de outrem, que “(...) gostava que nenhum dos outros comentasse sua ausência, a modo deixando dito que cada um ali era livre de suas ações.” (ROSA, 2006, p. 286)

O fato de ser na proximidade da água, que é pintada uma espécie de caricatura da atitude de Lélío para com a vida (afinal, o vaqueiro laçador é jocosamente laçado por Canuto), se deve à água refletir a própria imagem de quem dela se aproxima. Por isso, a descida às profundezas, para Jung, se reveste de um caráter desagradável, realizável apenas para quem possui a coragem necessária de aceitar o que vê⁵⁷. E o que Lélío não vê em si, o que a consciência consegue disfarçar dele mesmo, é a sua impaciência, é a sua avidez por acumular um grande número de experiências prematuramente. Ele deseja possuir a vivência encontrada nas pessoas de caráter paciente. A “pobreza” de sua alma, o estar vazio (“Estava de alma esvaziada, forro de sombra arrastada atrás, nenhum peso de pena, nem preocupo, nem

⁵⁶ Em um de seus aforismos, Kafka afirma que “Todos os erros humanos são impaciência, (...) uma aparente implantação daquilo que é aparente.” (KAFKA, 2012, p. 9) Na novela, a aparência derivada da aspiração desenfreada, da impaciência, se traduz em ostentar um chapéu de adulto, de homem formado, quando Lélío é um jovem inexperiente.

⁵⁷ Segundo Bachelard, o reflexo um tanto vago na água, sugere que o indivíduo deve “concluir” a imagem que vê, deve realizá-la: “(...) Narciso sente que sua beleza *continua*, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la.” (BACHELARD, 2002, p. 24)

legítima saudade (...)” (ROSA, 2006, p. 252)), leva-o a aspirar ser senhor de uma experiência que não é sua, apesar de, concomitantemente, este vazio indiciar um porvir, uma possibilidade de desenvolvimento.

Num trabalho de ajuntar rebanhos com os demais vaqueiros, Lélío quase é derrubado pelo laço de Aristó: “Mais um momento, e Lélío teria dado na corda esticada do laço, e caído “na ronda”.” (ROSA, 2006 p. 267) Fato que muito o aborrece, pois acena novamente para a subjugação pelo laço, da qual o jovem vaqueiro se esgueira. Para Lélío “Aquilo do capataz tinha sido tramoia malina, fora de regra, estratégia de vaqueiros desavindos, só em porfia.” (ROSA, 2006, p. 267) Então, Lélío se adianta impetuosamente para laçar os bois à frente dos outros vaqueiros, “(...) varou por todos. – “Atravesso? A laço?” – Lélío perguntou e não era que agora o Aristó achava de sua bôa-vontade desmerecer? – “Diabo, homem, você quer o tudo num dia só?...” – ele destravava.” (ROSA, 2006 p. 270) Aristó, na verdade, não pretendia derrubar Lélío com o laço, ele jogou a corda ao mesmo tempo apenas para garantir que a rês fosse derrubada, porque ainda não conhecia o valor do rapaz. Aristó não sente antipatia por Lélío, ele chega a gabar o novo vaqueiro para o patrão⁵⁸, seo Senclér, dizendo que ele “(...) era assaz vaqueiro feito, com muito merecer.” (ROSA, 2006, p. 280) Essa passagem revela muito do caráter de Lélío, ele quer, além de “laçar a vida”, viver rapidamente, adquirindo conhecimentos que só vêm com o tempo, de uma hora para outra, daí os seus ímpetos, reflexos dessa aspiração desenfreada por experiência. Importante observar que, na locução de Aristó, o diabo não aparece à toa, pois, na poética rosiana, “Deus é paciência, o diabo é o contrário, se gasteja” (ROSA, 2001, p. 33) como afirma Riobaldo, no romance “Grande sertão: veredas”⁵⁹. E, mais adiante, veremos que Lélío será castigado por Deus, devido à sua pressa em se constituir como sujeito individuado - como afirma o vaqueiro Mingolô: “Não se toca boi à força, nem para o pasto melhor...” (ROSA, 2006, p. 297). No decorrer do texto, nos são apresentadas personagens que reiteram a ideia de que a paz e a paciência são atributos de

⁵⁸ A relação entre patrão e empregado também é explorada na novela: “Delmiro dizia, só para Lélío ouvir, que nos outros anos seo Senclér nunca tinha dado festa, e pois então agora dava era por ser certo que ia-s’embora, por isso não estava importando de se misturar com os pobres, só por despedida não tinha dúvida nenhuma.” (ROSA, 2006, p. 334-335) Portanto, mesmo uma “boa ação” do patrão é vista com olhos desconfiados pelos servidores, dado o distanciamento que o primeiro mantém dos demais. Transparece na locução de Delmiro, um ressentimento de ordem coletiva, que se estende à maioria dos indivíduos que vivem sob a tutela de um senhor autoritário, ainda que justo e respeitado. Quando o vaqueiro Ustavo morre, seo Senclér diz: “- “Para salvar a vida de um vaqueiro meu, eu dava tudo o que tenho, sem precisar de pensar, e na mesma hora!” (...) E Lélío sumo se agradou, suspendendo o que o outro falara sincero.” (ROSA, 2006, p. 350) Finalmente, Lélío conclui: ““Mas não adianta ele falar que dava tudo para salvar um de nós, porque esse caso assim nunca que acontece...” (ROSA, 2006, p. 351)

⁵⁹ Como na obra de Kafka, segundo a qual: “Por causa da impaciência os homens foram expulsos do paraíso (...) por causa dela eles não voltam.” (KAFKA, 2012, p. 10)

Deus e a sua contraparte, a pressa e a inquietude, do diabo. Um dos exemplos é o modo de ser do vaqueiro Lidebrando, ele

(...) só conversava o que era mesmo preciso. Se não, respondia breve, mas de muito bom modo. Para aquele, tudo era sério e medido, sem descuido, sem pressa. Lélío gostaria de ser assim. Tudo em Lidebrando estava certo. Um homem desse feitio, podia viver em qualquer parte, tudo não variava. E a gente, aqui nesses Gerais, estava tão longe de tanta coisa! (ROSA, 2006, p. 281)

Mas Lélío não conhece a dimensão da própria avidez e nem o mal que ela pode causar. É a experiência do feminino que o revelará, fazendo com que a “descida nas águas” se revista do caráter padecente com o qual ela geralmente se reveste. Lélío pode não ter consciência da própria avidez, mas tem a do vazio, como na passagem já citada, na qual o narrador afirma que Lélío gostaria de ser senhor de “rebatidos anos”. Segundo Jung (2006a), este estado de vazio da alma é um estado de pobreza espiritual, característico da época moderna, na qual o espírito, antes manifesto (fogo), é obrigado a ocultar-se transformado em água, e quem deseja encontrar esta riqueza, deve descer às profundezas. Portanto, o pai que Lélío não conheceu, - o elemento pátrio oculto -, é um símbolo do espírito perdido (o elemento ígneo é masculino por excelência), e o fato de Lélío, vazio, “voltar” ao Pinhém, lugar no qual seu pai viveu depois de abandonar a esposa, mãe do herói, é um indício de que ele buscava o espírito: “Portanto, o caminho da alma que procura o pai perdido (...) leva à água, ao espelho escuro que repousa em seu fundo.” (JUNG, 2006a, p. 27). Ele encontrará o espírito, ou seja, o pai perdido, apenas depois do seu confronto com o feminino, com a *anima* (alma), simbolizada pela água, na qual os acontecimentos reveladores acontecem. Esse caráter místico da mulher, que se confunde com as coisas da alma, é corroborado amplamente pelo texto, quando o narrador afirma que Lélío esperava qualquer coisa de milagroso quando se tratava de mulheres:

Sempre que ia para uma novidade de mulher, ele esperava qualquer maravilha, de quase milagre; quando, na hora, ele escopava: tudo era tão muito menos do que um esquentara imaginado. E só depois, muito tempo, então no descordo da lembrança da gente era que aquele viço antigo das coisas tornava a lumiar, feito poeira levantada, que se traspassa enfiada de sol e vem repousando, não pousa. (ROSA, 2006, p. 296)

A “Moça de Paracatú”, jovem por quem Lélío se enamorara, também chamada no texto de “Sinhá-Linda” (e de quem não saberemos o verdadeiro nome), era vista pelo herói como uma santa, e de tal forma adorada: “Pensava nela, assim só como se estivesse rezando.”

(ROSA, 2006, p. 260). Esta “Sinhá-Linda” contém em si uma grande quantidade de pares de opostos. Parecia uma menininha, mas já era moça: “Ela era toda pequenina, brancaflôr, desajeitadinha, garbosinha, escorregosa de se ver. Mas Lélío a escutara um dia responder: - “Olhem, que eu já tenho um quarto de século...” (ROSA, 2006, p. 255-256) E, para completar o caráter numinoso da Moça, ela era de uma natureza tal, que continha em si o anjo e a cobra, como se o diabólico e o divino convivessem na mesma criatura divinizada:

E se transformava, muito séria, de repente, o ar de zangada sem motivos, os olhos paravam duros, apagados, que perto os de uma cobra. Ela não baixava o queixo. Mas, depois, outras vezes, aqueles olhos relumejavam de si, mudando, no possível de um brilho solto, que amadurecia, fazendo a gente imaginar em anjos e nas coisas que os anjos só é que estão vendo. (ROSA, 2006, p. 256)

Mas a “Moça de Paracatú” ainda não descobrira a sexualidade, não podendo corresponder aos anseios de Lélío. Ela mesma era uma figura andrógina: “Ela tinha os cabelos quase cobreados, cortados curto, os pezinhos um pouquinho grandes” (ROSA, 2006, p. 257) conquanto “pequenina”, “garbosinha” e “brancaflôr”, estando sempre próxima aos rapazes e participando dos jogos com eles: “Ela montava vestida de homem, como um menino. Às vezes dizia engraçadas palavras, se divertia a rodo, com os rapazes. (...) – “O burití é a palmeira de Deus!” – ela disse, disse.” (ROSA, 2006, p. 258) Aqui, encontramos mais características que relacionam a Mocinha ao masculino, porquanto, além de se vestir de homem, ela chama a atenção para o buriti, palmeira cuja verticalidade e altura evocam o membro viril.

A “Sinhá-Linda” constitui-se como o primeiro aspecto do arquétipo feminino, da *anima* de Lélío, composto, na novela, fundamentalmente por três facetas, e que é determinante na trajetória do herói: a donzela (“Sinhá-Linda”), a amante (Jiní) e a mãe (dona Rosalina)⁶⁰. Manuela, Mariinha, as “tias” e as demais mulheres com quem Lélío lida na novela, desempenham papel secundário na *individuação* do herói, e não constituem figurações da *anima* de Lélío. A donzela, representada pela “Sinhá-Linda”, é pueril, imatura, indiferenciada com relação ao sexo, por isso, anda com os rapazes, diverte-se com eles e chega mesmo a se confundir com o masculino.

Um dia, a “Sinhá-Linda” perguntou a Lélío

⁶⁰ O psicanalista poderá ver, nessas três fases, os símbolos da progressão do homem no caminho da *individuação*: a indistinção numa coletividade, a separação do ego, que se afirma em sua personalidade virtual, e, finalmente, a realização dessa personalidade pela integração de todas as suas forças numa unidade sintética e dinâmica. (JUNG, 2009)

(...) o nome de um passarinho: era uma maria-tola do cerrado, ele não considerou decente responder uma bobagem dessa, achou melhor dizer que não sabia. Por que não tinha sido um sabiá ou um sofrê; mesmo o quem-quem – que em toda baixada de campo limpo navega, aos pares, pulando atrás dos bois? Os olhos dela rebrilhavam, reproduzindo folha de faca nova. (ROSA, 2006, p. 259)

Aqui, a decepção de Lélío parece derivar da frustração que ele sente por estar apaixonado por uma moça que ainda é tola, como sugere o nome do pássaro, ela ainda está verde para o amor, é uma donzela, apesar de o seu olhar “cortante” insinuar a feminilidade que subjaz na alma da Moça e do “(...) brilho solto, que madurecia (...)” (ROSA, 2006, p. 256) no olhar da jovem prenciar a maturidade ainda latente.

Por conta do interesse da “Sinhá-Linda” na palmeira de Buriti, um dia Lélío sai em busca de um doce de Buriti para agradá-la, ele

(...) montou e galopou meia-légua, até onde estavam dizendo que se conseguia achar um doce de buriti, bom especial. Comprou, mesmo com a tigela grande – não queriam vender aquela tigela, bonita, pintada com avoejos verdes e rôxas flores. Trouxe, deu a ela, receoso, labasco, sem nenhuma palavra podida. Ela riu, provou, e sacudiu a cabecinha: disse aos rapazes que era um dôce grosseiro, ruim. Nem olhara mais para Lélío. Mas ele ouviu, desriu em cara cuja, e coube em si pelo resto do dia. (ROSA, 2006, p. 259)

O doce de buriti é “viril”, “grosseiro”, o que repele a moça, afinal, sua androginia parece se dever, sobretudo, ao fato de ela ainda se encontrar num momento de relativa indiferenciação sexual (derivada de sua imaturidade, apesar de ela não ser tão jovem) inerente à figura da donzela que, não raro, se apresenta travestida de rapaz, como Joana d’Arc e Diadorim, no “Grande sertão: veredas”.

Porém, no dia seguinte, na Fazenda da Extrema, à tarde por um acaso ele pôde ver seus pezinhos, que ela lavava, à beira de água corrente. Demorou agudo os olhos, no susto de um roubado momento, e era como se os tivesse beijado: nunca antes soubera que pudesse haver uns pezinhos assim, bonitos alvos e rosados, aquela visão jamais esqueceria. Custou assentar cabeça. (ROSA, 2006, p. 259)

A cena da lavagem dos pés constitui-se num lampejo do feminino diferenciado que está para despontar na “Sinhá-Linda”, e que encontra nos pés um signo recorrente da sedução feminina, como podemos observar em personagens femininas sedutoras, como Salomé. Mas, a sexualidade apenas se insinua na Mocinha, então, desesperançado, Lélío decide partir e se despede dela:

Tanto ela sorriu, estendeu-lhe a mãozinha abreviadamente, nem macia, perguntando-lhe mesmo por que não persistia junto, até ao Paracatú. Ah, sentia, não podia... – ele produziu de responder. Nem tudo podia ser como nós queremos... Mas já ela se afastava, o amesquinhando, de certo, gracejava com um dos rapazes, por último que falou ainda se ouvia: - “...Mesmo porque, ora!...” (ROSA, 2006, p. 260)

Apesar da sensual cena da lavagem dos pés, a Moça ainda não superou a primeira etapa do desenvolvimento feminino, ainda apresentando características de indiferenciação, como a mão que não chegava a ser macia, e a proximidade do universo masculino expressa na relação com os rapazes, portanto, ela ainda não tinha condições de apreciar as intenções de Lélío nos devidos termos.

A minha premissa de que Lélío busca (e acaba encontrando) o espírito, o elemento ígneo na água, no elemento feminino, é corroborada no texto ao ser afirmado que, em Lélío, a lembrança da “Sinhá-Linda” “(...) queimava, às vezes, em alma, uma tataranha lagarteasse.” (ROSA, 2006, p. 282). E o fogo acompanha mais de uma vez as lembranças de Lélío relativas à “Moça de Paracatú”, portanto, na jovem que lava os pés na água, imagem que evoca inequivocamente a feminilidade arquetípica, se oculta o fogo do espírito, que figura sutil, mas continuamente nas lembranças de Lélío em torno da Mocinha. Ainda sobre a “Sinhá-Linda”, o texto aponta: “Sem ser por ela, o que ele fizesse era caminhar para trás, para fora da casa do rei, para longe dele mesmo.” (ROSA, 2006, p. 291) indicando que de alguma forma, o caminho para a casa do rei, para a casa do pai, está misteriosamente relacionado à mulher que fascina Lélío. Mas, ao contrário do que o herói imagina, é se afastando da donzela e se aproximando dos aspectos subsequentes do arquétipo feminino, na fazenda do Pinhém, que ele começa a adentrar efetivamente a casa do rei, pois o caminho do espírito é cheio de percalços.

Lélío tem na “Mocinha de Paracatú”, o tempo antes dos tempos, a época da beatitude em que vigorava a unidade, por conta disso ela apresenta elementos de androginia, representando o ser antes da cisão (e conseqüentemente, da diferenciação), da queda, não possuindo sequer um nome próprio: “Mais que uma situação de plenitude e de autarquia sexual, a androginia simboliza a perfeição de um estado primevo, não condicionado.” (ELIADE, 1957, p. 148). Lélío não esquece a Moça, porque ela representa a nostalgia de paraíso, sentimento arquetípico que assola o herói (ELIADE, 2002). Então, Lélío considera que não tem experiência alguma, pois a época da beatitude antecede a história. Mas, no Pinhém, começa a cronologia do herói “(...) parecia que o mundo nem estava ainda começado.” (ROSA, 2006, p. 316)), quando ele, o homem sem história, portanto, o primeiro homem, Adão (inclusive, o vaqueiro Delmiro, conversando com Lélío, faz uma referência a

Adão: “(...) barro de Adão não é de pedra.” (ROSA, 2006, p. 303)), encontra a sua contraparte imperfeita, Eva, na forma da sensual Jiní. Trata-se do segundo aspecto do arquétipo feminino, a amante, onde o elemento ígneo oculto desponta com maior intensidade.

Importante notar que Lélío, após decidir se separar da Mocinha, segue para o “(...) Rumo das nascentes” (ROSA, 2006, p. 260), onde dá com a fazenda do Pinhém, e isto é deveras significativo se lembrarmos que o pai do vaqueiro viveu ali. É como voltar às origens de tudo, em busca do Pai onde ele foi “perdido”, o paraíso do Pinhém, onde “Capim gotava leite e boi brotava do chão...” (ROSA, 2006, p. 262). Mas ele não chegara ao Pinhém intencionalmente, sendo praticamente guiado até lá pelo cãozinho Formôs, que pertence a dona Rosalina. Na obra de Guimarães Rosa, os animais costumam guiar o homem ao seu destino, como observamos, por exemplo, nos contos “Sequência” (a vaca Pitanga), “O burrinho pedrês” (o burrinho Sete-de-Ouros) e “A hora e vez de Augusto Matraga” (o burro). O fato de Lélío ter “recuperado” o Formôs iniciará uma grande amizade que está destinada a acontecer, já que, para Lélío, o que faltava era destino, como ele mesmo diz quando indagado pelo capataz Aristó, se veio em busca da fama do pai: “(...) nhor não. Só saudade de destino” (ROSA, 2006, p. 250). É importante notar que Lélío busca o destino nas origens, onde seu pai residiu. E a saudade agregada ao destino, compõe um paradoxo, que sugere que a busca de Lélío, possui um forte aspecto transcendental, de retorno ao lugar donde todos nós nos originamos e de onde sentimos nostalgia: a casa do Pai (não à toa Lélío não conheceu o seu pai, assim como não conhecemos o nosso Pai arquetípico, Deus) e, retornando a ela, os tempos se renovam, e a cronologia dos homens tem um novo início, um novo destino.

Voltemos a falar na segunda mulher a ter um impacto considerável na vida de Lélío, constituindo-se como elemento importante em sua *individuação* através do confronto com o elemento feminino, a sensual mulata Jiní, mulher do vaqueiro Tomé Cássio. Como apontei, ela representa o segundo aspecto da *anima*, do arquétipo feminino vigente na novela: a amante (relacionada a Eva e à diferenciação sexual), que sucede a donzela (indiferenciada), que a “Moça de Paracatú” representa. A Jiní era

(...) nova, muito firme, uma mulata cor de violeta. A boca vivia um riso mordido (...) Aí os olhos, enormes, verdes, verdes que manchavam a gente de verde, que pediam o orvalho. (...) Ela (...) desavançou num movimento, parecia que ia dançar em roda-a-roda. No lugar durava ainda aquela visão: o deslizar do corpo, os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos – as pernas... (ROSA, 2006, p. 277-278)

O que se destaca na descrição da Jiní, é a sua natureza acentuadamente carnal. Ela quase não possui traços psicológicos discerníveis, é pura vida e sexualidade. Importante notar que os

olhos demasiado verdes constituem os olhos da tentação na obra rosiana (pensemos em Diadorim). E, como veremos, a Jiní representa para Lélío exatamente isso, o desejo impetuoso, a perdição, o pecado, afinal, trata-se da mulher de um amigo seu, que o faz perder o tino.

Neste ponto, a psicologia junguiana explica que a *anima*, ou seja, a alma feminina no homem, o força à queda, para que a vida possa se movimentar. Sem a queda, as forças capazes de levar o homem a uma compreensão mais ampla de si mesmo, ficariam inertes (JUNG, 2006a). A *anima* é a alma e esta é princípio de movimento:

Um ser que tem alma é um ser vivo. Alma é o que vive no homem, aquilo que vive por si só gera vida; por isso Deus insuflou em Adão um sopro vivo a fim de que ele tivesse vida. Com sua astúcia e seu jogo de ilusões a alma seduz para a vida a inércia da matéria que não quer viver (...) A alma é cheia de ciladas e armadilhas para que o homem tombe, caia por terra, nela se emaranhe e fique preso, para que a vida seja vivida. Assim como Eva, no paraíso, não sossegou até convencer Adão da excelência da maçã proibida. (JUNG, 2006a, p. 36)

Lélío começa então a pensar com recorrência na Jiní: “O figuro da mulatinha cor de violeta mandava em todas as partes onde batia seu sangue, aumentava o volume de seu corpo. Chega. Esconjurou-a (...)” (ROSA, 2006, p. 286-287) A sexualidade da Jiní é tão acentuada, que mesmo a sua lembrança é capaz de aquecer o sangue dos homens, desencadeando forte reação em Lélío. Um dia, Lélío voltava “(...) sozinho, do pasto dos Olhos-d’Água, (...)” (ROSA, 2006, p. 323) e deu “(...) de frente, com a Jiní (...). Deram os olhos nos olhos – e ele não podia ter engano: a Jiní olhou amor” (ROSA, 2006, p. 323) Aqui, como em toda a novela, a revelação se dá relacionada à água - o amor, confirmado no olhar, é prefigurado no olho d’água. A Jiní, então, se impõe como uma perigosa tentação para Lélío:

(...) não havia de desrespeitar o que era de outro, de um tão bom moço e companheiro. Mas, valendo por isso, maior ainda era seu prazer em ter certeza de que era gostado da Jiní, e de que ele mesmo sabia ser capaz de se vigiar, em freio e rédea, limpo de não consentir em qualquer traição. (ROSA, 2006, p. 324)

Quando o Tomé Cássio sai em viagem, Lélío “Pensava, e queria sentir dó do Tomé, pelo que ele ia sofrer, de saudades da Jiní; queria obrigar seu coração a produzir pelo Tomé uma grande pena, de amizade.” (ROSA, 2006, p. 325) Isso, porque ele já se sentia fortemente impelido a desfrutar da mulher do amigo, que, como uma espécie de Eva no paraíso do Pinhém, o exorta à traição, ao pecado. Então, Lélío acaba por sair no encalço da mulher do amigo ausente:

No lusco, a Jiní estava de branco, sentada na beira da laje; ficou em pé feito fogo. Nem ele pôde abrir nem ouvir palavra nenhuma, ela se abraçou, se agarrou com ele, era um corpo quente, cobrejante, e uma boca cheirosa, beijos que se mexiam mole molhados, que beijando. Ali mesmo, se conheceram em carne, souberam-se. E dali foram para a casa, apertados sempre, esbarrando e a cada passo para o chupo de um beijo, e se pegando com as mãos, retremiam, respiravam com barulho, não conversavam. (ROSA, 2006 p. 326)

Essa passagem revela por inteiro a natureza da Jiní, ela é só um corpo lascivo, cobrejante, o que nos remete à serpente tentando o homem no Paraíso (em conluio com a mulher), e o leva à queda, lhe inculcando culpa, o que Lélío sente desde o início com relação à Jiní. Ela não fala, não conversa, é só carne, pura corporeidade, não é um sujeito constituído. “Lélío tinha receio. Não via o mingo amor, não sentia que ele mesmo fosse para ela uma pessoa, mas só uma coisa apreciada no momento (...) Parava nele uma vontade de parar e conversar, perguntar pelo Tomé.” (ROSA, 2006, p. 327) A relação entre Lélío e Jiní é desumana, se dá apenas entre os corpos. Tanto, que a Jiní, ao encontrar Lélío, fica “em pé feito fogo”, o que reitera a sua intensa sexualidade e o inferno na forma da culpa, que ela, a mulher que está relacionada à cobra e que leva à traição, desencadeará na vida de Lélío, além de apontar novamente para a presença do espírito oculto no elemento feminino. E, ao contrário da “Sinhá-Linda”, o fogo na Jiní já desponta com intensidade, não sendo apenas uma lembrança que queima, mas manifestando-se inclusive de forma literal, no calor dos corpos que se amam, mas, numa espécie de contenda do elemento encerrado no feminino.

Segundo Benedito Nunes, na obra de Guimarães Rosa,

Paradoxalmente, o amor carnal é e não é tudo. É tudo, se for o começo de uma transformação, o início de uma aprendizagem, o termo inicial de um processo que, de intersubjetivo, entre seres que se amam solitariamente, confinados à dialogação do corpo e da alma, em sua primeira fase, acaba se tornando cósmico, interessando ao universo inteiro. (NUNES, 2009, p. 142)

Quando porém a metamorfose não ocorre, o ato sexual repetido, acrescentando prazer a prazer e insatisfação a insatisfação, detém o movimento ascensional do amor. É o caso de Jiní, a ardente mulatinha, que consegue aprisionar os ardores juvenis de Lélío na estreiteza de uma volúpia opaca, sem horizontes, sem possibilidade de ultrapassar os limites de monotonia imposta pelo prazer recorrente. (NUNES, 2009, p. 143)

Portanto, o aspecto negativo da relação entre Lélío e a mulata, se deve justamente ao fato de a sexualidade, nela, esgotar-se em si mesma, sendo pura corporeidade desprovida de um porvir. Mas, como afirmei, a “queda” é condição apriorística para que haja ascensão, para que o indivíduo transponha em definitivo os percalços da vida prosaica, e atinja o último estágio do

processo de *individuação*, o que se dará com Lélío no desfecho de sua relação com o último aspecto do arquétipo feminino no conto, dona Rosalina, como veremos mais adiante.

Na Jiní, essa Eva rosiana, é como se o símbolo da água (emblema do feminino) ganhasse corpo e vida (malgrado a presença intensa do fogo na personagem). Não há nenhuma contradição em ler a Jiní carnal como personificação da água, pois mesmo que represente a alma, a água é “(...) tangível e terrestre, também é o fluido do corpo dominado pelo instinto, sangue e fluxo de sangue, o odor do animal e a corporalidade cheia de paixão.” (JUNG, 2006a, p. 30) É fácil ver na Jiní os atributos que Jung viu na água. A água corre para baixo, e é nas profundezas, ou seja, nos “instintos baixos”, que vamos encontrar o seu desenrolar. É também aí que, de algum modo, jaz o espírito escondido, sendo o ocaso, como afirmei, provação fundamental para quem almeja resgatar os atributos do espírito.

Como vimos, Lélío acaba “pecando” com a Jiní, traindo o seu amigo Tomé Cássio e sucumbindo a um inferno de culpa quase irreparável. Um amálgama vertiginoso de sentimentos contraditórios o assaltam, com relação ao amor proibido que vivencia com a sensual mulata. Ele cogita que, se o Tomé

“(...) vier me matar, eu defendo, eu estou no meu direito...” E mais: que, se fosse o Tomé quem morresse, ele Lélío podia fugir com a Jiní... Mas, um desprezo de si, o nôjo de ter tido aquela ideia, sobreveio logo, e tão forte, que ele quis pensar o contrário: “Se ele vier, quiser me matar, eu cruzo os braços, deixo, porque ele está em seu duro direito...” (ROSA, 2006, p.330)

O confronto de Lélío com o aspecto sexual, diferenciado, do arquétipo feminino se dá sob a égide da culpa e do desencontro consigo mesmo, instaurando um verdadeiro inferno na consciência do vaqueiro. Não à toa, “A Jiní era a beleza e a frenesia.” (ROSA, 2006, p. 362). Como afirmei, na obra de Guimarães Rosa, Deus é paciência, e o contrário dele, o diabo, é regido pela impetuosidade, frenesia, pressa em atingir objetivos. O que reitera o aspecto ctônico, infernal, da mulata, relacionada também à cobra (assim como Eva), ao fogo, à perdição (olhos verdes) e à culpa. E, sobretudo, a divisão, atributo diabólico por excelência, pois a Jiní, além de cindir o homem, fazendo com que ele padeça desencontrado consigo mesmo, não é um indivíduo, pois o diabo dissolve o núcleo da personalidade, não podendo a mesma se estabelecer, por isso a Jiní toma algo de quem se relaciona com ela, sem poder dar nada em troca que não o próprio corpo: “A Jiní escondia em seu corpo, a vão, o estranho de alguma coisa sida da gente, acabada de roubar nos instantes, o encarnável de uma coisa que nela mesma a gente era escravo de ir tornar a buscar.” (ROSA, 2006, p. 364) Finalmente, após

a separação da Jiní e do Tomé, Lélío rompe dramaticamente com a mulata que passa a se prostituir.

Quando Tomé abandona a Jiní, ela diz ao protagonista: “- “Eu, por mim, posso pensar em casamento com ninguém; quem é que eu sou...”” (ROSA, 2006, p. 362) Na sociedade patriarcal, a mulher existe para o casamento e, após o escândalo de cunho sexual envolvendo a Jiní se espalhar pelo Pinhém e imediações, ela acredita que jamais conseguirá se casar oficialmente, então, passa a se considerar anulada, entregando-se à prostituição, afinal, nas sociedades patriarcais mais rústicas, resta à mulher ser casada ou prostituta. Um dia, porém, disseram: “- “Sabe que a Jiní vai s’embora? Vai para se casar...” E ia. José Bento Ramos Juca, fazendeiro no Estrezado, homem de posses, se apaixonara. – “Só se casar, assente, se quiser, em escritvão e igreja...” – ela tinha respondido.”” (ROSA, 2006, p. 372) Apesar de não estar em condições de fazer exigências (dado o patriarcalismo vigente no Pinhém), a Jiní o faz, pois, sem o casamento oficial, sem a legitimação da sociedade, ela sempre correria o risco de cair novamente na vida, como acontecera antes. As relações de gênero também encontram expressão contundente, no caso que Canuto relata, de quando começou a namorar firme com Manuela. Ela confessou a ele que já tinha sido deflorada por outro, “Um sujeito de cidade, um daqueles “Botinhas” – fiscal de Banco (...) Ao que, esse, tinha prometido a ela feliz casamento, e sucede que não deu mais notícias. A Manuela era resto de dois... E era pelo descrédito disso que ele informava Lélío, mais que como amigo, como verdadeiro irmão!” (ROSA, 2006, p. 345) Aqui são destacados os valores patriarcais na forma da rejeição à mulher deflorada por outro, expressa numa situação comum nos ambientes rurais: um homem da cidade vem ao campo, promete matrimônio a alguma moça “simples”, e a deflora, retornando à cidade para nunca mais voltar.

A Jiní, como afirmei, representa a diferenciação, desencadeando, inclusive, a fissura, a divisão que está relacionada ao pecado (o conhecimento, a experiência de Lélío) que cindiu “diabolicamente” a beatitude (manifesta na donzela indiferenciada) e matizou o mundo de claro e escuro, bem e mal, masculino (Adão – Lélío, homem sexualmente diferenciado) e feminino (Eva – Jiní, mulher sexualmente diferenciada), situação que marca o início da angustiada cronologia dos homens, vivida sob a égide do pecado original, o conhecimento (do Bem e do Mal), a experiência. Discorrendo acerca da corporeidade, traço distintivo da Jiní

com relação aos demais aspectos do arquétipo feminino no conto (a “Sinhá-Linda” e dona Rosalina⁶¹), Jung nos diz que

(...) pelo fato de termos um corpo, este projeta sua sombra – (...) se renegarmos nosso corpo, não somos tridimensionais, mas sim planos, ilusórios. Mas este corpo é um animal com alma animal, isto é, um sistema vivo que *obedece necessariamente ao instinto*. Associando-nos a essa sombra, dizemos “sim” ao instinto e também àquela dinâmica fabulosa que ameaça por trás dela. (JUNG, 2004, p. 22-23)

Lélio diz “sim” às demandas do instinto, confrontando essa “dinâmica negativa” inerente à Jiní, mulher relacionada aos “instintos baixos”, às requisições do corpo (domínio da *sombra*), que desnorreia o herói e o faz viver uma *via crucis* de culpa e expiação que finalmente o fará superar Adão, o homem caído, na forma da figura que o redime: Cristo: “*o acesso à vida espiritual implica sempre a morte para a condição profana, seguida de um novo nascimento.*” (ELIADE, 2001, p. 163) Lélio teve também o seu ocaso, “morrendo” para a vida profana (situação vivida ao lado de sua contraparte imperfeita, estritamente carnal, na forma da Jiní/Eva) para poder vivenciar o arquétipo do homem transfigurado na tradição cristã (possível através da relação subsequente com sua contraparte perfeita, espiritualizada: Rosalina/Sofia), como veremos adiante.

As coisas seriam muito difíceis para Lélio se ele não possuísse auxílio da parte de ninguém. E, como as forças curativas que jazem em nossa própria alma, ele encontrará um dia, uma visão determinante em sua vida - certa tarde, o vaqueiro deparou-se com uma mocinha apanhando algo do chão, e aquele momento pareceu durar uma eternidade: “Era um estado – sem surpresa, sem repente – durou como um rio vai passando.” (ROSA, 2006, p. 304) Esse é um momento mágico, como se estivéssemos presenciando o encanto de uma fada, então, a Mocinha pergunta a Lélio: “... *Você é arte-mágico?...*” (ROSA, 2006, p. 305) Então, é como se o encanto chegasse ao fim, como se a própria revelação da magia a anulasse, e Lélio finalmente percebe o que deveria ter sido óbvio para qualquer outra pessoa: “Mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora. E agora também é que parecia que ela o tivesse visto, de verdade, pela primeira vez.” (ROSA, 2006, p. 305) Lélio havia confundido Rosalina com a “Moça de Paracatú”, mas a velhice da primeira o desengana; no entanto, mais adiante, veremos que dona Rosalina possui continuidade com a Mocinha do passado de Lélio,

⁶¹ “Ambas são espécie de ausência. São a mocidade e a velhice de Lélio, lembradas, antecipadas. Lélio recorda o começo e o fim, o nascimento e a morte.” (ARAÚJO, 1992, p. 75)

inclusive, a versão antiga do nome Rosalina, era Rosalinda, que contém em si o nome com o qual Lélío, muitas vezes, se refere à Mocinha do seu passado: “Sinhá-Linda”.

Ainda durante o primeiro encontro, Rosalina diz “(...) – baixinho no natural, como se estivesse conversando sozinha, num simples de delicadeza: - “... goiabeira, lenha bôa: queima mesmo verde, mal cortada da árvore...” (ROSA, 2006, p. 305) A goiabeira que queima mesmo verde, é uma referência ao caráter de Lélío, que antes de amadurecer, se consome na ânsia de tornar-se maduro, indicando que dona Rosalina já conhece a natureza do jovem vaqueiro, apesar de aparentemente o estar encontrando pela primeira vez. Nesse primeiro encontro, a voz de dona Rosalina “durou como um rio vai passando.” (ROSA, 2006, p. 304) afinal, a água, como afirmei, figura em todos os momentos de revelação que ocorrem na novela.

Dona Rosalina, como já aponta Benedito Nunes (2009), é o último estágio do arquétipo feminino, da *anima* de Lélío, a se apresentar ao herói, representando a Mãe (“Assim dona Rosalina tinha gostado dele, como mãe gosta de um filho” (ROSA, 2006, p. 319)), a sabedoria, o conhecimento livre da urgência e da avidez, a paciência divina que colhe os frutos maduros da experiência vivida: “Dona Rosalina tem em seu nome a flor de Vênus, a rosa. É uma Vênus (...) já sem os ardores do corpo, alma só, é o *amor* transfigurado em *amizade*, em relação harmônica.” (ARAÚJO, 1992, p. 64) “A propósito, há que recordar que *Lélío* é o título da obra de Cícero sobre a amizade: *De Amicitia*.” (ARAÚJO, 1992, p. 74)

Rosalina

(...) é a vitalidade do amor consumada em sabedoria, a experiência erótica transformada em experiência contemplativa. Eis a razão por que a sua velhice física exprime uma nova juventude, e por que, na aparência de anciã se escondia a mocinha, que Lélío vislumbrou numa curva do caminho. (NUNES, 2009, p. 163-164)

Na escala da simbologia amorosa em que devemos situá-la, a Rosalina de Guimarães Rosa, na qual renasce a imagem arquetípica da velha-jovem, que tem simbolizado a espiritualidade da Religião e a inteligência da Filosofia, merece o lugar de *Sofia*, *Sapientia*, última etapa da cultura de *Eros*.

Expressão do eterno feminino, Sofia, que não é objeto de amor carnal, como Eva, nem de amor-paixão como Helena, aproxima-se da função religiosa preenchida por Beatriz ou por Maria. Ela representa a divina sabedoria. (NUNES, 2009, p. 164-165)

Rosalina, como a “Moça de Paracatú”, é uma figura ambivalente, mas ela é inversamente proporcional à primeira (a Mocinha é jovem, imatura, masculinizada e despreza Lélío, enquanto Rosalina é velha, sábia, graciosa e gosta de Lélío desde o início) representando o pleno desenvolvimento da Mocinha imatura e sexualmente indiferenciada, na forma da velha sábia e inequivocamente feminina. Inclusive, no primeiro encontro, Lélío diz a

Rosalina o mesmo que afirma acerca da Sinhá-Linda: “A senhora é uma santa...” (ROSA, 2006, p. 307) Na mesma ocasião, ao ver Rosalina sorrir, o herói afirma: “Um dia a moça Sinhá-Linda de Paracatú podia ter rido assim.” (ROSA, 2006, p. 307) Portanto, ela é Mãe, mas também realizará bodas místicas com o protagonista, pois, quando se aproxima o nível *hierosgâmico* da *sizígia*⁶², “(...) a mãe é, simultaneamente, velha e jovem. Deméter e Perséfone (Prosérpina), e o filho é, ao mesmo tempo, esposo e criança (...)” (JUNG, 2011d, p. 24)). Rosalina consolida o amor que Lélío sente pela “Sinhá Linda”, livre da urgência que intenta colher antes do tempo devido, afinal, como vimos, à época do primeiro encontro, a Moça era indiferenciada, verde para o amor; porém, agora, ela aparece muito mais velha do que o seu par místico, Lélío, na forma da “jovem-velhinha”. Como veremos adiante, esse fato inusitado constitui-se como um castigo de Deus pela velocidade luciferina que movia o herói. Então, para que as bodas possam realizar-se, Lélío, convivendo com Rosalina, virá a se tornar também um homem “velho”, experiente, individuado.

Como a “Moça de Paracatú”, dona Rosalina reúne os opostos, mas, ela já está no último estágio de diferenciação do arquétipo feminino, portanto, sua ambivalência não é sexual, como a da “Sinhá Linda”, mas temporal: ela é uma “velha-mocinha”. Fato que a liga indubitavelmente à figura do passado de Lélío, completando o arquétipo feminino que se apresenta ao herói de forma decomposta: a donzela (“Moça de Paracatú”, indiferenciada), a amante (Jiní, a contraparte diferenciada e problemática do homem: Eva) e a Mãe (Rosalina, a Sabedoria, a contraparte perfeita do homem: Sofia). Juntas, elas compõem a *anima* de Lélío, a qual, através do confronto com o herói, o leva à *individuação*, caracterizada pela maturidade que ele desde cedo almeja e que, aprendendo a aceitação ativa e sabedoria de dona Rosalina, finalmente obterá, assimilando definitivamente o feminino através da *coniunctio* que o abraço final com a velhinha, durante a partida dos dois, ao fim da novela, representa.

Dona Rosalina era

Velhinha, os cabelos alvos. Mas, mesmo reparando, era uma velhice contravinda em gentil e singular – com um calor de dentro, a voz que pegava, o acêso rideiro dos olhos, o apanho do corpo, a vontade medida de movimentos – que a gente a queria imaginar quando moça, seu vivido. (ROSA, 2006, p. 307)

A vivacidade do corpo e, sobretudo, o calor, sinalizam a presença do fogo do espírito, agindo positivamente, na figura feminina equilibrada que Rosalina representa, e que finalmente

⁶² Conjunção ou oposição de um planeta com o sol. Diz-se das posições do sol e da lua quando estão em conjunção; cada um dos pontos em que a lua é nova ou cheia. (GARCIA & NASCENTES, 1958)

proporcionará a Lélío a restituição da primazia do espírito sobre o intelecto em sua psique, através da lucidez dos seus pensamentos: “O que as palavras de dona Rosalina abriam era só uma claridade em seu espírito” (ROSA, 2006, p. 347). A voz dela “(...) sabia esperanças e sossego” (ROSA, 2006, p. 319) Trata-se de uma voz onde ecoa a paz, atributo divino.

Dona Rosalina era mais forte do que a tristeza. De lance, o olhou – ria um pecado de riso quente de seus velhos olhos de menina – como um lume d’água entre a folhagem, retombado e com reenvio de claridade. – “Mas eu nasci mesmo foi para gostar de você, meu Mocinho...” Brincava a sério. (ROSA, 2006, p. 328-329)

Os seus “velhos olhos de menina”, compõem uma antítese que acentua o caráter de conciliadora de tempos que Rosalina possui, ligando-a à “Moça de Paracatu”. Dona Rosalina é o destino último de Lélío, ela nasceu para gostar dele. Na passagem, também é importante notar o “riso quente” e a imagem que descreve a luz na água, pois ambas denunciam a presença do espírito, ígneo, na forma do calor e da luminosidade. O espírito, que é apenas um calor percorrendo as lembranças de Lélío relativas à “Sinhá Linda”, o fogo (em seu aspecto infernal mesmo) que consome a Jiní, em Dona Rosalina, é uma valência positiva que lhe confere vivacidade de espírito na velhice. Sua clareza de pensamento deriva exatamente do fato de nela, o espírito ocupar seu lugar devido, regendo os demais aspectos do homem tripartido, segundo a tipologia junguiana, em ser racional, anímico e espiritual.

A *anima* não representa apenas o princípio de movimento que nos faz errar e cair, para que a vida prossiga e saíamos da inércia habitual. Ela também se converte no princípio de sabedoria para quem aprendeu a lidar com o lado sombrio (JUNG, 2006a). Por isso, apesar de Lélío ter encontrado o cão Formôs há algum tempo (primeiro passo rumo à realização do seu destino), somente depois de seus sofrimentos amorosos (sobretudo com a Jiní, que representa o aspecto negativo do feminino) é que ele irá encontrar dona Rosalina, para que esta lhe agradeça a restituição do animal perdido e o guie, assim como o animal o guiou ao Pinhém, à etapa final de sua *individuação*, representada pela conjunção com ela ao fim da narrativa. Mas, mesmo tendo finalmente encontrado sua contraparte, o pecado de Lélío, a pressa e a cobiça de experiência, o querer viver o tempo mais rápido e intensamente do que os demais (Lélío possui, como já apontei, o chapéu maior que a cabeça, ou seja, ele pretende ostentar mais experiência do que de fato viveu) fizeram com que a mulher que lhe estava destinada, envelhecesse antes do tempo. Por isso, ela é uma “velha-mocinha”, e dona Rosalina parece ter consciência deste fato, quando diz:

-“Agora é que você vem vindo, e eu já vou- m’embora. A gente contraverte. Direito e avesso... Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais. Deus pune só por meio de pesadelo. Quem sabe foi mesmo por um castigo?” (ROSA, 2006, p. 310)

O castigo de Deus a Lélío é tornar a mulher que está destinada a ele, tão velha quanto a ávida antecipação das coisas no seu pensamento a poderia tornar, pois, como afirmi no início do estudo, em Lélío, o intelecto ocupa o lugar do espírito, portanto, ele “esgota” as experiências no nível intelectual e imaginário, preferindo mesmo a ideia, a lembrança, à experiência efetiva: “(...) no descorpo da lembrança da gente era que aquele viço antigo das coisas tornava a lumiar (...)” (ROSA, 2006, p. 296) transformando mesmo as experiências efetivas em abstrações sem freio, e vivendo-as acelerada e intensamente no pensamento. Como diz Rosalina para Lélío, acerca da “Sinhá Linda”, ela era “muito nova para você, meu Mocinho... (...) E mesmo pelas idades, você também caiu num desencontro...” (ROSA, 2006, p. 313) A Mocinha era muito nova para Lélío no passado e, ao invés de ele a deixar amadurecer naturalmente, antecipou-a tanto nas ideias, não deixando de pensar nela um dia sequer, e norteando seus atos com base nesse “fantasma”, que ela reaparece já velha na figura de dona Rosalina. A Moça é muito nova e Rosalina muito velha, esse é o descompasso das idades que a última menciona. Então, para se unir a ela, Lélío também há de envelhecer.

Na novela “A estória de Lélío e Lina”, assim como em muitas narrativas de Guimarães Rosa, como já foi apontado, os animais desempenham papel definitivo. Aqui, além do cão Formôs, que guia Lélío ao Pinhém, há outros animais importantes, como os gaviões que rondam a fazenda e o papagaio de Rosalina, dos quais me ocuparei nas próximas linhas. Importante observar que “Bom Pensamento” é o nome do papagaio da velhinha, e a clareza de pensamento que ela inspira em Lélío deriva do fato de ela, Rosalina, representar o espírito restabelecido ao seu devido lugar, não mais imerso no elemento aquático, mas “pairando sobre as águas”, como o Espírito de Deus no primeiro ato do Gênesis, o que a natureza de *coincidentia oppositorum*⁶³ observada nela atesta. O espírito atuando como imperativo do homem, como afirmi, gera bom pensamento, portanto, o papagaio emblematizando o “Bom pensamento” derivado do espírito, não é um elemento gratuito na novela. As aves, na obra de Guimarães Rosa, frequentemente são prenúncios do amor, não à toa, o papagaio diz: “-“Rosalina! Olha o amor... Rosalina!...”” (ROSA, 2006, p. 367) Amor, desde sempre, destinado a Lélío.

⁶³ A contradição reflete o caos do elemento aquático indiferenciado.

O gavião (a fazenda do Pinhém possui inúmeros gaviões, inclusive o seu nome deriva do pio deles: “No seu voo de ida e vinda, ondulado, um gavião estava a esculpir no ar o dorso de uma montanha de vidro – *Pinhé... Pinhé...*” (ROSA, 2006, p. 271)), ave de rapina, representa, na novela, o espírito belicoso por estar deposto do seu lugar, figurando sempre relacionado ao calor: “Um gavião gritava por outro, rodavam em alto voo, o tempo do dia se esquentava; sempre como sempre.” (ROSA, 2006, p. 304). A simbologia do gavião é análoga à da águia, portanto, os gaviões do Pinhém, também aludem ao pai que lá morou: “A águia é, também, o símbolo primitivo e coletivo do pai e de todas as figuras da paternidade.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 22) E, como o encontro com o Pai (espírito) é a finalidade da busca de Lélío, “(...) a águia torna-se, em decorrência disso, o **pássaro-tutelar**, o *iniciador* e o *psicopompo* (...)” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 24) Tanto, que o vaqueiro Soussouza afirma: “Todo gavião graúdo dá sorte...” (ROSA, 2006, p. 289). Os gaviões são como indícios, no Pinhém, do que Lélío aspira (o encontro com o pai/espírito), a serem interpretados pelo herói (dado que mesmo ele não sabe o que busca), assim como no mundo clássico, o voo das aves era signo para a oneirocrítica.

Além do “bom pensamento”, traduzido na calma e sabedoria nos julgamentos, que Lélío aprende com dona Rosalina, emblematizado no papagaio, a velhinha faz com que o feminino, que estava cindindo em duas metades em Lélío, a santa (representada pela “Sinhá Linda”) e a prostituta (representada pela Jiní) se integre numa mesma figura. Afinal, dona Rosalina possui duas irmãs, uma freira e outra rapariga:

“- A daí, e olha, meu Mocinho, eu tive duas irmãs: uma foi para o convento, na Piedade, viveu e morreu como santa; a outra moçou, dizem que não houve rapariga que fosse mais dos homens. Agora eu, que estou aqui, fiquei mais ou menos no meio... Assim que sempre tive alguma inveja de cada uma das duas... Elas eram lindas escolhidas.” (ROSA, 2006, p. 348)

Nos últimos momentos da novela, o caráter místico da água fica mais vivo. A estória termina com a partida de Lélío e Rosalina para o “Peixe-manso”. Antes de me deter no símbolo do peixe, é importante observar que a festa de Natal antecede a partida do casal, portanto, o nascimento de Cristo indicia uma vida nova para Lélío⁶⁴.

No natal, dançando com o protagonista, Rosalina afirma

– “Meu Mocinho... – ela disse - ...antes eu não encontrei você, não podia, meu filho, porque a gente não estava pronta preparada...” “- E eu, mãe?” – ele perguntou, sem

⁶⁴ O Cristo simboliza o *si-mesmo*, ou a perfeição realizada de todas as virtualidades do homem. (JUNG, 2011d)

primeiro se esclarecer. – “Uma estrelinha brilha, um átimo, na barra da madrugada, antes d’o sol sair...” – assim ela respondeu. (ROSA, 2006, p. 339)

Rosalina (que é a Mocinha do passado de Lélío, não à toa ela diz “a gente”) não estava pronta antes, porque ela não estava tão “velha” quanto Lélío, pois ainda era imatura (em relação a ele), indiferenciada sexualmente. No fim, Lélío vive as problemáticas experiências no Pinhém, para alcançar o nível de sabedoria de sua “esposa” envelhecida, dona Rosalina, então, finalmente, os dois nivelam os estágios de maturação e partem juntos da Fazenda do Pinhém, rumo ao “Peixe Manso”, para nunca mais voltar. O peixe, como habitante das águas, é o produto da diferenciação, traduzida, por Jung, pela tomada do espírito (que deve se diferenciar do caos aquático), meta do processo de *individuação*. O alimento que vem das profundezas é o símbolo do Cristo. Não esqueçamos que os discípulos eram pescadores, e que Cristo os ensinou a pescar homens. É este peixe que Lélío foi buscar quando partiu em direção às nascentes, às águas. Mas a realização do objetivo é também o fim da existência neste mundo. Existem indícios de que a cavalgada do casal em direção ao “Peixe manso” foi a última cavalgada dos dois. Cavalgam juntos. Para a morte?

– “...Chapada e chapada, depois você ganha o chapadão, e vê largo...” Lélío governava os horizontes. – “... Mãe Lina...” “-Lina?!” - ela respondeu, toda ela sorria. Iam os Gerais – os campos altos. E se olharam, era como se estivessem se abraçando. (ROSA, 2006, p. 383)

O abraço representa a *coniunctio*, o selar do “Casamento sagrado” do casal, e sua subsequente transposição ao plano superior. Segundo Benedito Nunes,

Essa viagem, travessia do sertão, é como que a boda mística em que termina o idílio do rapaz com a velha-jovem. Em Rosalina, rosa-mística, floração tardia de *eros* - o sexo se cristalizara, e a seiva do *élan* amoroso se convertera em anelo da divindade. (NUNES, 2009, p. 164-165)

Importante notar que Lélío se une com a sua figura maternal, como substituindo o pai que ele não teve, reconhecendo-se nele através da retomada do espírito que a experiência com o feminino lhe proporciona. Lembremos que os gaviões, tão presentes na narrativa, representam o pai e, no fim da narrativa, é dito que Lélío “governava os horizontes”, assim como os gaviões governam os céus do Pinhém. Segundo o narrador da novela, “Era bom, ficar escutando o que ela (*Rosalina*) falava; e que mudava sempre. Falava muito em Deus, mas como se Deus estivesse nem muito longe nem muito perto demais (...)” (ROSA, 2006, p.308) Deus, aqui, se apresenta como o Pai próximo e distante, numa analogia ao pai de Lélío, que

habitou o Pinhém, como ele, e, no entanto, deixou poucas indicações acerca de si, além de estar próximo a Lélío, por residir na forma do espírito ígneo nas mulheres com quem se relaciona, conquanto ele não o perceba de imediato. Mas, como afirma o vaqueiro Aristó para Lélío, “-“No fim, a gente esbarra é em Deus!” (...) - “Não vá um esbarrar n’Ele, quando já não tiver mais nem chapéu para saudar...”” (ROSA, 2006, p. 317) e, após a travessia na fazenda do Pinhém, Lélío, que chegara vazio e desorientado, tem muito com o que saudar o Pai.

Finalmente, gostaria de chamar a atenção para a forma como os símbolos da água, do peixe e do pássaro (gavião), relacionam-se na novela. Segundo Bachelard, a água constitui-se numa “(...) espécie de pátria universal; ela povoa o céu com seus peixes. Uma simbiose das imagens entrega o pássaro à água profunda e o peixe ao firmamento. A inversão (...) joga aqui com o conceito ambíguo (...) *pássaro-peixe*.” (BACHELARD, 2002, p. 54) As imagens da água, do pássaro e do peixe, intercambiadas no estudo de Gaston Bachelard, também o são na novela de Guimarães Rosa, dado que, encontramos na narrativa, as águas, onde Lélío “mergulha” e de onde emerge diferenciado, como indica o símbolo do peixe, para finalmente ascender como o pássaro (gavião) para “governar os horizontes”.

4.3.2. “A Terceira Margem do Rio”, ou um Caso de Individuação não Levada a Termo

Nas linhas subsequentes empreenderei uma leitura do conto “A terceira margem do rio”, que, apesar de possuir um roteiro extremamente simples, é organizado de forma a obter o máximo efeito expressivo, constituindo-se como uma das narrativas mais polissêmicas de Guimarães Rosa. A estória em si, pode ser resumida da seguinte forma: um dia, um pai abandona sua mulher e seus filhos e vai habitar uma canoa no meio do rio, onde permanecerá a vida toda. Isso repercutirá dramaticamente na vida dos familiares, em especial na do filho que é o narrador da estória.

No início do conto, ele descreve o pai: “Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; (...) não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros (...) Só quieto. ” (ROSA, 2005, p. 77) Temos, aqui, a descrição de um homem sóbrio, mediano, convencional, todavia, “quieto”, característica que reveste o pai de certa “peculiaridade”, e nos leva a crer que há aspectos de sua personalidade ignorados pelo narrador; ele conhece a *persona* do pai,

mas o que subjaz em seu mais íntimo é um mistério. Mais adiante, o narrador pontua que, em casa: “Nossa mãe era quem regia (...)” (ROSA, 2005, p. 77) Ou seja, o pai era alheado das questões familiares, atitude que insinua uma verdade fundamental sobre ele. Segundo Luiz Costa Lima,

“(...) a razão é uma faca de dois gumes. Instrumento para uma apreensão ordenada do real, ela também pode ser um modo de evitá-lo. De guardar-se do seu contacto. Por isso o que é comumente realçado como o comportamento normal da criatura também pode ser visto, pelo lado adverso, como a prova da sua incapacidade em descobrir a vida.” (LIMA IN COUTINHO ET AL, 1991. p. 505)

E a vida arazoada no seio familiar, para o pai, era apenas um invólucro oco, não a vida que se reservava a ele. Então, um dia, ele “Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador (...) própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos.” (ROSA, 2005, p. 77) e tomou a resolução de partir para o rio. A mãe ficou estupefata, e desferiu a expressiva sentença: “Cê vai, ocê fique, você nunca volte!” (ROSA, 2005, p. 77) Notemos, aqui, como o pronome passa gradativamente de uma forma extremamente abreviada, até figurar em toda a sua extensão: Cê; ocê; você. Esta passagem encerra de forma condensada o sentido da atitude do pai: sua *individuação*. Ele logra atingir o seu *si-mesmo*, atravessando os estágios incompletos de sua personalidade – Cê (o que “vai”, o que está incompleto); ocê (o que permanece aonde chegar, maturando-se) -, até atingir a forma completa – você (o que deve seguir adiante, sem voltar-se para trás), quando ele supostamente deveria atingir o *si-mesmo*.⁶⁵

Acerca da canoa, é significativo o fato de ela ser justa, a ponto de só caber o seu guia: o remador, e ser feita de um material tão peregrino. Trata-se de um emblema da vida, onde cada um deve encontrar, na solidão à qual estamos condenados, o seu caminho, mesmo que isso leve muitos anos, e o desenlace inelutável dessa travessia sem volta, seja a morte: “(...) a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio

⁶⁵ Ana Paula Pacheco interpreta assim a sentença proferida pela mãe: “No momento da partida do pai, a mãe, pega de surpresa, profere uma sentença que não sairá mais da lembrança do leitor: “-‘Cê vai, ocê fique, você nunca volte”” (p. 32). A fala veemente expressa em negativo a impotência diante de uma decisão sem volta, anunciada quando já em curso. Quer transformar numa ordem sua a vontade alheia ao consentimento (“Cê vai”), reforçando-a, ou titubeando, na ambigüidade que a contra-ordem contém (“ocê fique” – não vá – ou fique por lá). Por fim, a ameaça de dois gumes, consumação cabal do abandono (“você nunca volte!”). É de se notar que a gradação constitui o outro como sujeito (“cê”, “ocê”, “você”) no momento em que, violentamente, ele impõe seu arbítrio, o que ali, de modo paradoxal, configura-o como um *sujeito da ausência* prestes a se consumir.” (PACHECO, 2006, p. 146) Suzi Sperber, por sua vez, coloca nos seguintes termos a passagem em questão: “A maldição da mãe, em “A terceira margem do rio”, é formada por três partes, em crescendo, indicativas da distância que se estabelece entre os seres. A maldição é acentuada pela aliteração do termo final, violento e contido: “Cê vai, / ocê fique, / você nunca volte!” (SPERBER, 1982, p. 105)

destino, todo embarque é, potencialmente o último.” (FOUCAULT, 2007, p. 11) A canoa “imperecível”, “(...) própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos.” (ROSA, 2005, p. 77) acentua o caráter de viagem sem fim (ou que finda apenas com a morte) na qual o pai ingressou no fluxo das águas, pois, “A água que corre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura do irrevogável.” (DURAND, 2002, p. 96)

Então, o pai segue para “o rio (...) se estendendo grande, fundo, calado que sempre.” (ROSA, 2005, p. 77) “E a canoa saiu se indo – a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa.” (ROSA, 2005, p. 78) O rio, símbolo do fluir permanente, e o jacaré, congregam valores fundamentais para a obra de Guimarães Rosa - a travessia, e o mergulho nas paragens obscuras da alma, motivos complementares, por sinal. Em célebre entrevista ao seu tradutor alemão, Günter Lorenz, Guimarães Rosa afirmou: “(...) o diabo pode ser vencido simplesmente, porque existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito.” (LORENZ IN COUTINHO ET AL, 1991, p. 73) Essa travessia para a solidão que, no conto em pauta, se configura como uma travessia solitária para “o móvel mundo”⁶⁶, dinamizado na fluidez das águas, é a forma como o pai objetiva transcender seu desencontro com a vida, e se constituir como sujeito individuado. Já o mergulho nas profundezas do ser, se dá de forma análoga à encontrada nas palavras de Guimarães Rosa, na supracitada entrevista:

(...) gostaria de ser um crocodilo vivendo no Rio São Francisco (...) pois para ele cada rio é um oceano, um mar da sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade. (LORENZ IN COUTINHO ET AL, 1991, p. 72)

Lembramo-nos, então, da sombra da canoa, “feito um jacaré”, e a canoa pode ser identificada com o próprio pai, já que eles se relacionam organicamente (tanto que ela é feita sob medida para ele); por conseguinte, o pai, adentrando o rio, se converte em jacaré/crocodilo, criatura que Rosa relaciona ao perscrutar das profundidades metafísicas e existenciais. Nesse sentido, podemos ler a terceira margem como uma dimensão, a profundidade do rio, metáfora da imensidão e assombro da alma humana, onde o pai se aventura.

⁶⁶ Expressão que figura no conto “As margens da alegria”, onde se diz acerca do Menino no avião: “Seu lugar era o da janelinha, para o móvel mundo” (ROSA, 2005, p. 50)

Como o devir heraclitiano, a essência da vida, na obra de Guimarães Rosa, é o movimento e a mudança. Para o autor mineiro, a vida é um processo dinâmico, sem pressa, constante em sua inconstância. Vive plenamente quem se deixa levar pelo movimento e aceita a mudança. Buscar alguma certeza definitiva, no seio do movimento e da mudança é atentar contra a desordem natural das coisas, que é a sua ordem misteriosa: a certeza mata e espolia (GALVÃO IN COUTINHO ET AL, 1991). Como afirma Riobaldo, no *Grande sertão: veredas*: “No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim. Pelejar por exato, dá erro contra a gente. Não se queira.” (ROSA, 2001b, p. 101) Ou, ainda: “Digo: o real não está na saída nem na chegada; ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.” (ROSA, 2001b, p. 80) A ideia de um presente que flui, em contraponto a um passado e um futuro engessado, é o que motiva o ingresso do pai nas águas, onde ele passa a viver na constante travessia entre as margens do rio movente, ele “Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim.” (ROSA, 2005, p. 79)

O narrador do conto, a certa altura da estória, afirma: “Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura; por isso, todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira.” (ROSA, 2005, p. 78) Pode-se inferir que a mãe foi cordial, pois sabia que o marido seguia para o que se lhe apresentava como a vida em si, o “móvel do mundo”, apesar de ela ter tentado convencê-lo a voltar, afinal, ainda que alheado e pouco atuante dentro de casa, o pai representa, simbolicamente, o alicerce da família patriarcal, modelo representado na obra rosiana, mas, é importante observar, ela não se empenhou em impedi-lo de partir, entrevedo o sentido da resolução extrema do marido (o que transparece na sentença que ela proferiu, abordada no início da análise), e que foi prontamente apreendida como doideira pelo povo. Nas palavras de Luiz Costa Lima:

Ser atraído pela expressão da demência, dos aleijões, se converte em um dos modos de furar o bloqueio dos “normais” e alcançar uma visão em perspectiva da realidade humana. Entretanto a comunidade normal estranha e reage contra todos os não-sujeitos à sua lei. Instintivamente ela compreende que os “anormais” acenam para uma realidade perigosa, que corrompe a sua ordem e o seu conforto. (...) Eles socavam a sua ordem. Restam, no entanto, os anormais a dizer que muitas coisas são visíveis debaixo das figuras e dos fatos. (LIMA IN COUTINHO ET AL, 1991, p. 506-507)

Mas, para apreender o mistério vital que se esgueira sob a trama dos fatos e figuras da vida prosaica, e deveras constituir-se como sujeito individuado, o pai deveria seguir adiante na matéria fluida do rio, o que não acontece: “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a

nenhuma parte.” (ROSA, 2005, p. 78) Ficando nessa área intermediária, ao invés de romper em definitivo os sufocantes laços familiares que lhe tolhiam a existência, o pai passa a se tornar, de certa forma, ainda mais presente na condição que objetivava transcender, afinal, a família pensava constantemente nele, pois, convive-se mais intensamente com quem se ausenta, em especial no caso de um pai de família que parte abruptamente, sem explicações, como houvesse enlouquecido.

O pai não consegue se desvencilhar do tecido social que o ligava irremediavelmente à família: “(...) se ele não se lembrava mais, nem queria saber da gente, por que, então, não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável?” (ROSA, 2005, p. 80) Ficando aquém do próprio ímpeto. Nesse sentido, a terceira margem do rio, pode ser lida como a margem ilusória na qual o pai gostaria de aportar: o ponto médio entre a liberdade individual e as demandas da vida em sociedade, mas, não encontrando esse equilíbrio e não tomando rumo de uma vez por todas, ele acaba estancando em sua *individuação*.

Este impasse no meio das águas (elemento que possui forte analogia com o inconsciente) acaba cindindo a personalidade do pai, pois, se ele não dispõe da resolução para abandonar definitivamente a *persona* que o tolhia, tampouco se resigna a retomá-la, portanto, fica dividido no limiar, o que o leva à loucura, afinal, ela “(...) é em essência uma fragmentação da personalidade.” (JUNG, 2011e, p. 128)

Por não conseguir seguir adiante no fluxo das águas, o pai, que era para, aos poucos, deixar de ser familiar, continua o sendo, em clave de estranhamento:

Sob a lei do insólito, o familiar torna-se estranho (o pai-fantasma, sombra do pai conhecido) e o estranho, por obra de sua constância, torna-se familiar. Diz o filho: “A gente teve de se acostumar com aquilo. Às penas, que, com aquilo, a gente mesmo nunca se acostumou, em si, na verdade” (...). Nesse sentido, a expressão “nosso pai” marca uma mobilidade semântica que tange o horror: o possessivo (como de resto em “nossa mãe”, “nossa casa”, “nosso tio”) grava a já observada importância da família; entretanto passa a indicar ao longo dos anos também a sinistra familiaridade com aquele que se torna um outro no rio. (PACHECO, 2006, p. 153)

Durante muito tempo, a família toda se viu estagnada, sem saber como lidar com a situação, tentando, inclusive, trazer o pai de volta através dos mais variados estratagemas, desde o simples aceno, até a ação dos militares, tudo em vão. O pai continuou no entremeio do rio, à deriva, remetendo a sua situação à arquetípica “Nau dos loucos”, que vaga sem destino, sem jamais aportar à terra firme.

Aos poucos, os membros da família retomam suas vidas, cada qual se entrega de uma forma ou de outra à sorte do porvir. O único que não segue adiante é o filho. Para ele, “Parado num não-lugar fora do tempo (sem acompanhar o fluxo do rio), o pai na longa canoa é uma imagem que (...) interrompe, por assim dizer, um desenrolar histórico.” (PACHECO, 2006, p. 151)

Então, o pai se converte num inexpugnável sentimento de culpa, gerado na intimidade pessoal da vida anímica do filho, culpa que mesmo ele ignora a origem, mas que lhe assalta de forma atroz: “Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro.” (ROSA, 2005, p. 81) “De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? (ROSA, 2005, p. 81) “(...) só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos.” (ROSA, 2005, p. 79) Aqui, jogar para trás, remete a escoar o sentimento com o qual não se pode lidar, para as regiões obscuras do inconsciente. Mas, isso só faz com que o complexo se expresse de forma mais intensa, a ponto de o narrador ser identificado com o pai: “Às vezes, algum conhecido nosso achava que eu ia ficando mais parecido com nosso pai.” (ROSA, 2005, p. 80) E o pai, a essas alturas, já se convertera numa espécie de monstro, reiterando seu caráter de quimera do inconsciente: “(...) ele agora virara cabeludo, barbudo, de unhas grandes, mal e magro, ficado preto de sol e dos pêlos, com o aspecto de bicho, conforme quase nu (...)” (ROSA, 2005, p. 80) Uma espécie de Minotauro, vivendo uma situação existencial labiríntica em meio às águas. Segundo Gaston Bachelard (2003), psicologicamente, o labirinto é fluido, ele é, antes de tudo, um profundo sentimento de desencontro: “(...) no labirinto, o ser é ao mesmo tempo sujeito e objeto conglomerados em *estar perdido*. É esta situação típica do *estar perdido* que revivemos no sonho labiríntico.” (BACHELARD, 2003, p. 163)

No pesadelo do labirinto, “(...) o sonhador vive uma estranha hesitação: *ele hesita no meio de um caminho único*. Ele se torna matéria hesitante, uma matéria que subsiste hesitando. A síntese que é o sonho labiríntico acumula, ao que parece, a angústia de um passado de sofrimento e a ansiedade de um porvir de infortúnios. O indivíduo fica preso entre um passado bloqueado e um futuro obstruído. Fica aprisionado num caminho. Enfim, estranho fatalismo do sonho de labirinto: volta-se às vezes ao mesmo ponto, mas jamais se volta para trás.” (BACHELARD, 2003, p. 163-164)

Esta bela definição do “indivíduo labirintado” de Gaston Bachelard, define perfeitamente a situação na qual se encontra o pai, no meio do rio, derivando entre um passado bloqueado e um futuro obstruído, voltando sempre ao mesmo ponto, sem jamais chegar a lugar algum. Esta situação do pai, como pontuei, remete à “nau dos loucos”, barca onde eram encerrados os loucos na Idade Média, para que não causassem transtornos na

cidade. Se, por um lado, eles não podiam ser presos, por outro, não podiam transitar livremente, portanto, eram condenados a uma viagem sem fim no mar infinito: “sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra *prisão* que o próprio *limiar*, seguram-no no lugar de passagem.” (FOUCAULT, 2007, p. 11) Encontramos ecos desta situação na trajetória do pai: se, por um lado, ele não consegue mais participar da vida ordinária no seio familiar, espécie de “prisão” da vida em sociedade, por outro, ele não pode seguir livremente rumo ao seu destino, à sua *individuação*, pois carrega dentro de si os grilhões que o impedem de partir, ficando ligado à família mesmo após abandoná-la, residindo no meio do rio, nesse impossível limiar.

A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer. (FOUCAULT, 2007, p. 12)

Na locução de Foucault, o mar se afigura ao louco como o caminho de mil possibilidades que, no entanto, não leva a lugar algum, ou seja, trata-se de uma espécie de labirinto que simboliza a própria psique dissoluta do louco, onde inúmeros conteúdos ocupam o trono da consciência sucessivamente, numa extenuante mudança de itinerário que, conseqüentemente, não leva o sujeito psicologicamente desagregado a lugar nenhum, assim como o pai no conto de Guimarães Rosa.

Além de o pai, à distância, tornar-se *sombra* do filho, “(...) recalque que superdimensiona o destino, socialmente traçado, de seguir seus trilhos.” (PACHECO, 2006, p. 148)

Pouco a pouco, a obrigação filial de tomar o lugar paterno delineia-se como sina, ultrapassando, na representação, o aspecto psicossocial mais evidente na medida em que um destino trágico se impõe – não se trata apenas de ocupar seu lugar, mas, no caso, de seguir seus desígnios misteriosos. (PACHECO, 2006, p. 148)

O filho, então, apega-se obsessivamente à ideia de substituir o pai na canoa, como forma de cumprir o seu destino social de suceder o pai, além de purgar o seu sentimento de culpa por conta da partida da figura paterna. E novamente se identifica a ele, em sua pretensa insanidade: “Sou doido? Não (...) Ninguém é doido. Ou, então, todos.” (ROSA, 2005, p. 81) Ele achega-se ao rio, clama pelo pai, faz um gesto, e o pai, pela primeira vez, se aproxima.

Mas, “Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir: da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão.” (ROSA, 2005, p. 82) Aqui, insinua-se uma conjunção de opostos, ainda que ela não seja levada a cabo, entre o pai e o filho: o pai aparenta vir do além (“É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca” (FOUCAULT, 2007, p. 11)), como Caronte, o barqueiro da morte (“A loucura é o já-está-aí da morte.” (FOUCAULT, 2007, p. 16)), mas passou a viver de fato no rio, ainda que não plenamente para si, considerando que a sua indecisão estancou o seu processo de *individuação*, mas para a família (ausentando-se de casa, ele passa a se tornar mais presente do que antes de partir) em especial para o filho; e o filho, que figura efetivamente na sociedade, no mundo dos vivos (apesar da fixação mórbida no pai), sente-se morto, e manifesta o desejo de que o seu caixão seja deposto nas águas, quando de fato morrer, para, como o pai, viver no “móvel do mundo”, no fluir das águas, “(...) rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio.” (ROSA, 2005, p. 82)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meu estudo abarca diversos momentos da prosa rosiana, mas elegi de maneira bastante explícita um fio condutor - o processo de *individuação* através do confronto entre opostos, na perspectiva da psicologia analítica de Carl Gustav Jung. Para tanto, me detive, sobretudo, na análise de aspectos simbólicos subjacentes às narrativas que escolhi de Guimarães Rosa.

O simbolismo da obra do autor mineiro, plasmado em imagens de acentuada polissemia, está imbuído de uma alegria criadora que, longe de refletir recalcamientos de qualquer ordem, dissimulando conteúdos que poderiam assaltar a consciência, como quer a psicanálise clássica, visa a exprimir a parcela de felicidade ou de angústia que o indivíduo encontra em sua travessia rumo ao próprio aprimoramento.

A tese do recalcamiento não pode, com efeito, dar conta da criação artística e do balanço da experiência religiosa. Longe de ser resultado de recalcamiento, a imagem é veículo não semiológico de alegria criadora. (DURAND, p. 2002, p. 394)

Para Northrop Frye, a visão arquetípica da literatura pretende “(...) visualizar o mundo do desejo não como uma fuga da “realidade”, mas como a forma genuína do mundo que a vida humana tenta imitar.” (FRYE, 1973, p. 183)

Como aponta Benedito Nunes, “A antropologia rosiana é religiosa⁶⁷. O homem é um ser inacabado, como se ainda fosse uma espécie inferior às outras.” (NUNES, 2013, p. 277) Daí, ser um imperativo em seu percurso, o processo de *individuação* que, na perspectiva junguiana, objetiva acabar o ser humano, realizar todas as suas potencialidades, de forma ao indivíduo, além de gozar de inteireza e distinção, poder contribuir com toda a criação através do gozo de suas potencialidades. Ainda comentando a obra de Guimarães Rosa, o crítico paraense afirma que, pelo sexo, o homem “(...) já se liga à vida.” (NUNES, 2013, p. 277) Portanto, novamente na esteira de Jung, nada mais apropriado para consolidar o processo de *individuação*, do que a ligação do indivíduo à sua contraparte, ao seu oposto, no caso do homem, a *anima*, e da mulher, o *animus*, boda que, na obra rosiana, como demonstrei através da análise de suas narrativas, tem início com o amor carnal para, finalmente, impregnar toda a atmosfera das narrativas, sacramentando e cosmicizando a ligação dos amantes (NUNES, 2009).

⁶⁷ Mas, na esteira de Riobaldo, do “Grande sertão: veredas”: “Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio...” (ROSA, 2001b, p. 32)

Os motivos arquetípicos propostos por Jung, como a *anima*, o *animus*, a *sombra* e a *criança divina*, despontam na obra de Guimarães Rosa, que lhes confere organicidade, enraizando-os em solo brasileiro, com suas idiossincrasias histórico-sociais. As polaridades observadas no conto “Substância” são um belo exemplo. Nele, Guimarães Rosa, além de confrontar opostos “universais”, como o masculino e o feminino, o sol e a lua etc., insufla expressividade no conto, buscando uma conciliação para a problemática relação entre patrões e servidores, o que se dá, na narrativa, sob a forma encantadora de um conto de fadas moderno, onde Sionésio, proprietário de terras, apaixona-se perdidamente pela sua mais humilde empregada, Maria Exita.

Em “Estória N°3”, a *individuação* ocorre através da dialética entre atividade e passividade, valentia e covardia, mando e sujeição, expressa na oposição entre Joãoquerque e Ipanemão. Lembremos que o último é líder de bandidos e dono do arraial, portanto, uma figura mandante, a quem as pessoas se sujeitam, em contraponto ao primeiro, reconhecidamente covarde. Mas, através de Mira, como afirmei, espécie de espelho, onde as personagens em oposição se reconhecem uma na outra, a situação se inverte. Joãoquerque torna-se ativo, dando “voz de comando” ao acuado rival, para que ele se vire, recebendo então o golpe fatal de machado.

Outro conto que parte de uma problemática social, para atingir uma dimensão existencial mais ampla é “A estória do Homem do Pinguelo”, onde os danos causados pela alternância entre os fenômenos opostos da seca e da enchente, reverberam na oposição entre as personagens Mourão, boiadeiro cujo rebanho é vitimado pela seca, e seo Cezarino, comerciante que perde as mercadorias na enchente. A oposição entre os sofrimentos intempestivos das personagens, parte da natureza para impregnar o mais íntimo do ser de cada uma delas. Como demonstrei, as personagens trocam de lugar uma com a outra “magicamente” (sob a visada do Homem do Pinguelo), pondo fim à miséria existencial e material de suas vidas.

A questão social intercede ainda na constituição da interioridade do Menino, personagem central dos contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, onde a destruição acarretada pela construção de Brasília repercute dramaticamente no percurso do protagonista. O desmatamento ocasionado pela edificação da cidade representa o mal que, cotejado com o bem, expresso na beleza flagrante em animais alados e luminosos (o peru, o tucano e os vagalumes), leva o Menino a avançar em sua *individuação*, na forma de um conhecimento apurado da eterna alternância dos contrários.

Encontramos na novela “A estória de Lélío e Lina”, onde o protagonista Lélío, individua-se na lida com as mulheres mais importantes da narrativa (“Sinhá Linda”, Jiní e dona Rosalina), a obsessão pela cor branca, sinônimo de pureza, que é determinante na importância conferida às mulheres do Pinhém, pela comunidade de vaqueiros. A mulher mais alva a residir na fazenda, a Chica, transforma-se no centro das atenções ao chegar, levando Canuto e Delmiro a uma acirrada contenda pela atenção da jovem. Já a Jiní sofre preconceito de Drelina, irmã de Tomé Cassio, seu companheiro, pois ele é branco, ao contrário dela, que é mulata. Não à toa, a Jiní é amiga com ele, não sendo esposa legítima. Para seduzir Lélío, ela se veste de branco dos pés à cabeça, afinal, a cor é muito valorizada no universo do Pinhém. Questões de gênero, como o papel da mulher na sociedade, e a relação entre patrão e servidor, também são perfiladas na novela.

O conto “A terceira margem do rio”, apresenta uma situação particular em meu estudo: um caso de não *individuação*. Um pai de família sente-se sufocado pela situação estagnada na qual se encontra, partindo inexoravelmente para o meio de um rio, numa canoa. Mas, ao invés de partir em definitivo, ele deriva em meio ao rio, conseqüentemente, não se individuando e permanecendo visível aos familiares, apesar de não atender aos seus chamados. Então, cada integrante da família toma um rumo distinto na vida, menos o filho, que se sente agrilhado ao pai, por um profundo sentimento de culpa. Aqui, a questão social é pungente, dado que o conto reproduz uma estória familiar ancorada na figura paterna, cuja estranha resolução abala os alicerces da família “nuclear”, patriarcal, desagregando-a, evento traumático na vida de cada um dos seus integrantes, sobretudo do filho que narra o conto.

Das narrativas que abordei, “Um moço muito branco” é certamente a que exhibe a perspectiva social de forma latente, tendendo muito mais para a temática universal. Nela, um jovem de origem desconhecida, “cura” a alma das pessoas da cidade onde surge de forma súbita, partindo, ao fim, misteriosamente. Trata-se do conto de Guimarães Rosa, onde o arquétipo da “Criança divina” figura de forma mais explícita.

Evidentemente, quando nos detemos em aspectos específicos da obra de um autor, sobretudo de um autor tão complexo como Guimarães Rosa, facetas de sua obra podem ficar em segundo plano em favor de outras. Mas, acredito não ter cometido o equívoco de colocar a minha perspectiva em detrimento de outras visadas, que também se prestam a lançar luz sobre a obra do autor mineiro. Por ser um dos escritores mais reconhecidos do Brasil, a fortuna crítica de Guimarães Rosa é ampla e conflitante, possuindo em seu bojo os mais diversos pontos de vista. Não polemizo com nenhum, não acredito que haja perspectiva de maior

importância que outra, afinal, muitas interpretações são possíveis e válidas, contanto que façam sentido intersubjetivamente. A verdade última de um texto literário é ele mesmo, “O que o poeta queria dizer é (...), literalmente, o próprio poema;” (FRYE, 1973, p. 90) o que nos impõe a questão levantada por Jung, direcionada para quem se propõe a analisar obras de arte: a arte realmente “significa”? Para Jung, talvez a arte nada “signifique” e não tenha nenhum “sentido”, pelo menos não como falamos habitualmente sobre sentido. Talvez ela seja como a natureza, que pura e simplesmente “é”, e não “significa”. Talvez “significação” não seja mais do que simples interpretação, que atribui mais do que existe na arte, para atender às demandas de um intelecto faminto de sentido (JUNG, 2011c).

Segundo Alfredo Bosi, “(...) interpretar é eleger (*ex-legere*: escolher), na messe das possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no encaixe da questão crucial: o que o texto quer dizer?” (BOSI, 2003, p. 462) Essa questão se impõe ao intérprete, afinal, o que carece de sentido lhe é insuportável, na medida em que o ser humano, ao atribuir sentido às coisas, dá sentido à própria existência. Segundo Jung, “O homem despertou num mundo que não compreendeu; por isso quer interpretá-lo.” (JUNG, 2006a, p. 41) Atribuir sentido às situações é necessário para que consigamos superar o estarcimento inicial ante o desconhecido e seguir adiante. O mesmo vale para a literatura; atribuir sentido a uma obra literária, dentro de suas possibilidades expressivas, é a única forma de apropriar-se do seu conhecimento e torná-la, quem sabe, mais inteligível não só para nós, como para outrem, fazendo dela parte constitutiva de nossa própria interioridade, meta que, com sinceridade e dedicação, espero ter alcançado.

6. BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos, S. J., A. Ambrósio de Pina, S. J. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2004. 416p.
- ALVES, Regina Célia dos Santos. “Relativização de verdades e valores em “Duelo” e “Estória N.3) IN DUARTE ET AL. *Veredas de Rosa II (II Seminário Internacional Guimarães Rosa) Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC*. Minas Gerais: Editora PUC Minas, 2003. p. 660-665.
- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma – Corpo de baile*. São Paulo: EDUSP, 1992. 178p.
- ARRIGUCCI JR, Davi. “O mundo misturado – romance e experiência em Guimarães Rosa”. *Revista novos estudos CEBRAP*, Nº 44, novembro 1994. p. 7-29.
- BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos – Ensaio Sobre a Imaginação do Movimento*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 288p.
- _____. *A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 202p.
- _____. *A terra e os devaneios do repouso – Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 256p.
- _____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 242p.
- _____. *A poética do devaneio*. 2 ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 205p.
- _____. *A Intuição do Instante*. Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas, São Paulo: Verus Editora, 2007. 107p.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade – Ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina De Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2008a. 317p.
- _____. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008b. 169p.
- BARRETO, Eneida Weigert Menna. “Entre a alegria e a dor” IN DUARTE ET AL. *Veredas de Rosa II (II Seminário Internacional Guimarães Rosa) Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC*. Minas Gerais: Editora PUC Minas, 2003. p. 202-207.

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Editora Autêntica, 2013. 339p.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica/Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Ruanet. 10 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. 256p.
- BENOIST, Luc. *Signos, Símbolos e Mitos*. Trad. Paula Taipas. Lisboa: Edições 70, 1975. 119p.
- BEZERRA DE MENESES. *Cores de Rosa – Ensaio Sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. 236p.
- BOECHAT, Walter. *A Mitopoesia da Psique – Mito e Individuação*. 2. Ed. Petrópolis - RJ: Editora Vozes, 2008. 213p.
- BOLLE, Willi. *Fórmula e Fábula (Teste de Uma Gramática Narrativa, Aplicada Aos Contos de Guimarães Rosa)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973. 153p.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974. 291p.
- _____. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 275p.
- _____. *Céu, Inferno – Ensaio de Crítica Literária e Ideologia*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2003. 496p.
- _____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 47ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 2006. 567p.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Ed. Pensamento, 2007. 414p.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000. 182p.
- _____. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002. 389p.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg & Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009. 127p.
- CAVALCANTE DE SOUZA ET AL, José. *Os Pré-Socráticos (Coleção “Os Pensadores”)*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2005. 320p.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 24ª Ed. Trad. Vera da Costa e Silva ET AL. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. 996p.
- CIRLOT, Jean-Eduard. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005. 614p.
- COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. 579p.

- _____. IN DUARTE ET AL, Lélia. “*O logos e o mythos no universo narrativo de Grande sertão: veredas*” in *Scripta Literatura – Edição especial do II seminário internacional Guimarães Rosa. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC. Vol. 5. Nº 10.* Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2002. P 112-121.
- DE OLIVEIRA, Franklin IN COUTINHO ET AL. “*Revolução Roseana*” in *Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica. 2ª Ed.* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. P. 179-186.
- DODDS, E. R. *Os Gregos e o Irracional.* Trad. Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002. 336p.
- DUARTE ET AL. *Veredas de Rosa II (II Seminário Internacional Guimarães Rosa) Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC.* Minas Gerais: Editora PUC Minas, 2003. 872p.
- DUARTE, Lélia Parreira IN DUARTE ET AL, Lélia. “*Humor e leveza em Guimarães Rosa e José Cardoso Pires*” in *Veredas de Rosa III (III Seminário Internacional Guimarães Rosa) Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC.* Minas Gerais: Editora PUC Minas, 2007. p. 430-437.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário.* Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 551p.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução.* Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 348p.
- ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios.* Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1957. 199p.
- _____. *Ferreiros e alquimistas.* Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979. 165p.
- _____. *Mefistófeles e o andrógino – comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus.* 2ª ed. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 232p.
- _____. *O sagrado e o profano – A essência das religiões.* Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 191p.
- _____. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso.* Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 178p.
- _____. *Tratado de história das religiões.* Trad. Fernando Tomaz & Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 479p.

- FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na Idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2007. 551p.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973. 362p.
- GALVÃO, Walnice Nogueira IN COUTINHO ET AL. “O certo no incerto: o Pactário” in *Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. p. 408-421.
- _____. *Mitológica rosiana*, em *Mínima mímica*. São Paulo: Companhia das letras, 2008. p. 47 – 88.
- GARCIA, Hamílcar de. & NASCENTES, Antenor. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. V volume. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A, 1958. 5535p.
- JAPIASSÚ, H. e MARCONDES, D. *Dicionário básico de filosofia*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 296p.
- JUNG, Carl Gustav. *Mysterium coniunctionis – pesquisas sobre a separação e a composição dos opostos psíquicos na Alquimia*. Volume XIV/1. Trad. Frei Valdemar do Amaral. Petrópolis: Editora Vozes, 1985. 326p.
- _____. *Ab-Reação, análise dos sonhos, transferência*. *Obras completas de C. G. Jung*. Vol. XIV/2. 2 ed. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.
- _____. *Estudos alquímicos*. *Obras completas de C. G. Jung*. Vol. XIII. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis: Editora Vozes, 2003. 422p.
- _____. *O Eu e o Inconsciente*. *Obra Completa de C. G. Jung*, Vol 7/2. 22 ed. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2003. 166p.
- _____. *Psicologia do Inconsciente*. *Obra Completa de C. G. Jung*, Vol 7/1. 19 ed. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Editora Vozes, 2004. 141p.
- _____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. *Obras Completas de C. G. Jung*. Vol. IX/1. 4 ed. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. Petrópolis: Editora Vozes, 2006a. 447p.
- _____. *Memórias, sonhos e reflexões*. Organizado por Aniela Jaffé. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006b. 497p.
- _____. *Psicologia e Alquimia*. *Obras Completas de C. G. Jung*. Vol. XII. 4 ed. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2009. 566p.
- _____. *Psicologia do Inconsciente*. *Obra Completa de C. G. Jung*, Vol 7/1. 19 ed. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Editora Vozes, 2011a. 169p.

- _____. *O Eu e o Inconsciente. Obra Completa de C. G. Jung, Vol 7/2. 22 ed.* Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2011b. 196p.
- _____. *O Espírito na Arte e na Ciência. Obra Completa de C. G. Jung, Vol. XV. 6 ed.* Trad. Maria de Moraes. São Paulo: Editora Vozes, 2011c. 167p.
- _____. *AION – Estudo sobre o simbolismo do si-mesmo. Obra completa de C.G.Jung, vol. 9/2. 8 ed.* Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. São Paulo: Editora Vozes, 2011d. 383p.
- _____. *Ab-Reação, análise dos sonhos e transferência. Obras completas de C. G. Jung. Vol. 16/2. 9 ed.* Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Editora Vozes, 2012. 262p.
- JUNG, C.G/KERÉNYI, K. *A criança divina – uma introdução à essência da mitologia.* Vilmar Schneider. São Paulo: Editora Vozes, 2011e. 339p.
- KAFKA, Franz. *Aforismos reunidos (livro eletrônico).* Trad. Modesto Carone. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. (Clássicos Serrote), 36 Kb, PDF.
- LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura.* São Paulo: Editora UNESP, 2002, 5 edição revista. 379p.
- _____. *O amor romântico e outros temas.* São Paulo: Editora UNESP, 2007. 300p.
- LIMA, Luiz Costa IN COUTINHO ET AL. “*O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa*” in *Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica. 2ª Ed.* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. p. 500-513.
- LORENZ, Günter IN COUTINHO ET AL. “*Diálogo com Guimarães Rosa*” in *Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica. 2ª Ed.* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. P. 62-97.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia. 2 ed.* Trad. Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 776p.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários. 2 ed.* Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editora, 2002. 315p.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia. 4 ed.* Trad. Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 733p.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo.* Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM editores, 2003. 188p.
- _____. *Assim falou Zaratustra – Um livro para todos e para ninguém.* Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2011. 359p.
- NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte.* São Paulo: Perspectiva, 1989. 138p.

NUNES, Benedito IN DUARTE ET AL, Lélia. “O mito em Grande sertão: veredas” in *Scripta Literatura – Edição especial do seminário internacional Guimarães Rosa. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC. Vol. 2. Nº 3.* Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 1998. p. 33-40.

_____. *O dorso do tigre.* São Paulo: Ed. 34, 2009. 284p.

_____. *A Rosa o que é de Rosa – Literatura e filosofia em Guimarães Rosa.* Org. Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013. 319p.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito – Narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa.* São Paulo: Nankin Editorial, 2006. 267p.

PERRONE-MOISÉS, Leila IN DUARTE ET AL, Lélia. “Nenhures 2: “lá, nas campinas” in *Scripta Literatura – Edição especial do seminário internacional Guimarães Rosa. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC. Vol. 2. Nº 3.* Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 1998. p. 178-189.

POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição” in *Ficção completa, poesia e ensaios.* Organizados, traduzidos e anotados por Oscar Mendes com a colaboração de Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A, 1997. p. 911-920.

PY, Fernando IN COUTINHO ET AL. “Estas estórias” in *Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica.* 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. p. 562-573.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro.* Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991. 432p.

_____. “O ensaio sobre o mal” in *Leituras 2 – Aregião dos filósofos.* São Paulo: Edições Loyola, 1996. P. 183-198.

ROSENFELD, Kathrin H., IN DUARTE ET AL, Lélia. “O popular e o erudito: lirismo e reflexão na obra rosiana” in *Scripta Literatura – Edição especial do II seminário internacional Guimarães Rosa. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC. Vol. 5. Nº 10.* Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2002. P 199-209.

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise.* Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 874p.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas.* São Paulo: Perspectiva, 1988. 193p.

SPERA, Jeane Mari Sant’Ana. “A função textual das construções antitéticas em Guimarães Rosa” IN DUARTE ET AL. *Veredas de Rosa II (II Seminário Internacional Guimarães*

Rosa) *Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do CESPUC*. Minas Gerais: Editora PUC Minas, 2003. p 333-336.

SPERBER, Suzi. *Caos e cosmos – leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1976. 210p.

_____. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Editora Ática, 1982. 151p.

_____. IN VOLOBUEF ET AL. “Introdução: a lenda da Flor Azul, o mito e o conte de fada” in *Mito e Magia*. São Paulo: Editora UNESPE, 2011. P. 9-23.

SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1968. p 7-53.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A Interpretação dos Contos de Fada*. São Paulo: Paulus, 2008. 240p.

XISTO, Pedro IN COUTINHO ET AL. “À busca da poesia” in *Guimarães Rosa – Coleção Fortuna Crítica*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1991. P. 113-142.

DE GUIMARÃES ROSA:

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia – terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985. 227p.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001a, 413p.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001b. 624p.

_____. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001c. 335p.

_____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005. 224p.

_____. *Corpo de Baile*. Ed. Comemorativa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006, 2v. 383/ 829p.

_____. *Tutaméia – terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009. 268p.