

ALESSANDRA M. MAMERE CAIXETA MARTINS

“EVANIRA!” E OS CAMINHOS DA PLENITUDE

Uberlândia
2013

ALESSANDRA M. MAMERE CAIXETA MARTINS

“EVANIRA!” E OS CAMINHOS DA PLENITUDE

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura). Orientadora: Prof^a. Dr^a. Enivalda Nunes Freitas e Souza.

Uberlândia
2013

ALESSANDRA MARIA MAMERE CAIXETA MARTINS

"EVANIRA!" E OS CAMINHOS DA PLENITUDE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado Acadêmico em teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, Área de Concentração: Teoria Literária, Linha de Pesquisa: Poéticas do texto literário: cultura e representação

Uberlândia, 22 de agosto de 2013.

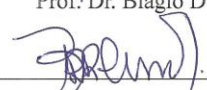
Banca Examinadora:



Prof. Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza / UFU (Presidente)



Prof. Dr. Biagio D'Angelo / PUC - RS



Prof. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha / UFU

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M386e Martins, Alessandra Maria Mamere Caixeta, 1973-
2013 “Evanira!” e os caminhos da plenitude / Alessandra Maria Mamere
Caixeta Martins. - Uberlândia, 2013.
98 f.

Orientadora: Enivalda Nunes Freitas e Souza.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Evanira (Personagem fictício) - Teses. 3. Rosa,
João Guimarães, 1908-1967 - Crítica e interpretação - Teses. 4. Rosa, João
Guimarães, 1908-1967 - Gêneros literários - Teses. I. Souza, Enivalda
Nunes Freitas e. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de pesquisa o texto "Evanira!", de Guimarães Rosa, do livro *Ave, palavra*. Publicado originalmente em jornal, o texto é hermético e de grande densidade poética; por outro lado, em "Evanira!" Rosa dá continuidade aos temas que lhe são caros, como o destino, o amor, a saudade, situações que convergem para a compreensão do sentido do absoluto. Evocando os mitos platônicos, o autor nos transporta para um outro plano apresentando-nos imagens e sonhos de um universo em segredo, universo em que dois amantes se encontram, e embora ocorra uma "necessária separação" eles voltam a se encontrar e se elevam a uma superfície menos cortante, rumo ao "CIMO", à Alegria. A análise do conto abarca os encontros amorosos como reencenações arquetípicas para se alcançar a transcendência. Para isso, recorro à figura emblemática de Beatriz, aos mitos de Adão e Eva, de Orfeu e Eurídice, de Eros e Psiquê, bem como aos mitos platônicos. Pelo viés do mito, discuto a contemporaneidade em Guimarães Rosa, mostrando que a linguagem vinculada ao sagrado e as questões arquetípicas da Origem fazem do autor mineiro um escritor ao mesmo tempo contemporâneo e para além de seu tempo. Em "Evanira!", Rosa transgride e redimensiona os tradicionais gêneros literários, fundindo, de forma radical, o lírico com o épico. Para desenvolver a apreciação do gênero literário do texto em evidência, baseio-me no livro *Vita nuova*, de Dante, bem como em *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro. O aporte teórico a este estudo é buscado em Santo Agostinho, Platão, Mircea Eliade, Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Walter Benjamin e Giorgio Agamben.

Palavras-chave: Evanira, Mito, Linguagem, Sagrado, Tempo, Santo Agostinho, Platão

ABSTRACT

This thesis analyzes the text "Evanira!", of Guimarães Rosa, from the book *Ave, palavra*. "Evanira!", originally published in a newspaper, is an hermetic text and has a great poetic density; on the other hand, in "Evanira!", Rosa follows up the themes that are important for him, such as destiny, love, nostalgia and situations that convey to a comprehension of the absolute meaning. By evoking Plato's myths, the author carry us to another plan through the presentation of images and dreams of a secret universe, where two lovers meet and, despite a "necessary separation", they meet again and arise themselves to a less painful surface, in the direction of the "PEAK", the happiness. The short story analysis embraces loving meetings as archetypal reenactments to reach transcendence. To accomplish this, I make use of the emblematic Beatriz figure, to the Adam and Eve, Orpheus and Eurydice, Eros and Psyche myths, as well as Plato's myths. Biased by myths, I discuss the contemporaneity in Guimarães Rosa, showing that the language connected to the holy as well as the archetypal issues of the Origin make the author from the state of Minas Gerais a contemporary author and, at the same time, an author beyond his time. In "Evanira!", Rosa transgress and resize the traditional literary genres and join the lyric and epic in a radical way. Aiming to develop an analysis of the literary genre of the text, I rely on the book *Vita nuova*, of Dante, as well as *Menina e moça*, of Bernardim Ribeiro. This study has the works of St. Augustine, Plato, Mircea Eliade, Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Walter Benjamin and Giorgio Agamben as theoretical framework.

Key-words: Evanira, myth, language, holy, time, Saint Augustin, Plato.

Para Martinzinho, Ana Luísa, Gabriel e
Nicole, com amor.

Agradecimentos

A Ana Luísa, Gabriel e Nicole, meus queridos filhos.

A meu marido, pela paciência e atenção.

A minha mãe e a meu pai, que sempre me estimulou com o seu exemplo.

Agradeço, com muito carinho, a minha orientadora Enivalda Nunes Freitas e Souza que me ensinou, um pouco mais, o amor pela literatura.

Aos meus professores Eduardo Tollendal, Betina R. Rodrigues da Cunha e Joana Luísa Muylaert, pela força e estímulo.

Às vezes – o destino não se esquece –
as grades estão abertas,
as almas estão despertas:
às vezes,
quando quanda,
quando à hora
quando os deuses,
de repente
– entes –
a gente
se encontra.

João Guimarães Rosa
Ave, Palavra

Sumário

Introdução.....	10
I. Guimarães Rosa e a modernidade.....	13
O homem contemporâneo e o sagrado.....	18
II. Gêneros literários.....	23
“Evanira!” e <i>Vita Nuova</i> , de Dante Alighieri.....	29
III. Casais míticos: gregos, florentinos e judaicos.....	32
1. Arquétipos, símbolos, mitos.....	32
2. Guimarães Rosa e o mito do amor.....	36
3. Casais míticos.....	39
3.1. Adão e Eva.....	39
3.2. Dante e Beatriz.....	43
3.3. Orfeu e Eurídice.....	46
3.4. Eros e Psique.....	51
4. Mitos platônicos do amor.....	52
IV. Espaço, tempo e memória.....	58
O espaço.....	58
Tempo.....	64
Anjos – entre tempo, espaço e destino.....	69
Memória.....	75
“Evanira!” e <i>Confissões</i> de Santo Agostinho.....	79
“Evanira!” e a reminiscência platônica.....	90
Conclusão.....	93
Referências.....	96

Introdução

De repente, houve o vácuo, fiquei com saudades, mais.
Guimarães Rosa

Como expressão de arte, a literatura coloca-se como resposta para a condição humana sujeita aos percalços do tempo, às grandes questões e aos mistérios da vida. É um rito que insere o homem numa temporalidade mítica, longe da morte, ou conforta o homem ao falar do sofrimento coletivo. A literatura tem, ao longo do tempo, tentado traduzir as inquietações do homem, e, por tratar das questões humanas, a literatura de diferentes países se aproxima. Nesse contexto, sabe-se que Guimarães Rosa se empenha em uma autêntica busca metafísica, transcendental, abordando temas impregnados de significados míticos e simbólicos.

Rosa cria uma linguagem capaz de encetar uma nova visão de mundo. Trazendo à tona uma moda literária dos anos 1930, o escritor recuperou um regionalismo já desgastado, reatualizando-o, inserindo nele elementos inesperados, como arcaísmos e neologismos, e criando, a partir das possibilidades oferecidas pela gramática, uma linguagem renovada, que chama atenção sobre si mesma e pela qual os seus leitores podem conceber uma nova percepção do mundo. “O caráter do homem é seu estilo, sua linguagem” (ROSA, 1994, p. 42), afirma Rosa em entrevista a Günter Lorenz. O escritor promoveu uma ruptura com toda e qualquer visão estereotipada do real, buscando o novo, o inusitado, o original, representado na linguagem pelo “íleso gume do vocabulário” (COUTINHO, 2009, p. 17).

O objeto da minha dissertação é o surpreendente conto “Evanira!”, de Guimarães Rosa, publicado postumamente no livro *Ave, palavra*. Pretendo desenvolver uma análise que abarque, sobretudo, os encontros amorosos como reencenações arquetípicas para se alcançar a transcendência, a plenitude. Para isso, irei recorrer à figura emblemática de Beatriz, aos mitos de Adão e Eva, de Orfeu e Eurídice, de Eros e Psiquê, bem como aos mitos platônicos. O trabalho envolve também as questões de gênero, as quais discutirei com base no livro *Vita nuova*, de Dante. Esse tópico exige, ainda, a exploração dos limites do texto “Evanira!” com a linguagem lírica. Por outro lado, é importante lembrar que Rosa é um autor sedento da compreensão temporal do

homem, por isso torna-se necessário situá-lo no mundo moderno, com alguma discussão sobre sua contemporaneidade e sobre a presença do sagrado em sua obra.

O entrelaçamento entre poesia e mito é uma constante na obra de Rosa, obra que prima pela investigação da origem das coisas. O autor trilha na sua produção literária os caminhos para uma profunda reflexão filosófica e metafísica, que busca o conhecimento espiritual. Este é um ponto de partida para a leitura do conto “Evanira!”, em que Rosa aborda os temas do Amor e da Saudade sob uma perspectiva platônica ao dialogar com as ideias do conhecimento, da reminiscência e da contemplação do absoluto.

Ao universo platônico, somam-se outras referências à cultura ocidental. Neste conto, a mulher é construída de segredos e artimanhas. Sua imagem é urdida na figura mítica de Beatriz, comportando ainda a primordialidade de Eva e a intensidade de Eurídice e Psiquê. Essas são referências que residem nas entrelinhas do conto “Evanira!”, leitura sem a qual o conto rosiano não se revelaria em toda a sua complexidade. Há também a presença do anjo benjaminiano como mediador entre os tempos passado e presente, bem como entre o Narrador e a Amada.

Em “Evanira!” não há, praticamente, um enredo. Nos enlaces da linguagem cheia de artifícios, arquétipos vão se revelando, favorecendo uma infinidade de leituras subreptícias, evocando mitos, situações e ideias da própria prosa do autor, além de retomadas de seu pensamento afetivo sobre o estar no mundo, já postas em outros momentos de sua longa produção. Nesse cruzamento palimpséstico, não há nem mesmo uma história para se contar. O enredo do conto pode ser resumido em poucas palavras. O que nele prevalece são as sensações, as impressões: dois seres são levados a um bosque e “descobrem que, imemorialmente, se amam”. Mas a irrupção do amor coincide com o seu contrário, a necessária separação dos amantes (O Narrador tenta, “em repetidos ímpetos, narrar o inarrável”) (ROSA, 1994, p. 947). Vem a solidão, que é quase um esquecimento do amor, e ele a substitui pela saudade. A saudade se afasta e, sem ela, o Narrador pressente que irá sucumbir. A saudade então retorna e o faz renascer – o Narrador se reconhece a novas alturas (ROSA, 1995, p. 947–955).

Nesse trabalho, o estudo do texto “Evanira!”¹, de Guimarães Rosa, é iluminado por textos e autores consagrados do Ocidente, como Dante Alighieri, Platão, a Bíblia, os mitos gregos, Santo Agostinho. As ideias, os conceitos e, muitas vezes, as imagens dos autores e textos citados se relacionam de forma contundente com a obra do autor

¹ Nas referências ao texto ao longo desta dissertação, indicarei apenas os números das páginas.

mineiro. O aporte teórico constitui-se de nomes como Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Walter Benjamin e Giorgio Agamben.

A estrutura dessa dissertação apresenta o seguinte esquema: no capítulo I, “Guimarães Rosa e a modernidade”, falo da contemporaneidade de Rosa que se estabelece por meio do resgate do mito, do sagrado e da revitalização da linguagem, com base na teoria de Giorgio Agamben e na ênfase que ele dá ao primitivo em seu texto “O que é o contemporâneo”.

O capítulo II, “Gêneros literários: ‘Evanira!’ e *Vita Nuova*, de Dante Alighieri”, como o título indica, versa sobre o emaranhado de gêneros de “Evanira!”. É possível recuperar em *Vita Nuova*, de Dante Alighieri, seu primeiro livro de exaltação ao amor – tema do conto analisado – as fusões dos gêneros operadas no texto rosiano.

Em “Casais míticos e ‘Evanira!’”, apresento definições de arquétipo, símbolo, mito e imagem, conceitos que embasam a linha de pesquisa do imaginário, antes de desenvolver a aproximação de alguns casais míticos que surgem nas entrelinhas do conto. Exponho, ainda, alguns casais célebres da narrativa rosiana, além de revisitar mitos platônicos do amor.

No quarto capítulo, mostro o entrelaçamento entre espaço, tempo e memória, baseando-me nas *Confissões*, de Santo Agostinho, bem como em Platão, Bachelard e Eliade. Para o estudo do símbolo do anjo, recorro à aproximação que Susana Lages apontou entre os anjos de Guimarães Rosa e Walter Benjamin.

O estudo ora apresentado não dá conta da totalidade do conto, mas aponta uma via para futuras leituras.

I. Guimarães Rosa e a modernidade

No ensaio “O que é o contemporâneo”, Giorgio Agamben investiga a consciência do seu tempo e do tempo passado. Versa sobre a constante interrupção da cronologia por um outro tempo, o “kairos”, o tempo de Deus, o tempo oportuno, o inapreensível. Para ele, o contemporâneo é o escuro que não está iluminado, o que não foi penetrado, explicado, compreendido, é o arcaico, o intempestivo. A grande novidade trazida pelo autor é que o poeta, para ser contemporâneo, deve conhecer o escuro de sua época para poder iluminar o que, muitas vezes, não está aparente. Agamben atesta que

O poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p. 62).

Guimarães Rosa, célebre escritor brasileiro do século XX, é contemporâneo no sentido de que fala Agamben, uma vez que ele revigorou a literatura regionalista corrente, ao lançar mão de uma linguagem metafísica. Sua obra iluminou o escuro de sua época, questionando e transformando a língua portuguesa, colocando-a em atrito com outros idiomas, permitindo ver a estranheza da própria língua, desestabilizando todo um referencial. O escritor colocou não só a língua, mas o ser humano, num lugar fronteiriço em que as identidades são móveis; um entrelugar em que o homem percorre um longo e árduo caminho transformador – Travessia –, termo usado por Rosa para explicitar a constante transformação a que todos estamos submetidos. Em sua obra-prima, *Grande sertão: veredas*, Rosa faz uma investigação do homem e seu estar no mundo, olhando o próprio tempo, contemplando as trevas do presente, mas com um olhar sempre voltado para as tradições. A forma singular com que Rosa trabalhou com a linguagem conferiu à sua obra um caráter multifacetado, de um frescor e originalidade ímpares na literatura, já que o escritor intenta descrever a palavra no momento exato de seu nascimento, conforme afirmou em entrevista.

O sertão, fruto da observação aguçada de Rosa sobre o seu povo, sobre as suas origens, foi redimensionado. Lugar em que impera a dualidade, lugar fronteiriço onde

confluem identidades diferenciadas, de mediação entre o dentro e o fora, o antes e o depois, o sertão passa a ser o mundo, como afirma Riobaldo, personagem de *Grande sertão: veredas*: “O sertão é do tamanho do mundo.” (G. S.: V, p. 60)

Como quer Agamben, Guimarães Rosa promoveu grandes reflexões acerca de seu tempo, reinventando e reinterpretando a tradição, renovando a linguagem, linguagem que, para o escritor, reflete o caráter do homem. Cito palavras do próprio Rosa acerca de suas “invenções”:

Eu não crio palavras. Elas todas estão nos clássicos, estão nos livros arcaicos portugueses. São expressões de muito valor que eu pretendo salvar. Em *Sertão: Veredas* há palavras que nem em Portugal se falam mais. Mas existem. Para determinadas passagens, entretanto, não existem palavras. Então é preciso criá-las, ou redescobri-las através de sons que a correspondam. (“Guimarães Rosa fala aos jovens”. *O Cruzeiro*, 23.12.1967).

José Paulo Paes afirma que “só envelhece rápido a novidade, a modernidade. Só não envelhece o que já nasceu velho”. Nesse sentido a língua de Guimarães Rosa já nasceu velha, pois não coincide apenas com o seu tempo, sendo, de certa forma, “inatural”, à medida que busca o resgate das origens, a fonte primeira da linguagem. O escritor percebe e retrata o seu tempo pela “dissociação” e pelo “anacronismo”, termos usados por Agamben (2009, p. 59) para definir a relação do tempo com a contemporaneidade, pois é preciso, para retratar o próprio tempo, dele tomar distância e, contraditoriamente, a ele aderir. Rosa explicou esse conceito da língua a Günter Lorenz quando a descreveu como seu “elemento metafísico”, a língua como uma amante, uma vez que os objetos do discurso possuem inúmeras possibilidades de significação: “a língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente”. (ROSA, 1994, p. 47) O escritor, ao ser questionado sobre o que é a “brasilidade”, esboça uma definição à pergunta com base na língua:

a língua de algo indizível (...) para salientar a importância irracional, inconcebível, intimamente poética, que a palavra em si contém uma definição que tem valor para nós, para nosso caráter, nossa maneira de pensar, de viver e de sentir: “brasilidade” é talvez um sentir-pensar. Sim, creio que se pode dizer isto (ROSA, 1994, p. 55-56).

Davi Arrigucci Júnior, em “O mundo misturado”, afirma que Guimarães Rosa possui um estilo “que procura conscientemente a desautomatização da percepção linguística, largamente lograda pela refundição das formas velhas em mesclas renovadas.” (ARRIGUCCI, 1994, p. 12) Renovadas no sentido literal, com um frescor e

uma originalidade tão peculiares, que o escritor passou a ser chamado de “reacionário da língua”.

Considerando seu processo criativo, assentado numa linguagem extraordinariamente peculiar, Rosa iluminou a sua época, trazendo uma obra literária que transcende o “normal das coisas”, possibilitando o trânsito por diversas culturas, diversos idiomas, para criar uma obra surpreendentemente contemporânea. Nesse sentido, as definições de Agamben são precisas:

o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda a luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Ainda para definir o contemporâneo, Agamben traz um exemplo da neurofisiologia da visão, com o seguinte questionamento: o que ocorre quando estamos no escuro? O filósofo explica que, ao contrário do que imaginamos, o escuro é um resultado da “atividade das off-cells”, células periféricas da nossa retina que “entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos de escuro”. (AGAMBEN, 2009, p. 63) O poeta deve perceber o vácuo, a cisão, a fratura, devendo esses elementos vir simbolizados na arte.

Todo olhar se inerva e se constitui em torno de uma cegueira. Ver, portanto, é ir além da cegueira, atravessá-la. Rosa soube distanciar-se de sua época para poder enxergá-la de forma mais crítica. A sua erudição, sobretudo o vasto conhecimento de diversos idiomas, deu ao escritor um suporte maior para revigorar temas já amplamente abordados pela literatura, como o amor, o sofrimento, a conformidade, o mal, elementos integrantes do ser humano, da própria vida em seu fluir e refluir constantes.

Na obra rosiana o ser e o conhecer se iluminam reciprocamente. Os seus textos nos arrastam para um tempo que atrai e que empurra, sem parar, para as fronteiras de um sertão sem limites, no qual tudo é misturado, como afirma Riobaldo em *Grande sertão: veredas*:

o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro esteja o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtroz a esperança mesmo do meio do fel e do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (ROSA, 1986, p. 192).

Ser moderno significa estar próximo da origem. Agamben insiste que “a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar nos primórdios.” (AGAMBEN, 2009, p. 70). Rosa se propôs a desenvolver, a “reescrever a própria língua”. A sua escrita quer trazer de volta o ambíguo, o desconhecido, a “matéria vertente”, a origem das coisas. Por isso Rosa deu voz ao sertanejo, ao “capiáu”, que está mais apto a inventar termos exatos para expressar sentimentos, emoções, pensamentos: “o capiau está mais certo: com um vocabulário involuntariamente escasso de que dispõe, gosta de ostentação, de opulência, de beleza, de inventar nomes.” (COSTA, 2006, p. 190) O autor tinha verdadeira fixação por anotar tudo o que ouvia, coletando paisagens, palavras, expressões, juntando um rico e vasto material que resultou na criação de uma literatura inusitada, construída em bases sólidas.

Como se viu, Agamben defendeu o retorno à origem como uma das características do contemporâneo. A ânsia de se encontrar no mundo caótico, no mundo dessacralizado, era uma das maiores preocupações de Rosa. Mircea Eliade, estudioso das religiões, afirma que uma das condições do homem moderno é sua dificuldade de recuperar o sentido religioso das sociedades arcaicas, uma vez que

o homem moderno dessacralizou o mundo e assumiu uma existência profana. Para o nosso propósito basta constatar que a dessacralização caracteriza a experiência total do homem não-religioso das sociedades modernas, o qual, por essa razão, sente uma dificuldade cada vez maior em reencontrar as dimensões existenciais do homem religioso das sociedades arcaicas (ELIADE, 2001, p. 19).

O escritor, que “vivía com a língua e pensava no infinito”, que enxergava a poesia como ponto de intersecção entre o poder divino e a liberdade humana, e que via o poeta como guardião da palavra que nos preserva do caos original, acreditava que as coisas e o mundo só passam a ter sentido a partir do momento em que são nomeados. A busca pela palavra exata, a palavra como verbo criador, era uma constante em sua obra, contemporânea também pela teoria de Agamben, porque Rosa, “dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Nesse processo de criação, o escritor afirma que, para que o homem se descubra a si mesmo, ele deve “meditar” sobre a palavra, e completa:

Com isto repete o processo da criação (...) Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal (ROSA, 1994, p. 48).

Um exemplo de como Rosa não dissocia o nome da coisa, conferindo à palavra poética o poder fundante, de como possui a linguagem sagrada, é o seguinte trecho do conto “São Marcos”, que diz respeito a um “poema” que a personagem-narradora Izé grava no bambu em resposta a uns versos ali deixados por outra pessoa. São nomes que, a princípio, não passam de uma extravagância sonora:

Sargon...
Assarhaddon
Assurbanipal
Teglattphalasar, Salmanassar
Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor
Belsazar
Sanekherib. (ROSA, 1994, p. 367)

Vale observar que essas palavras misteriosas que o narrador grava no bambu lembram a passagem bíblica em que o profeta Daniel, no tempo do rei Belsazar, neto de Nabuconosor, é chamado a explicar as palavras igualmente misteriosas que uma mão – a mão de Deus – escreve na parede. Daniel as decifra. Era um julgamento de Deus, porque o rei havia profanado vasos trazidos de Jerusalém. O rei morre e seu reino é extinto, conforme versos do cap. 5 de Daniel:

24 Então dele foi enviada aquela parte da mão, e escreveu-se esta escritura./
25 Esta pois é a escritura que se escreveu: MENE, MENE, TEQUEL, UFARSIM./ 26 Esta é a interpretação daquilo: MENE: Contou Deus o teu reino e o acabou./ 27 TEQUEL: Pesado foste na balança, e foste achado em falta./ 28 Então mandou Belsazar que vestissem a Daniel de púrpura, e que lhe pusessem uma cadeia de ouro ao pescoço, e proclamassem a respeito dele que havia de ser o terceiro dominador do reino./ 30 Naquela mesma noite foi morto Belsazar, rei dos caldeus (*Bíblia Sagrada*, p. 1043).

É explicado pelo narrador do conto “São Marcos” que os nomes deixados no bambu são nomes de reis. Mas o que importa é o poder evocativo de magia que os nomes comportam, conforme continua o narrador:

E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas entremeadas de fois de ouro. Só, só por causa dos nomes.

Sim, que, á parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado. Porque, diante de um gravatá, selva moldada em jarro jônico, dizer-se apenas *drimir* ou *amormeuzinho* é justo; e, ao descobrir, no meio da mata, um anjelim que atira para cima cinquenta metros de tronco e fronde, quem não terá ímpeto de criar um vocativo absurdo e bradá-lo – Ó colossalidade! – na direção da altura?

E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem.

(ROSA, 1994, p. 367)

Além de conceber a palavra como origem sagrada, as duas passagens se aproximam pela incredulidade nas manifestações do sagrado do rei descrito em Daniel e da personagem do conto rosiano. Para ambas as personagens, o castigo será evidente.

O homem contemporâneo e o sagrado

A era moderna introduz de forma efetiva, embora quase sempre frustrada, a ideia de liberdade de escolha do indivíduo diante de seu futuro, quando tanto o futuro quanto o passado adquirem estatuto de conquistas individuais. Somente para o sujeito moderno, inserido no tempo de forma profana – termo usado por Eliade – o tempo faz diferença, pois está relacionado à ideia de um sujeito capaz de interferir no seu próprio futuro, à medida que esse não é apenas mera reprodução do passado ou das gerações passadas. O homem moderno experimenta certa resistência à tradição e um “mal-estar diante de inúmeras formas de manifestações do sagrado (...) Mas para o ‘primitivo’ um ato nunca é simplesmente fisiológico; é, ou pode tornar-se, um ‘sacramento’, quer dizer, uma comunhão com o sagrado.” (ELIADE, 2001, p. 20)

No homem moderno, ainda há, de acordo com Eliade, uma mudança existencial, já que ele se reconhece como o único agente capaz de intervir na História, deixando de lado tudo o que se refere ao sagrado, à transcendência: “o homem faz-se a si próprio, e só consegue fazer-se completamente na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O sagrado é o obstáculo por excelência à sua liberdade.” (ELIADE, 2001, p. 165).

Para o escritor Guimarães Rosa, que busca entender o Cosmos em sua totalidade e resgatar o ser que existe nas coisas e nas pessoas, há uma saída dentro do próprio homem, algo múltiplo e em constante transformação, que só é possível sentir quando se observa o escuro e se tenta libertar a palavra de sua prisão lógica. Nesse aspecto, entra a força do mito como agente transformador, função hoje desempenhada pela leitura.

Eliade, ao falar da importância da leitura no mundo contemporâneo, observa que esta possui

uma função mitológica – não somente porque substitui a narração dos mitos nas sociedades arcaicas e a literatura oral, viva ainda nas comunidades rurais da Europa, mas sobretudo porque, graças à leitura, o homem moderno consegue obter uma saída do tempo comparável à efetuada pelos mitos (ELIADE, 2001, p. 167).

A obra de Rosa se inscreve na tentativa de resgatar ao homem a unidade cósmica, projeto correlato à

ideia rilkeana de que o homem, desligando-se da natureza, perdeu a unidade cósmica das aves migradoras que vivem no ritmo das estações, a perda dessa pureza e lucidez originais condenando-o ao conhecimento “indiferente” da primavera e do inverno, da vida e da morte (SILVA, 1972, p. 73).

A ideia da ruptura do homem com a unidade cósmica, com o sagrado e a possibilidade de resgate, grande acento da obra de Guimarães Rosa, é descrita por Riobaldo em *Grande sertão: veredas*. O desespero para alcançar uma segurança no mundo dessacralizado leva a personagem a buscá-la até mesmo em religiões institucionalizadas:

Hem? Hem? O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião: para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer somrinha me refresca. Mas tudo é muito provisório. Eu queria rezar — o tempo todo. Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é privilégios, invariável. E eu! Bofe! Detesto! O que sou? — o que faço, que quero, muito curial. E em cara de todos faço, executado. Eu não tresmalho! (ROSA, 1986, p. 9).

O leitor de Guimarães Rosa conhece o alcance da religião em toda a sua obra. Não é só com *Grande Sertão: Veredas* que Rosa coloca em pauta a questão do contemporâneo e do sagrado. Em “Evanira!”, texto hermético publicado pela primeira vez em jornal, no ano de 1961, o escritor expõe o seu requintado trabalho com a linguagem. “Evanira!” é um texto que narra a intraduzibilidade dos sentimentos amor e

saudade, e, para explicá-los, Rosa lança mão de imagens e de palavras que revelam não só as inquietações do Narrador do conto, mas de todos os seres humanos que, inseridos no tempo, estão sujeitos aos seus percalços. Percebe-se que a personagem que narra sua experiência, o Narrador – grafado em maiúscula –, é uma alegoria do homem em momento de confronto com seu destino. O título desse intrincado texto rosiano traz, além da alusão à primeira mulher, Eva, o sentido de tempo, um tempo eterno reverberando em duração perene, se se considera o radical latino *aevu*, conforme aponta Nilce Sant`Anna Martins em seu *O léxico de Guimarães Rosa: Evo. (V. auspício)./ Tempo, idade. Duração sem fim, eternidade.*” (MARTINS, 2001, p. 215).

Rosa tinha grande crença no amor como forma de elevação, como ponte para acesso ao infinito. Ele acreditava que há um lugar nesse ”mundo desengonço” onde as pessoas devem crer no amor, na convivência solidária de uns com os outros.

“Evanira!” traz uma reelaboração da imagem mítica, imagem do encontro de dois amantes que se amam “imemorialmente”. O mito literário funciona como elemento da identidade cultural, “quer coletiva, quer individualmente, tornando-se, também, um recurso poético. Desse modo, é um arquétipo confirmado pelo tempo e acaba por revelar uma série de teias da psique humana.” (MEDEIROS, 2013, p. 21). A forma singular com que Rosa trabalha o tema do amor e a permanência do mito, faz com que o encontro entre o Narrador e a Amada seja repleto não só de magia, de frescor, mas de uma antiguidade remota, situando as personagens num tempo que precede o tempo, como percebemos neste excerto do referido conto: “Vínhamos, nós dois, SEM SABER QUE vivíamos, VÍNHAMOS – do jamais para o sempre.” (p. 947).

Há várias passagens no conto que corroboram a menção a um tempo mítico, sagrado, tempo de acontecimentos primordiais: “inigmais idades”, “TEMPO NENHUM, uma ordem rejuvenescida”. O encontro entre Narrador e Amada traz essa suspensão do tempo, como se a descoberta do amor os tirasse da temporalidade a que todos estamos submetidos. Adolpho Crippa, em seu livro *Mito e Cultura*, afirma que

O homem, no tempo primitivo das origens, está muito longe de ver a natureza como uma realidade objetiva, determinada por leis estáveis. Há um drama único, vivido num cenário cósmico pelos homens, animais, plantas, sol, lua, mar, vento, água, fogo e por todos os demais objetos que formam a riqueza e a beleza do universo (CRIPPA, 1975, p. 20).

E nesse universo mítico, sagrado por excelência, estão inseridos Narrador e Amada, como se tudo o que estivesse à volta deles compartilhasse dessa experiência única que é o encontro amoroso.

Quando o Narrador de “Evanira!” escreve “*Abro a paisagem.*” (p. 949), é como se estivesse numa encenação teatral, informando aos espectadores que a partir daquele momento algo será descortinando. Com isso, ele antecipa não só que vai narrar a sua experiência, mas, sobretudo que o que viveu passou-se num espaço sacralizado, não homogêneo, “espaço que apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferente das outras.” (ELIADE, 2001, p. 25). O jardim de “Evanira!” é, para Narrador e Amada, o regresso ao início, a um espaço-tempo míticos. Eliade afirma que “Para viver o mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer do caos da homogeneidade e da relatividade do espaço profano” (p. 26). E o Narrador, no momento em que se propõe a narrar as suas percepções sobre os fatos ocorridos, transfere-se do mundo profano para o sagrado, como a presença do calendário, “AGOSTO” em contraposição ao tempo mítico que perpassa toda a narrativa:

Abro a paisagem.

ENTRA AGOSTO EM REPOUSO, MESMO OS VENTOS. Em nosso jardim há florestas e pausas. Só pulava o sabiá: só solilóquios... OS MOVIMENTOS DA ALEGRIA EM HASTES, os comedidos pássaros. QUANDO TUDO ERA FALANTE... (p. 948).

Tudo em sua volta está em total sintonia com o seu estado anímico. A natureza compartilha desse momento de encontro. As folhas das árvores dançavam com alegria, “QUANDO TUDO ERA FALANTE”. Desta forma o Narrador entra no espaço e no tempo sagrados.

Eliade, em *O Sagrado e o Profano* (2001), cita Rudolfo Otto, para quem o sagrado é o numinoso, a misteriosa e majestosa fonte que faz tremer e fascinar por ser “totalmente outro”. O numinoso nos provoca estados psíquicos de solene devoção e arrebatamento. Perante ele, somos acometidos de um sentimento confesso de dependência – sentimento de criatura. O sagrado está “sobre”, é um absolutamente avassalador. É um objeto *fora de mim*. Incita e invade, confunde os sentidos – sensação do *mysterium tremendum*, do mistério arrepiante.

A literatura é uma fonte privilegiada de acesso ao numinoso, ao (sensual), ao primitivo. A palavra poética é a mediação entre o sagrado e os homens e, assim, é o verdadeiro fundamento da vida. Guimarães Rosa, escritor autorreflexivo, que tinha uma

ânsia e curiosidade muito intensas, comenta a propósito da escolha do título de *Ave, Palavra*: “Cada pássaro que voa, cada espécie, tem um voo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o voo de cada pássaro, a cada momento. Eu não escrevo difícil. EU SEI O NOME DAS COISAS” (COSTA, 2006, p. 196). O escritor que sabe o nome das coisas busca uma forma outra de compreensão do mundo, por isso trabalha a linguagem de forma tão peculiar. Provocar estranhamento, abalar as certezas, desautomatizar a linguagem, era o grande projeto do autor contemporâneo.

Agamben aborda mais uma característica da contemporaneidade, que é o seu poder de “citar, e desse modo, reatualizar qualquer momento do passado: “(...) Ou seja, ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto.” (AGAMBEN, 2009, p. 68). E essa é a função do mito na obra literária: reescrever o passado dentro de um novo contexto: “Os mitos reproduzem ou repropõem gestos criadores e significativos, que permanecem, sustentando a realidade constituída.” (CRIPPA, 1975, p. 18).

Maria Zaíra Turchi (2003, p. 512) afirma que, para Rosa, o conteúdo mítico não é ilustração de tema, tampouco ação exemplar, mas representa uma forma privilegiada da sua imaginação criadora. A sua obra é povoada de mitos e, para compreendê-la, é necessário embrenhar-se nas esferas do sagrado, do mítico, do poético, já que a linguagem poética é perpassada pelo pensamento analógico, que é o pensamento mítico por excelência. Rosa, para retratar o seu tempo, soube recorrer às formas mais arcaicas, pois “a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para reencontrar os primórdios” (AGAMBEN, 2009, p. 70) Algo parecido com o que diz o Narrador de “Evanira!” quando, ao final do conto, exalta a saudade:

— É preciso ter saudade de ti, *mesmo perto de ti*. PARA MAIS PERTO!
— Só a saudade é *sempre* necessária.
— É preciso recriá-la sempre, tê-la conosco (*e às árvores deste jardim, primevo, o único*)... (p. 955).

Na contemporaneidade, a linguagem não é mais espelho da natureza, e o eterno sagrado conheceu a transitoriedade dos seres humanos, que estão no tempo e que sofrem com a sua passagem. No espelho ora vazio, talvez Rosa queira buscar a imagem do Paraíso Perdido, mas nunca alcançado, assim como a poesia busca sua correspondência com a linguagem sagrada e fundante.

II. Gêneros literários

“Evanira!” é composto por sete capítulos, introduzidos por resumos que orientam o seu leitor. Como as didascálias, esses capítulos explicam o que ocorrerá com o Narrador e com a Amada, e sobretudo falam das sensações experimentadas pelo Narrador-personagem ao longo do texto. Esses capítulos têm indicações de ação, tempo e espaço, e são vazados em linguagem mais frouxa, comum à prosa, como percebemos no resumo dos capítulos, a exemplo do capítulo I, “*Dois seres, trazidos todo modo a um bosque, descobrem que, imemorialmente, se amam.*” (p. 947), que sugere a participação do Narrador-personagem e da Amada, atores dessa peça dramática. Enivalda Nunes de Freitas e Souza, ao comentar sobre os gêneros literários em “Evanira!”, observa que os “elementos do drama apresentam-se descontínuos e fragmentados, (...) sem o princípio da causalidade e de forças em ação que sustentam o dramático.” O conto é como a poesia, “não é explicitado quem ou como são esses seres que encontram o amor.” (NUNES, 2008, p. 25). Guimarães Rosa acredita que a vida é como um sonho, que às vezes ela não aconteceu. A vida, tão efêmera em sua essência, seria uma espécie de representação, uma peça teatral, como afirma Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: “Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto. As pessoas, as coisas, não são de verdade.” (GS:V, 1986, p. 69).

Em “Evanira!” o autor opera uma fusão de gêneros literários, proporcionando ao leitor o contato com um texto que possibilita diferentes formas de ser lido. É peça de teatro – há várias indicações de cenas –, é poema, não só pela estrutura poemática de seus poucos diálogos, mas pela linguagem eivada de musicalidade e analogias. Como numa sequência fílmica, à maneira de filmes da *nouvelle vague*, as paisagens vão se abrindo ao leitor, que mais sente do que compreende.

Os gêneros tradicionais foram classificados na Antiguidade, por Aristóteles e Horácio, conforme suas características mais significativas. Assim, textos que contavam com um caráter narrativo, personagens, com uma situação de confronto provocada pelo distanciamento do narrador, foram categorizados como pertencentes ao gênero épico. Textos escritos para serem encenados com a presença de personagens e diálogos referem-se ao dramático. Por sua vez, à lírica pertencem aquelas composições em que há o predomínio de uma subjetividade que funde sujeito e objeto, bem como os tempos presente, passado e futuro. Contudo, é na linguagem elevada à sua potência máxima que

reside, em muitos casos, a maior característica do gênero lírico. Na linguagem, obtida através de uma elaboração especial, o autor explora todos os recursos semânticos e sonoros com a finalidade de extrair um sentido marcado pela ambiguidade, pela surpresa, pela tensão, pela polissemia e por um ritmo intencionalmente construído com o intuito de provocar o “estranhamento” em grau mais elevado. Paul Valéry afirma que a linguagem da prosa é como uma marcha, uma caminhada, quando se tem de antemão um fim determinado, enquanto a poesia se rege pela linguagem da dança, cheia de volteios e cadências:

A marcha, tal como a prosa, visa um objetivo preciso. É um ato dirigido a qualquer coisa de que, como propósito, nos queremos aproximar. São circunstâncias atuais, como a necessidade de um objeto, o impulso do meu desejo, o estado de meu corpo, da minha visão, etc., que prescrevem a marcha do ritmo... A dança é outra coisa completamente diferente. É, sem dúvida alguma, um sistema de atos, mas que tem em si próprios a sua finalidade. A dança não vai para lado algum. E se persegue algum objetivo, é porque não passa de um objetivo ideal, um estado, um encantamento, um espectro de flor, um extremo da vida, um sorriso – que finalmente se forma no rosto daquele que o procurava no espaço vazio (VALÉRY, 1995, p. 77).

Os pressupostos de Valéry e de outros teóricos não são absolutos nas composições literárias, ainda que sejam definidores dos elementos de constituição de cada gênero. Mas há um engano em se pensar que o embaralhamento dos gêneros seja uma ousadia da contemporaneidade. Em tempos mais recentes, é nos séculos XVI e XVII que surgiram polêmicas admitindo novas possibilidades para a expressão artística, uma vez que o homem era testemunha das mudanças históricas e do seu próprio século. Helena Parente Cunha, ao conceituar e analisar a evolução histórica dos gêneros literários, escreve:

A inflexibilidade das estéticas renascentistas e classicistas não pontificou em termos absolutos e, desde os séculos XVI e XVII, surgiram polêmicas, muitas das quais a propósito de obras que não se enquadravam nas delimitações impostas. Na famosa “Disputa entre Antigos e Modernos”, já se desconfiava da intemporalidade dos preceitos aristotélicos e horacianos, uma vez que um novo sentido da historicidade do homem e da cultura investigava a admissão de novas formas literárias ou a adaptação dos gêneros tradicionais às convergências temporais (CUNHA, 1975, p. 94).

Como será visto no decorrer desse capítulo, Dante Alighieri pode ser considerado um precursor da ousadia de tomar o texto literário como uma forma que se amolda à expressão de sentimentos e emoções que vão do sujeito lírico a um

personagem, passando de autor para personagem, de personagens reais para personagens fictícias.

Sabe-se que Guimarães Rosa escreveu um livro de poesias publicado postumamente, em 1997, intitulado *Magma*. Contudo esse seria, em sua longa carreira, o seu único livro de poesias. Na lendária entrevista que concedeu a Günter Lorenz, o escritor, ao ser questionado se havia começado a sua carreira como lírico, afirma que não quis ser poeta por achar os seus “exercícios líricos” não muito convincentes:

descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso retornei à ‘saga’, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida, e não a lei das regras chamadas poéticas (ROSA, 1994, p. 34).

A linguagem oral, analógica por excelência e usada pelos sertanejos – onde Guimarães Rosa foi buscar elementos para a sua escrita –, quer instaurar o mundo a partir de sua realização e, para isso, traz em si elementos metafóricos e onomatopeias. Ernst Cassirer aponta que o pensar mítico e o linguístico se estreitam por “uma raiz comum entre ambos”:

A linguagem e o mito se acham originariamente em correlação indissolúvel, da qual aos poucos cada um se vai desprendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos do mesmo impulso de enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial. Nos fonemas da linguagem, assim como nas primitivas configurações míticas, consuma-se o mesmo processo interior; ambos constituem a resolução de uma tensão interna, a representação de moções e comoções anímicas em determinadas formações e conformações objetivas (CASSIRER, 1992, p. 106).

A linguagem cifrada de “Evanira!” acompanha o sentimento que envolve o Narrador. Ele está dentro de um clima de êxtase, por isso segue uma trajetória vaga e imprecisa ao tentar “em repetidos ímpetos, narrar o inarrável” (p. 947). O tempo não é linear, é um tempo circular, mítico. Benedito Nunes, ao comentar *Grande sertão: veredas*, afirma que, em Rosa, “poesia e mito dão-se as mãos” (NUNES, 1998, p. 33).

Como Guimarães Rosa possui uma visão mítica (o universo como uma fábula), ele só pode acorrer à linguagem da lírica, uma vez que esta tem suas origens no mito. Cassirer afirma:

Entre todos os tipos e formas da poesia, a lírica é aquela que mais claramente reflete este desenvolvimento ideacional, pois a lírica não somente se arraiga, desde seus começos, em determinados motivos mítico-mágicos, como mantém sua conexão com o mito, até suas produções mais altas e puras (CASSIRER, 1992, p. 115).

Com tais procedimentos de fusão entre linguagem e mito, Rosa leva para a prosa os elementos mais comuns da lírica, como a linguagem analógica, a subjetividade, a intensidade expressiva, a ausência do distanciamento entre o sujeito e o objeto narrado. Por meio de sua obra, o autor revela suas impressões ligadas ao que há de mais profundo na alma humana. Guimarães Rosa acredita que no mundo já habita uma alma transcendente, lírica, a qual somente a palavra poética é capaz de libertar.

O poeta místico quer recuperar a “alma da natureza”, a totalidade do ser humano, do homem moderno, perdido, dissociado e desconectado de seu próprio íntimo. A natureza em Rosa apresenta-se de forma peculiar: o homem religioso, que está intimamente ligado à natureza, tem com ela uma integração cósmica. O meio físico é dotado de uma realidade envolvente, pois o leva ao metafísico, já que o autor faz questão de deixar claro que escreve não só do sertão geográfico, mas do metafísico: “eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se estivesse ‘traduzindo’, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo” (BIZARRI, 1980, p. 63).

O escritor não utiliza um vocabulário platônico por acaso, mas para explicitar seu projeto poético-literário de cunho transcendental e metafísico. Suas personagens percorrem um trajeto ascensional, vão do baixo ao alto, passam de um estado de carência a um estado de plenitude, ou não. O importante é a busca, porque ele crê na ressurreição do homem e no infinito: “Eu creio firmemente. Por isso também espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável” (ROSA, 1994, p. 57). Em Rosa, a passagem do épico para o lírico é feita de modo natural, conforme afirma o autor: “... convenci-me de que era possuidor de uma receita para fazer verdadeira poesia” (ROSA, 1994, p. 35).

Anatol Rosenfeld, ao analisar os gêneros literários, define o gênero épico pela presença de um narrador que nos apresenta personagens envolvidas em situações e eventos de forma objetiva. É importante ressaltar que esse narrador não exprime os seus próprios estados de alma, mas os dos outros. De acordo com o estudioso, “isso cria certa distância entre o narrador e o mundo narrado” (ROSENFELD, 1985, p. 25). No épico, o

narrador conhece o enredo e os fatos que serão narrados, mas ele narra com certo distanciamento, colocando-se numa situação de confronto em relação aos fatos.

Já o gênero lírico é definido como o mais subjetivo dos gêneros. Há uma “voz central que exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações” (ROSENFELD, 1985, p. 22). A poesia lírica está expressa somente pelo derramamento da subjetividade das personagens, pela fusão do eu-lírico com o mundo, pelo não distanciamento entre sujeito e objeto. O universo é a expressão do estado de alma que com ele conjuga um sem-número de sentimentos contraditórios. Um dos fenômenos mais comuns do texto lírico é a musicalidade da linguagem, que está entrelaçada à repetição e à analogia. O Narrador de “Evanira!” assegura que sua narrativa será de “repetidos ímpetos” (p. 947), afirmação que nos leva a perceber, mais uma vez, a proximidade do texto com a lírica, cujas características são a repetição, a rapidez e a emoção. Assim é “Evanira!”, uma narrativa inarrável que apresenta um enredo com personagens e falas, sendo também, ao mesmo tempo, um poema com elevado grau de poeticidade e hermetismo:

— ÀS ASAS! ÀS ASAS! – sussurra-se, no tumulto cessante. Éramos o dia era lindo, fazia muita manhã – inadvertida cascata – e a súbita flor setepétalas: ALEGRIA. (Suas joias lágrimas, TEMPO NENHUM, uma ordem rejuvenescida, O TRANQUILO USO DO AMOR.) Destino? (p. 947)

No gênero dramático também não há oposição entre o sujeito e o objeto, mas uma ênfase maior no objeto, conforme atesta Rosenfeld: “o mundo se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto (não relativizado a um sujeito), emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico” (ROSENFELD, 1985, p. 27). Há também um encadeamento causal, já que a mediação do narrador é quase inexistente e o futuro é desconhecido.

Tratar dos gêneros literários, apesar das inúmeras discussões que se sucederam ao longo dos séculos, é reconhecer que, malgrado subdivisões e sobreposições de atitudes e procedimentos, há um sentimento que paira sobre as composições literárias: nos gêneros lírico e épico, por exemplo, há sentimentos específicos que neles definem “uma atitude existencial humana”. Com esse reafirmar da visão clássica dos gêneros, Maria Zaira Turchi, em sua obra *Literatura e antropologia do imaginário*, relê os gêneros sob a perspectiva das estruturas simbólicas do imaginário. No dizer da autora:

Nada mais lógico [...] do que basear a classificação dos gêneros literários, não mais exclusivamente na racionalidade produtora da lógica e do conhecimento subjetivo e objetivo do mundo, mas nas estruturas simbólicas que priorizam o imagético, nunca gratuito, anterior à própria razão, que guarda todos os mistérios do mundo no estuário do inconsciente coletivo (TURCHI, 2003, p. 46).

Apoiada na teoria de Gilbert Durand, que sintetiza a antropologia poética em dois grandes regimes, o diurno e o noturno, Turchi revigora o estudo dos gêneros ao correlacionar suas manifestações ao imaginário. Desta forma, o regime diurno se aproxima do épico, uma vez que cabe ao herói a atitude de orientar-se pela razão, separando o positivo do negativo, o bem do mal, e dominar as forças antitéticas. O regime noturno se aproxima do lírico, porque, dentre outras afinidades, o modo de ser do lírico é, em essência, místico, uma vez que ambos revelam o mundo como emoção. A pesquisadora acrescenta:

No lírico e no místico, as ligações e as fusões infinitas são organizadas pela atitude repetidora da consciência, capaz de transformar o ruído do mundo em melodia, reduzindo a distinção entre a palavra e a coisa e buscando o indizível do momento simultâneo da imagem (TURCHI, 2003, p. 63).

Contudo, o que faz a essência mística do “modo de ser do lírico” é a analogia e seus desdobramentos, ferramenta ou estilo do qual se vale o poeta para traduzir o mundo, decifrá-lo. Revelar o mundo como emoção, como a sensação de um universo inteligível, perceber a mobilidade e as correspondências entre o material e o espiritual, promover uma identidade entre as coisas e o nome são procedimentos rosianos de uma literatura que não copia o objeto, antes, convence-nos da sensação mística de se atingir o mundo em seu exato nascimento. Com suporte nessa teoria, pode-se constatar que os elementos de “Evanira!” convergem para um procedimento noturno, lírico. Esse procedimento Rosa denominou de “Álgebra mágica”. Souza diz-nos que, no conto, “não há, praticamente, um enredo, mas sensações condensadas que asseguram o efeito poético, de absoluta intensidade, que se instaura desde o início, impedindo, dessa forma, o encadeamento causal necessário ao épico” (SOUZA, 2008, p. 15).

A partir dessas considerações, torna-se instigante analisar o conto “Evanira!” partindo das estruturas simbólicas que precedem o pensamento racional do homem, pois, pelo tema e pela linguagem, nenhum escritor supera Rosa no campo do imaginário.

“Evanira!” é um conto que aborda o tema do amor como forma de se discutir a saudade, de alcançar o conhecimento, a transcendência e a tão desejada completude. Em Rosa a passagem do épico para o lírico é feita de modo natural. A catarse que se dá a partir da linguagem poética é característica do gênero lírico e tem como objetivo colocar o leitor em contato com esse impossível lugar originário de que fala o Narrador do conto. O amor que ele nutre por Evanira não é um amor de hoje, mas de sempre, situado no *illud tempus*. No excerto seguinte, que introduz o conto, é possível observar a excelência do lírico na narrativa:

E o AR. Eu estava ainda só, tudo estava só, ai-de-quem, ali, naquele icongruir, na interseção de estradas, multiversante eu – soez, joãpaulino, tediota – nos brejos do Styx. Apenas o que se imiscui em infusos antros e inigmais idades. (*Mas, eu, vinham-me.*) Minha vida: margens. (*Deus não estuda história. Deus expede seus anjos por todas as partes.*) Vínhamos, nós dois, SEM SABER QUE vivíamos, VÍNHAMOS – do jamais para o sempre (ROSA, 1994, p. 947).

O texto é uma fusão, uma complexa mistura de gêneros, mas o que prevalece são o sentimento e o procedimento líricos, tão caros a Rosa. Dentre esses procedimentos, pode-se destacar a sobreposição de imagens, a linguagem metafórica, repetições.

“Evanira!” e *Vita Nuova*, de Dante

A fusão de gêneros também é observada no livro *Vita nuova*, de Dante. No período medieval, pelo rompimento com a tradição clássica, os gêneros recebem novos conteúdos. Fundindo os gêneros, o poeta florentino criou um novo estilo. O chamado *stil nuovo* surge como resposta à literatura provençal, “devotando toda a liberdade e vitalidade ao ‘Amore’” (AUERBACH, 1997, p. 40). Como nenhum outro representante do *stil nuovo* fez, Dante elevou sua amada colocando-a no centro da visão, dando-lhe “uma sabedoria mística de inspiração divina” (AUERBACH, 1997, p. 82).

Neste livro, primeiro trabalho literário de importância, iniciado pouco depois da morte de Beatriz, Dante narra a sua história de amor e a impossibilidade de concretizá-lo. Em termos de estrutura, o poeta faz uma justaposição de várias imagens, reunindo

elementos díspares, e certos versos do quarto soneto, a louvação do ‘corpo gentil’, sejam um mosaico de metáforas, as peças que Dante utiliza se encaixam na composição pretendida no curso do seu desenvolvimento temático – a cena no céu, seu aparecimento na rua, o Amor que a contempla – são uma sequência de visões que emanam, todas, de uma visão central

(AUERBACH, 1992, p. 62).

A forma súbita da aparição de Beatriz e o repentino encantamento de Dante são narrados logo no início do livro:

Girando sobre si, já o luminoso céu tinha voltado nove vezes ao mesmo ponto, quando vi pela primeira vez a gloriosa dama de meus pensamentos a quem muitos chamavam Beatriz, na ignorância de qual fosse o verdadeiro nome. Havia passado da sua vida o tempo que demora o céu estrelado a percorrer para Oriente a sua duodécima parte de um grau. Vi-a, pois, quando eu... Digo que, nessa altura, o espírito vital que habita a secretíssima câmara do coração começou a latir com tanta força que se mostrava espantosamente nas menores pulsações (ALIGHIERI, 1993, p. 7).

O título do livro representa a vida renovada, iluminada pelo amor. Dante, à medida que narra a sua história, introduz poemas que tentam explicitar os seus sentimentos, elevando-os ao reino celestial. Desta forma, imbricando os gêneros, o poeta conta-nos o que viveu e, em seguida, faz um soneto para exaltar o seu encantamento pela amada. Dante expressa os seus sentimentos, emoções, conhecimentos, procedimentos comuns ao gênero lírico. Ao evocar a musa inspiradora e dedicar-lhe toda a obra, o poeta também contempla o gênero épico. O poeta mistura poesia, metalinguagem, narrativa e, de acordo com Auerbach, nenhum poeta do *stil nuovo* foi “capaz de exprimir tanta emoção com tamanha simplicidade” (AUERBACH, 1992, p. 76).

Com a mesma habilidade que Dante teve ao misturar tradição e modernidade, Guimarães Rosa escreveu “Evanira!”. A estrutura do conto, que se apoia nos três gêneros e que se vale de diferentes corpos de letras, “destaca o caráter do texto como um conjunto formado por diferentes camadas, ou diferentes vozes” (LAGES, 2002, p. 144). Esse diálogo se reflete também na estruturação híbrida do texto: é simultaneamente um conto e uma narrativa que apresenta um enredo e personagens com falas, como uma peça de teatro ou roteiro de cinema. Mas é, indiscutivelmente, também um poema. Aqui, a poesia está expressa não só pelo derramamento de subjetividade das personagens, mas penetra na estrutura da peça, ou conto:

Cap.II – Sobrada a solidão do Narrador, sua alegria, aos poucos, substituindo-se em sutil pela saudade. Ele volta ao lugar em que aquele amor marcara de revelar-se. A saudade consome sua esperança, e invade por inteiro o narrador – que experimenta, inutilmente, discuti-la.

..., SILÊNCIO À TARDE. Só
o que só é
antes; ANTIGO

Teus olhos, as mãos. (ROSA, 1994, p. 947)

Vê-se claramente nesse excerto que a linguagem da poesia se contrapõe à linguagem da prosa, em franco ato de distensão e contenção: no resumo do capítulo, o discurso se distende; já no desenvolvimento há a linguagem econômica da lírica.

III. Casais míticos: gregos, florentinos e judaicos

1. Arquétipos, símbolos, mitos

O imaginário, na acepção de Gilbert Durand (2004), diz respeito ao trajeto antropológico do homem com suas produções imagéticas, simbólicas e míticas. A produção literária seria, então, um complexo em que esses elementos – ligados ao aspecto não racional da vida – transmitiriam conhecimentos de múltiplas vertentes e verdades. Sob influência do pensamento aristotélico, o imaginário foi desconsiderado ao longo dos séculos, uma vez que não lida com a “verdade”, mas com as várias possibilidades de se perceber e analisar os fatos. Já Platão, ele mesmo um célebre criador de mitos, valia-se da imagem para esclarecer situações que se apresentavam demasiado truncadas ao pensamento lógico, defendendo que a imagem fala diretamente à alma, representando um mundo ideal, estabelecendo uma oposição entre *mythos* e *logos*. Desta forma, estava resgatada a fantasia imaginativa como instrumento eficaz no processo de sondagem do conhecimento. Mas o imaginário enfrenta forte resistência ao longo das manifestações artísticas, conhecendo momentos de valorização e desprezo. Os momentos de glória se dão com estilos artísticos que exaltam o sonho, a imaginação, a fantasia, como o Romantismo e as Vanguardas. No momento, percebe-se um resgate da potência criadora que brota de forças incontrolláveis e desconhecidas – cuja matriz é o inconsciente – no processo de criação simbólica.

Jung inovou o conceito de inconsciente coletivo, considerando a energia libidinal como movimento de criação. Para o psicólogo das profundezas, a libido está ligada à energia de vida. Jung pondera acerca do inconsciente individual, sendo este, contudo, apenas uma parte do inconsciente, uma vez que também é formado por heranças coletivas comungadas por todos os homens, independente do tempo e do lugar em que esse homem viveu.

A ideia de inconsciente está intimamente ligada ao arquétipo, conforme explica Jung:

Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos *inconsciente pessoal*. Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos inconsciente coletivo. Eu optei pelo termo “coletivo” pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é,

contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são ‘cum grano salis’ os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. (JUNG, 2008, p. 15)

Desta forma Jung expõe que os seres humanos compartilham de determinadas produções simbólicas que emanam de uma herança coletiva, independente de tempo espaço e formação cultural.

Gilbert Durand sistematizou a crítica do imaginário a partir dos trabalhos de Jung, Eliade e Bachelard. Para o pensador francês, a natureza humana específica é que garante um “paradigma antropológico” para o *homo sapiens*, permitindo que ele seja observado pela perspectiva do imaginário. O paradigma é sustentado pelo consenso do arquétipo.

Ao observar relatos de seus pacientes, Jung percebeu que as histórias por eles contadas remontavam a relatos míticos de culturas as mais variadas. Esse foi o ponto de partida para o psicólogo das profundezas elaborar os conceitos de arquétipo e inconsciente coletivo. Em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, Jung esclarece que o conceito não é novo: “Arquétipo nada mais é do que uma expressão já existente na Antiguidade, sinônimo de “ideia” no sentido platônico” (JUNG, 2008, p. 87). Então, arquétipo é uma imagem primordial (um desenho apenas pressentido), de caráter coletivo, que vai se manifestar conforme uma criação individual: “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta” (JUNG, 2008, p. 17).

Mas arquétipo é, antes de tudo, um “modelo hipotético abstrato”, algo apenas pressentido que o símbolo saberia expressar, conforme escreve Jung: “o símbolo é a melhor expressão possível para um conteúdo inconsciente apenas pressentido, mas ainda desconhecido”. Desta forma, é o símbolo que traz à luz os conteúdos inapreensíveis da alma humana.

A função do símbolo é comunicar ao consciente realidades que dizem respeito ao mais profundo de nosso ser e que estão armazenadas no nosso inconsciente coletivo e individual. Jung afirma que o símbolo se manifesta em toda sua pregnância simbólica pelo sonho e pela criação artística. Na obra *O homem e seus símbolos*, Jung explica a natureza do símbolo:

O que chamamos de símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais

além do seu significado evidente e convencional. Por isso uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. (JUNG, s/d, p. 21)

Para revigorar os mitos, o artista tem que redimensionar os símbolos, criando imagens que mantenham a “pregnância simbólica”, a peso de transformar um símbolo num “sintema”, um mero sinal, sem nenhum distanciamento do objeto evocado. Em conferência intitulada “O universo do símbolo”, trabalho que foi colhido por René Alleau em *A ciência dos símbolos*, Gilbert Durand fala da ambivalência e das duas exigências impostas ao símbolo:

O simbolismo só “funciona” se existe distância, mas sem corte, e se há plurivocidade, mas sem arbitrariedade. É que o símbolo tem duas exigências: deve medir a sua incapacidade para “por à vista” o significado em si, mas tem que comprometer a crença na sua pertinência total (DURAND, 1976, p. 256).

O arquétipo também se manifesta pela imagem, segundo Bachelard:

As imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade. E como a sublimação é o dinamismo mais normal do psiquismo, poderemos mostrar que as imagens saem do próprio fundo humano (BACHELARD, 2001, p. 3).

Por ser a manifestação de um arquétipo, não significa que a imagem tenha um “passado”, uma vez que “o poeta fala no limiar do ser”: “Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma *ontologia direta*”, escreve Bachelard em *A poética do espaço* (1988, p. 2). Para Bachelard, o imaginário se fecha sobre os quatro elementos, que vão se modulando a cada criação artística. É a condição de novidade da imagem que nos transporta às profundezas de nossa origem, por isso a imagem está acima de qualquer significante, cabendo a ela revigorar a língua, além de enriquecer o pensamento (1988, p. 11). Em *A terra e os devaneios da vontade* (2001), Bachelard volta a falar da exigência da novidade para a imagem:

Pois essa novidade é evidentemente o signo da potência criadora da imaginação. Uma imagem literária imitada perde a sua virtude de animação. A literatura deve surpreender. Certamente, as imagens literárias podem explorar imagens fundamentais (...) mas cada uma das imagens que surgem sob a pena de um escritor deve ter a sua diferencial de novidade. Uma imagem literária diz o que nunca será imaginado duas vezes (BACHELARD, 2001, p. 4-5).

Já em *O ar e os sonhos*, trabalho voltado para a “psicologia ascensional”, o fenomenólogo postula que imaginar não é a faculdade de “formar” ideias, mas de deformá-las, uma vez que o poema deve produzir em nós uma “indução dinâmica”. Então, a imaginação

é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante* (BACHELARD, 2001, p. 1).

Para o autor de *O arco e a lira*, imagem é

Toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. (PAZ, 1982, p. 119).

Paz fala que a imagem é intraduzível: a imagem não quer dizer, ela diz; a imagem é o próprio sentido. Quando explicada, ela perde a sua riqueza. Se na prosa há várias maneiras de se dizer uma coisa, na poesia há só uma. Desta forma, a linguagem perde sua “mobilidade”: “a linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. (...) O poema transcende a linguagem” (PAZ, 1982, p. 134-135). Pela imagem, o homem chega à comunhão cósmica:

O universo deixa de ser um vasto armazém de coisas heterogêneas. Astros, sapatos, lágrimas, locomotivas, salgueiros, mulheres, dicionários, tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma sem cessar, um mesmo sangue corre por todas as formas e o homem pode ser, por fim, o seu desejo: ele mesmo (PAZ, 1982, p. 138).

Se imagem é tudo, na acepção de Paz, não é difícil confundi-la com símbolo. Ao menos, sempre se terá uma imagem simbólica. Os símbolos e as imagens se organizam em mitos. O mito é, para Adolpho Crippa,

Manifestação primordial de uma determinada concepção do Mundo (...), é, para quem o vive como forma de realidade e para o mundo inteligível que dele nasce, uma totalidade indefinível. Configura o mundo em seus momentos primordiais; relata uma história sagrada; propõe modelos e paradigmas de comportamento; projeta o homem num tempo que precede o tempo; situa a história e os empreendimentos humanos num espaço indimensionável; define os limites intransponíveis da consciência e as

significações que instalam a existência humana no mundo. (CRIPPA, 1975, p. 15)

O mito é, assim, uma forma de o homem compreender a si mesmo e o universo circundante. Jung observa que os mitos são “antes de mais nada manifestações da essência da alma” (JUNG, 2008, p. 17).

Ernest Cassirer afirma que mito e linguagem surgiram de uma raiz comum: o pensamento metafórico. O homem sempre foi obrigado a criar expressões para atender “às necessidades sempre crescentes de seu espírito”. Assim,

O que chamamos comumente de mitologia nada mais é que um resíduo de uma fase muito mais geral do desenvolvimento de nosso pensar; é apenas um débil remanescente daquilo que antes constituía todo um reino do pensamento e da linguagem (CASSIRER: 1992, 104).

Desta forma, para Cassirer, a fonte da linguagem reside no mito e mito compreendia todo o pensamento humano. A poesia, ligada às origens míticas da linguagem, conserva seu poder fundante e promove a palingenesia a cada realização:

Em todos os tipos e formas da poesia, a lírica é aquela que mais claramente reflete este desenvolvimento ideacional, pois a lírica não somente se arraiga, desde seus começos, em determinados motivos mítico-mágicos, como mantém sua conexão com o mito, até em suas produções mais altas e puras. Os maiores poetas verdadeiramente líricos, por exemplo Hölderlin ou Keats, são homens nos quais a visão mítica se desdobra novamente em toda a sua intensidade e em todo o seu poder objetivante (CASSIRER, 1992, p. 115).

É desta forma que a linguagem de Rosa, especialmente de “Evanira!”, se apresenta: poeticamente ligada ao mito, à fonte primeira da palavra.

2. Guimarães Rosa e o mito do amor

O discurso de Guimarães Rosa se assenta no mítico. Para o autor, o mito é a morada do ilógico e do irracional. Sua escrita, portanto, vai além de uma fabulação registrada oral ou literariamente por sua cultura ou por outras. Para Guimarães Rosa, o mito pode até ser o sertão dentro do homem (ROSA, 1994, p. 49), pois o sertão é um espaço onde as fronteiras entre o real e o irreal não foram demarcadas.

Sabemos que o mito tem fundamental importância na literatura. Ele nos arrebatava para um mundo em que o tempo desconhece suas dimensões cronológicas, o tempo do inconsciente humano, lá onde estão armazenados nossos desejos, nossos temores e,

sobretudo, nossa ignorância que nos impulsiona a uma desenfreada vontade de saber, de conhecer. Credo no mito, o homem tem a possibilidade de transcender o tempo, de se inserir numa outra dimensão, porque o mito trata das imagens primordiais, do homem de hoje e do homem remoto. Em *Mito e realidade*, Eliade (1972, p. 11) concebe o mito na esfera do sagrado, relatando um acontecimento ocorrido no tempo primordial. Para o mitólogo,

através dos mitos e dos símbolos (...), o homem capta a misteriosa solidariedade existente entre temporalidade, nascimento, morte e ressurreição, sexualidade, fertilidade, chuva, vegetação e assim por diante. O Mundo é [...] um Cosmo vivo, articulado e significativo. Em última análise, o Mundo se revela enquanto linguagem. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos (ELIADE, 1972, p. 125).

A transcendência é abordada em quase todos os textos de Rosa e configura-se no desejo de alcançar o conhecimento, de compreender a verdadeira essência humana. Segundo Benedito Nunes, a noção de mito, em Rosa, se alarga porque vem entrelaçada à noção de poesia, conforme se verifica em *Grande sertão: veredas*, considerado pelo crítico um romance mitomórfico: “poesia e mito dão-se as mãos” (NUNES, 1998, p. 33). A própria imagem do sertão, da natureza, das personagens, dos objetos simbólicos, remete ao tempo primordial, tempo em que a contradição do ser e do não ser fica amortecida.

O mundo mítico de Rosa sai do sertão e alcança o universo. Em “Evanira!”, o autor recupera um acontecimento ocorrido no tempo primordial, no tempo fabuloso do “princípio”. No conto, a descoberta do Amor e do Belo se dá num bosque, um espaço vivo, animado, espaço em que as fronteiras do tempo já não existem. O nome Evanira, derivado de Eva, aparece também em “Jardim fechado”, um dos textos que compõem “Jardins e riachinhos”, no mesmo *Ave, palavra*.

O tema do amor como forma de celebrar a vida, de proporcionar uma profunda mudança no contato que estabelecemos com o mundo, de alcançar o verdadeiro conhecimento, é recorrente na obra rosiana. Os seus textos nos ensinam a dizer o amor, aquilo que sentimos e pensamos sobre esse tema “abstrato”, portanto de difícil articulação, em histórias exemplares que se tornaram célebres em sua narrativa. Seus textos de temática amorosa fazem vibrar em nós algo que integra a nossa experiência de seres incompletos, sempre desejosos de completude.

Para Rosa, o amor provê a cura para o mal de existir, é a única “doença” do coração que não deve ser tratada. A sua obra é repleta de imagens impregnadas de significado mítico e simbólico. Segundo Benedito Nunes, um dos estudiosos mais respeitados da literatura brasileira, a tematização do amor na obra de Guimarães Rosa “exprime, em linguagem mítico-poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico com o místico.” (NUNES, 2009, p. 138). Essa é uma consequente possibilidade de transcendência. Em se tratando de encontro amoroso, a experiência pessoal de cada um traz a percepção da radical incompletude humana.

Benedito Nunes, em seu ensaio “O amor na obra Guimarães Rosa”, percorre os contos “A história de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão”, Luas-de-mel”, o amor de Riobaldo por Nhorinhá, Diadorim e Otacília, retirando elementos para embasar o seu estudo. Ele defende a ideia de que o amor na obra de Rosa percorre uma dialética ascensional que se baseia na escala percorrida na obra de Platão, mas que é, ao mesmo tempo, essencial a recorrência da tradição hermético-alquímica.

A pesquisadora Adélia Bezerra de Meneses aproximou a novela “Dão-Lalalão”, do livro *Noites do sertão*, do mais sensual livro da Bíblia, “O Cântico dos Cânticos”. Meneses encontra várias similitudes entre o poema bíblico e a novela rosiana e afirma que o próprio Rosa, em correspondência com o seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, disse que “Dão-Lalalão” é uma paráfrase do poema bíblico: “Diluídas, aliás, nas páginas 537/540 perpassa uma espécie de paráfrase do Cântico dos Cânticos”.

Em “Dão-Lalalão” conta-se a história do vaqueiro aposentado Soropita, um famigerado matador de valentões que, ao se apaixonar pela prostituta Doralda, tira-a do bordel, casa-se com ela e se estabelece como fazendeiro.

Em sua obra, Rosa deu voz aos marginalizados, havendo uma grande força subversiva em seus textos, já que o autor tenta, desenfreadamente, não só compreender a realidade, mas retratá-la. Meneses observa que

Talvez seja por isso que Guimarães Rosa tenha colocado o conto “Dão-Lalalão”, que trata de prostitutas, à luz do “Cântico dos cânticos”, paradigma de uma relação amorosa arquetípica. Vemos aí transgressão, desautomatização, subversão – e uma fina percepção do que é cantado no “Cântico”: o amor na sua plenitude, o amor entre o homem e a mulher não seria primordialmente um amor conjugal visando à procriação. (MENESES, 2008)

Em “Luas-de-mel”, o jovem casal, fugindo das consequências de um amor proibido, é acolhido na fazenda do coronel Joaquim Norberto e sua esposa, Sa-Maria Andreza, casal que deixara para traz o fogo do amor. Sob os influxos do amor ardente do jovem casal, Baldualdo e a linda Moça, reacende-se a paixão adormecida pelos longos anos de convivência.

O título do conto trabalha imagetivamente com a simbólica lunar. A lua foi o primeiro instrumento de medida do tempo, sobretudo a sua capacidade de simbolizar a transformação a que o homem e a natureza estavam sujeitos. A morte poderia ser vencida porque está incutida na simbologia da lua, essa capacidade de renascimento; as suas fases que vão da minguante à plenitude. O seu cotidiano, que faz com que ela desapareça e reapareça, confere a ela esse poder simbólico de transformação observado no conto de Rosa: “Senti o remerecer, como era de primeiro, nesse venturoso dia. Recebi mais natureza – fonte seca brota de novo – o rebroto, rebrotado. Sa-Maria Andreza me mirou com um amor, ela estava bela, remoçada”. (ROSA, 1995, p. 467).

Não é por acaso que a temática amorosa foi tão amplamente revisitada por Rosa, por se tratar de um tema arquetípico, que traz em si a condição humana. A produção artística, seja em formas populares, clássicas ou eruditas, é prodiga em exemplos de criações de casais que superam tempo e espaço na busca um do outro. Lendas, tradições pagãs, religiosas, filosóficas, cristãs, estão sempre às voltas com os casais apaixonados que movem céus e terras para realizar o amor. A descoberta do homem como um ser incompleto, solitário, que precisa do outro, está nas origens da criação humana.

3. Casais míticos

3.1 Adão e Eva

Em Gêneses 2, 18, Deus diz: “Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma auxiliadora que lhe seja idônea.” E nos versículos seguintes fica claro que nenhum animal poderia ser companhia para o homem. Deus falava de uma companhia maior, de alma, de linguagem, sentimento: “E a costela que o senhor Deus tomara ao homem, transformou-a numa mulher e lha trouxe.” (Gêneses 2, 22). Essa é a célebre androginia que marca o nascimento do amor, a qual Platão abordará em seus *Diálogos*. No capítulo 3, versículo 20, aparece o nome dado à mulher, Eva, com a seguinte explicação: “E deu o homem o nome de Eva a sua mulher, por ser a mãe de todos os seres humanos.”

O mito de Adão e Eva é o mito fundador da cultura judaico-cristã e trata da ruptura da unidade primordial e as suas dolorosas consequências. É a sensação de solidão, a nostalgia da completude, que deu origem aos mitos. É para responder a essas questões, para dar conta da difícil percepção que é a condição humana, que as narrativas foram engendradas. Os mitos foram criados a partir da experiência da incompletude e contam uma história da dor mutilante das separações, das paixões flagradas no momento da dor, não da alegria.

Eva, mulher tirada da costela de Adão, é quem, contraditoriamente, o leva à perdição e lhe confere humanidade. Deus, ao colocar Adão e Eva no Éden, impõe-lhes uma interdição: eles não poderiam se alimentar dos frutos de uma certa árvore. Mas, incitado por Eva, que rompe com o interdito, Adão decide comer o fruto proibido. Ele sabe que está a ponto de cometer a transgressão definitiva para mudar o seu destino, mas ao considerar a fragilidade da mulher, fala mais alto o seu amor por Eva e ele decide comer do fruto. No capítulo 3, versículo 12, Adão confessa a Deus: “A mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi.”

A partir de então tudo muda, há um abalo na natureza, ambos são tomados por um imenso desejo. O casal se dá conta de seu estado, seus olhos se abrem para tudo o que eles nunca viram antes. “Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; e coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais.” (Cap. 3, versículo 7). Provar do fruto proibido significa abrir os olhos, conhecer o que existe com os olhos divinos, ultrapassar a condição humana. Adão entra num profundo estado de sofrimento e melancolia com o qual terá que lutar para não sucumbir à culpa.

Devido à sua ação avessa às prescrições divinas, não há mais lugar para o homem no lugar perfeito do Criador. A humanidade não cabe mais no Éden. Adão e Eva são expulsos, mas não sem esperança de retorno. Esperança que Deus, em sua bondade, ajuda o homem a reter dentro de si e que o leva a uma incurável nostalgia do Paraíso. E é esse jardim, situado num *illo tempore*, sonho de um paraíso perdido, que contém em si a possibilidade da abertura de portas para um mundo inexplorado, desconhecido e que está à espera para ser assimilado.

Desta forma, não é difícil estabelecer a ligação entre Eva e “Evanira!” vindo a criação rosiana como um desdobramento da mítica personagem bíblica. “Evanira!” condensa uma complexidade da visão de mundo do escritor, principalmente em relação ao tema do amor. Esse texto traz a Eva bíblica como símbolo de um grito que provoca o despertar da consciência, traz o discernimento que causa dor, a busca inconclusiva de

algo que se perdeu e que só através do encontro amoroso é possível resgatar. Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, afirma que “Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura.” (GS:V, 1986, p. 272). Toda a obra rosiana é uma lição profunda de amor, uma tentativa de busca de um lugar, nesse mundo “desengonço (...) onde se completam de fazer a alma” (ROSA, 1994, p. 442), assim como aconteceu com o Narrador de “Evanira!”, que estava à procura, à espera da Amada, conforme se pode verificar nesse excerto do conto:

*Lá do céu caiu um cravo
cai uma rosa também:
quem não ama e tem saudades
está à espera de alguém, como
o não nascido quer o ar, ainda não respirado. Como a pedra, de asas
inutilmente ansiosa. Como os cães elevam os ouvidos. Como o temer,
sozinho, ver. Como o não saber. (p. 947)*

As imagens da pedra e dos cães, habilmente desenhadas, dão conta da ausência profundamente sentida, a quase certeza da não realização – quem ama tem medo de não conseguir amar e ser amado – como a pedra que desafia sua natureza, querendo voar.

A evocação aos textos bíblicos é recorrente e cara a Guimarães Rosa. Expressão do arquétipo amoroso, o “Cântico dos Cânticos” é estruturalmente disposto em diálogo entre o Narrador e a Amada que cantam o amor mútuo fazendo analogia à cosmogonia, sobretudo a frutos e árvores. Em Cantares, 2, versículos 10 a 17, está escrito:

10 O meu amado fala e me diz: Levanta-te, amiga minha, e vem./ 11 Porque eis que passou o inverno: a chuva cessou, e se foi:/ 12 Aparecem as flores na terra, o tempo de cantar chega, a voz da rola ouve-se em nossa terra:/ 13 A figueira já deu os seus figuinhos, e as vides em flor exalam seu aroma: levanta-te, amiga minha, formosa minha, e vem./ 14 Pomba minha, que andas pelas fendas das penhas, no oculto das ladeiras, mostra-me a tua face, faça-me ouvir a tua voz, porque a tua voz é doce e a tua face aprazível./ 15 apanhai-me as raposas, as raposinhas, que fazem mal às vinhas, porque as nossas vinhas estão em flor./ 16 O meu amado é meu, e eu sou dele: ele apascenta o seu rebanho entre os lírios./ 17 Antes que eu refresque o dia, e caiam as sombras, volta, amado meu: faze-te semelhante ao gamo ou ao filho dos veados sobre os montes de Beter (p. 815).

O Cântico dos Cânticos traz o *topos* amoroso marcado pela separação e pela saudade. O texto bíblico apresenta uma evidência inequívoca de semelhanças não só com Dão-Lalalão, mas com “Evanira!”. A experiência amorosa envolve a descoberta do amor, o encantamento, o desejo, e, quando há, a separação, a tristeza, a solidão e a falta,

sentimentos indissociáveis da experiência humana. Como em Cantares 5, versículos 6 e 8:

6 Eu abri ao meu amado, mas já meu amado se tinha retirado, e se tinha ido: a minha alma tinha-se derretido quando ele falara; busquei-o e não o achei; chamei-o, e não me respondeu./ 8 Conjuro-vos, ó filhas de Jerusalém, que se achardes o meu amado, lhe digas que estou enferma de amor (p. 817).

A ausência acompanhada de solidão também é sentida pelo Narrador de “Evanira!”:

Aí, eu, trás os montes indo, não achei horizonte mais. E AINDA AMOR, SOZINHO amor. Esperança insistente... / _ O NADA. Liso, calmo, quieto, fresco, frio, morto, imperturbado – é O NADA.
— *Minha mãe! Minha mãe! Minha saudade...* (p. 951)

O sentimento de total desamparo – “O NADA” – é experimentado pelo Narrador nesse momento, e é tão intenso que ele perde o seu próprio ser, perde o horizonte e clama por socorro: “*Minha mãe!*”. Essa experiência é parecida com a que vive Soroco, no conto “Soroco, sua mãe, sua filha” quando as duas, mãe e filha, partem para o hospício. A personagem Soroco é acometida por uma sensação de estranhamento, pois ele já não tem mais as duas – elas partiram para nunca mais voltar. Quando a mãe e a filha estão perto ele ainda consegue manter um certo equilíbrio, mesmo que frágil. Quando elas se afastam para sempre “parecia que ia perder o de si, parar de ser” (ROSA, 1995, p. 399) O Narrador de “Evanira!”, no momento em que percebe que a saudade pode se afastar para sempre, é tomado por intensa melancolia, é levado para um mundo de “*charcos de cavernas, onde a alegria-verdade daquele Amor para sempre se perca: no mundo das larvas*” (p. 950) e também teme “perder o de si, parar de ser”.

Mas a saudade retorna, e, por fim, opera-se a subida – alguma forma de ascensão – comum aos amantes que se reencontram, como em Cantares 8, versículo 5: “Quem é esta que sobe do deserto, e vem encostada tão aprazivelmente ao seu amado?” (p. 819), e como em “Evanira!”: “o sempre: o CIMO!” (p. 949).

“Evanira!” é um dos textos mais sensuais de Rosa, afirmação que pode ser verificada nos seguintes excertos: “Vejo-te, meu íntimo é solúvel em ti.” (p. 948), “A ÁGUA/ DE MIL CÔNCAVOS, MIL SEIOS,/ TE ENVOLVE,/ FELIZ, E CONTUDO TODA PENETRANTE.” (p. 948). O desejo é, para o Narrador, uma força oscilante que nunca pode ser capturada, como uma onda que tem os seus ritmos, o seu fluir e refluir constantes, e, ao mesmo tempo, é envolvente.

3.2 Dante e Beatriz

Segundo leitura de Benedito Nunes, a elaboração literária de Guimarães Rosa apresenta certas afinidades entre a ideia do amor e “o conceito respectivo que se exprime na *Divina Comédia* e no *Banquete*, de Dante, súmulas do ideal cristão, sistematizado pela teologia escolástica já vitoriosa no século XIII” (NUNES, 2009, p. 149). Por sua vez, Auerbach sustenta que a tentativa de Dante de “envolver o cosmos inteiro na sua própria experiência individual” (AUERBACH, 1992, p. 62) deu origem a uma das obras mais célebres da literatura universal. Movido por uma paixão avassaladora e pela impossibilidade de concretizá-la, o poeta florentino busca exaltar Beatriz criando versos que são construídos a partir de supostos encontros com a amada e dos possíveis desdobramentos que esses encontros causaram na alma do escritor. Sua poética não é, necessariamente, inspirada pela presença física, mas pela construção mental que surge da união entre o sentimento, a alteridade e o imprevisível. A emblemática figura do eterno feminino na literatura é capital para a *Divina Comédia* e *Vita nuova*.

Em sua *Divina Comédia*, Dante empreende uma viagem através dos três mundos – Inferno, Purgatório e Paraíso – numa progressiva conscientização sobre o sentido da existência. Guiado por Beatriz, mulher que determina a sua busca pelo absoluto e o seu próprio destino, o poeta se embrenha nos caminhos tortuosos da alma numa tentativa de dar sentido à sua realidade.

O livro *Vita nuova*, apesar de ser um trabalho precoce, traz também grandes reflexões acerca da vida interior de Dante. Auerbach atesta que nessa obra já é possível

encontrar uma lógica criativa, um dom de organização todo dele (...) essa obra da mocidade deixou seus leitores com uma impressão bem definida e indubitavelmente justificada: a experiência visionária na qual a Perfeição aparece como uma Realidade sensível, cortejada pelo poeta, Realidade essa que se esquia dele e, finalmente, dele se separa para sempre, embora essa separação deixe a esperança e a promessa de uma reunião definitiva (AUERBACH, 1992, p. 82).

O poeta encontrou a amada pela primeira vez quando ambos tinham nove anos, encantando-se com ela. Só voltaria a vê-la nove anos mais tarde. *Vita Nuova* é um livro de louvor a Beatriz e de narração de acontecimentos e sensações que o poeta teve ao vê-la. O amor por Beatriz aparece como justificativa da poesia e da própria vida do autor, fundindo-se com as questões políticas, que, de igual forma, eram de extrema

importância para Dante. Essa paixão influenciou as literaturas italiana e ocidental, uma vez que, ao adotar o *dolce stil nuovo*, Dante abre caminho para o desenvolvimento do tema do amor, até então pouco explorado pelos poetas. Barros aponta que

Seguindo os preceitos do *dolce stil nuovo* (*doce estilo novo*), o poeta florentino busca exaltar Beatriz através de poesias que são construídas a partir de supostos encontros entre os dois e de sentimentos oriundos dessa experiência de arrebatamento amoroso. Tal experiência acontece na força da imaginação, nas projeções, nos sonhos, nas representações, no pensamento, enfim, em um “mundo interior” que se constrói com base em uma realidade supostamente vivida. (BARROS, 2010)

De igual forma, a literatura de Guimarães Rosa, leitor de Dante, dialoga com o mundo, dialoga com a alma do mundo. Para ele, o amor propicia o contato com a transcendência, pois é o intermediário entre o humano e o divino, entre a ignorância e o conhecimento. “Evanira!” é um conto em que Rosa resgata o arquétipo do amor como mediador entre o sagrado e o profano, entre a salvação e o homem necessitado de sublimação. Sobre o amor em Rosa e Dante, recorreremos, ainda, ao filósofo Benedito Nunes, que aponta a força transcendente do amor: “tanto em Guimarães Rosa quanto em Dante, o amor, desejo que se faz anelo, possui uma dimensão cósmica universal. Força atrativa, irradia-se do objeto amado, o qual imanta os seres, seduz as almas e cativa-as em sua substância” (NUNES, 2009, p. 149).

Mas há uma diferença entre o amor na obra de Dante e na de Rosa: em Dante o amor só se concretiza por intermédio da graça divina, enquanto, em Rosa, o amor carnal é um estágio para o acesso ao espiritual, à transcendência, afirma Benedito Nunes sobre os contos “Dão-Lalalão”, “A história de Lélío e Lina” “Luas-de-mel”, o amor em *Grande sertão: veredas*. O amor em “Evanira!” é um exemplo da dialética ascensional que permeia a obra rosiana. O Narrador do conto, que está nos brejos do Styx, percorrerá um trajeto ascendente até alcançar a plenitude. Styx é o rio Estige, um dos cinco rios que cercam o Hades. O rio Estige, ou Styx, é o rio da imortalidade. Segundo uma versão da lenda de Dionísio, uma promessa pelo Estige é o voto mais sagrado que pode ser feito, nem mesmo os deuses podem quebrá-lo.

Em Guimarães Rosa, o encontro amoroso costuma ser um veículo para a busca da completude, da ascensão rumo ao absoluto. De igual modo, a busca amorosa e a incompletude, largamente explorados na tradição ocidental, também se fazem presentes no poeta italiano, permitindo uma aproximação entre ambos, haja vista a influência incontestável de Dante Alighieri em escritores de formação erudita, como Guimarães

Rosa. O prosador mineiro se irmana a Dante na intenção de refletir sobre o sentido da existência humana, na busca do conhecimento e, para ambos, o amor proporciona este contato com o ascensional. Nessa busca, suas personagens percorrem caminhos tortuosos: é descendo ao Hades, indo até as profundezas de si mesmos, que ambos alcançam a plenitude ou, conforme Rosa, a “alegria”. Dante, descendo ao Inferno, toma consciência do “grande pecado” do mundo. Após essa conscientização, ele está pronto para sair do Inferno e continuar sua caminhada até alcançar o Paraíso. “Subimos, ele primo e eu segundo,/até surgir-nos essas coisas belas,/que o céu conduz, por um vazio rotundo;/saímos por ali, a rever estrelas” (ALIGHIERI, 1998, p. 230).

O vasto conhecimento de línguas exigido por sua condição de diplomata e adquirido por gosto próprio permitiu a Guimarães Rosa um intenso contato com diversos idiomas, dentre eles o italiano. Em correspondência com o seu tradutor Edoardo Bizzarri, o autor expressa o seu interesse por toda a obra de Dante Alighieri. Esse apreço pode ser observado em alguns textos do escritor, especificamente em “Evanira!”, conto que trata da descoberta do amor num bosque, de forma súbita, epifânica. Uma revelação semelhante à que ocorrera com Dante, quando viu Beatriz pela primeira vez. Esse encontro está relatado no livro *Vita nuova*, obra autobiográfica que narra o envolvimento e súbito encantamento do poeta por Beatriz ou, conforme informações históricas relatam, pela jovem Bice Portinari. Assim Dante inicia o seu relato:

Girando sobre si, já o luminoso céu tinha voltado nove vezes ao mesmo ponto, quando vi pela primeira vez a gloriosa dama de meus pensamentos a quem muitos chamavam Beatriz, na ignorância de qual fosse o verdadeiro nome... Vi-a, pois, quando eu quase acabava os nove anos de idade. Levava traje de nobilíssima, singela e recatada cor vermelha, e ia cingida e adornada de forma que convinha à sua pouca idade. Digo que, nessa altura, o espírito vital que habita a secretíssima câmara do coração começou a latir com tanta força que se mostrava espantosamente nas menores pulsações. Tremendo, disse essas palavras: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominatibur mihi*.

Em *Vita nuova*, Dante Alighieri exalta a mulher amada apresentando-nos um texto que promove o alargamento dos conteúdos do lirismo amoroso. Este livro reformula a forma de escrever do século XIII. Dante rompe com o estilo provençal ao misturar poesia e prosa e eleva a mulher ao estágio de “mediadora do mais alto conhecimento” (AUERBACH, 1997, p. 50). Até então, na poesia provençal, a mulher permanecia um ser terreno. O poeta passa a ser, assim, o maior representante de uma

nova maneira de fazer poesia, o chamado *stil nuovo*. Seus temas essenciais são, segundo o crítico Erich Auerbach, “o poder do amor como mediador da sabedoria divina; comunicação direta entre a amada e o Reino de Deus; seu poder de conferir fé, conhecimento e renovação interior ao amante” (AUERBACH, 1997, p. 43). Essas características serão as mesmas verificadas em “Evanira!”, de Guimarães Rosa. Neste conto, em um cenário de sonho e fábula, dois seres “são trazidos todo modo a um bosque”. O primeiro encontro entre o Narrador e a Amada, bem como a descoberta do amor, ocorre simultaneamente. Mas há uma “necessária” separação e, com ela, surge a saudade que promoverá novo reencontro e levará o Narrador a alcançar a tão desejada plenitude. Verifica-se, pois, que, tanto em Dante quanto em Rosa, só o amor é capaz de levar o ser humano a alcançar a transcendência.

3.3 Orfeu e Eurídice

O mito de Orfeu e Eurídice, um dos mais antigos mitos da cultura europeia, ajuda-nos a compreender o texto de Rosa, uma vez que se estabelece intertextualmente com “Evanira!”. Conta o mito que Orfeu, ao regressar da expedição dos Argonautas – com sua lira marcava o compasso dos remadores –, casa-se com Eurídice. Ele a ama profundamente, chegando a considerá-la a *dimidium animae eius*, metade de sua alma (BRANDÃO, 2005, p. 142). No entanto, Eurídice morre ao ser perseguida pelo apicultor Aristeu, que tentou seduzi-la. Inconformado com a perda da amada e movido pela ausência e pela saudade, Orfeu resolve descer aos mundos íferos com objetivo de trazê-la de volta. Assim que pisou em solo infernal, a morada de Hades jamais foi a mesma. Com a sua encantadora voz, “a roda de Ixíon parou de girar, o rochedo de Sísifo deixou de oscilar, Tântalo esqueceu a fome e a sede e as Danaides descansaram de sua faina eterna de encher tonéis sem fundo” (BRANDÃO, 2005, p. 142). Hades e Perséfone, ao verem tamanho sacrifício por parte do Herói, e comovidos com sua poesia, concordaram com a partida de Eurídice. Porém, impuseram uma condição: o poeta deveria ir à frente indicando o caminho para a amada e, durante o trajeto, não poderia olhar para trás. Ele aceita. Todavia, movido pela incerteza, dúvida, impaciência, carência e extrema saudade, não resiste e olha para trás; depara-se com Eurídice que instantaneamente se desfigura e se esvai para sempre. Assim, a amada fica presa em sua segunda morte.

O mito de Orfeu e Eurídice aproxima-se do conto de Rosa uma vez que ambos, Orfeu e o Narrador, estão imbuídos de uma busca pelo amor, nele penetrando, indo ao abismo de seu próprio ser numa tentativa de encontro com a metade perdida. Orfeu vai aos mundos íferos atrás da amada, e o Narrador de “Evanira!”, antes da descoberta do amor, estava “ainda só, tudo estava só, ai-de-quem, ali, naquele incongruente, na interseção de estradas, nos brejos do Styx” (p. 947). Ocorre na narrativa uma separação dos amantes, o que leva o Narrador a uma nova descida “no mundo das larvas” (p. 950). A descida de Orfeu ao rio Estíges movido pela saudade, a sua passagem pelo portal, a entrada no reino dos mortos, a figura incorpórea de Eurídice, todos esses elementos parecem estar presentes no conto de Rosa. Em *Metamorfoses*, texto que celebrizou o mito, Ovídio assim narra a história de Orfeu e Eurídice:

Orfeu pranteou-a no mundo superior,
E para tentar livrá-la do mundo das sombras,
Ousou descer até Stix, passando o portal
Que os homens chamam de Tenarian.
(OVÍDIO, p. 201).

Também o Narrador de “Evanira!”, como Orfeu, experimenta a força poderosa do amor que domina o corpo e o espírito:

Vínhamos, nós dois, SEM SABER QUE vivíamos, VÍNHAMOS – do jamais
para o sempre.
ENTREM-SE PORTAS
ABSOLUTAS. (p. 947)

O Narrador, antes do encontro, está envolto no mundo das sombras e o encontro amoroso abre portas para outras possibilidades de conhecimento.

Grandes escritores do porte de Rosa reelaboram os mitos, seja no momento de construção da identidade nacional, como fez José de Alencar no Romantismo brasileiro, seja para investigar a natureza humana.

O narrador de “Evanira!” busca seu relato em abissais profundezas – as da memória e das sensações. É fundamental ter em mente que, não por acaso, Rosa escolheu um jardim para o encontro entre dois amantes, pois é ele o símbolo da felicidade plena, do aconchego. A imagem plástica que o homem tradicionalmente cria do paraíso é a de um jardim fechado. Nele, os elementos naturais, como as árvores, os pássaros, as flores e a água límpida conjugam-se harmoniosamente, conferindo ao lugar um aspecto maravilhoso, propício para que o autor revitalize temas e imagens míticas.

O mito de “Orfeu e Eurídice”, cuja versão mais difundida é a relatada por Ovídio, nas *Metamorfoses*, é um dos textos míticos que se deixa ler nas entrelinhas do conto “Evanira!”, leitura sem a qual o conto rosiano não se revelaria em toda a sua complexidade. Tal qual em “Evanira!”, o espaço de “Orfeu e Eurídice” abrange mundos ínteros, vales, noites e brisas.

“Evanira!” é uma história de amor entre dois seres, dois seres que pairam acima do tempo e do espaço, que estão elevados e envoltos num espaço de sonho. Nesse texto intrincado, os elementos de que Rosa se vale para explorar o lugar e as personagens parecem descontínuos e fragmentados, veredas tortas de um espaço mítico perdido no tempo e na memória. Guimarães Rosa recupera aqui o tema das personagens que descobrem o amor, se separam e passam por várias provações até o reencontro. No caso de Orfeu, o reencontro com Eurídice é marcado por uma tragédia: ao tentar resgatá-la do Hades, Orfeu transgredir a condição de não olhar para trás que lhe havia sido imposta pelos deuses, perdendo a esposa para sempre:

Já estavam chegando perto das terras lá de cima,
Quando Orfeu, com medo de que Eurídice pudesse tropeçar,
ansioso por vê-la,
Olhou para trás amorosamente. Ela tinha desaparecido um instante.
(OVÍDIO, p. 202).

A catábise mais célebre na história literária é a de Orfeu ao Hades em busca de sua esposa Eurídice. Foi esta viagem que fez do poeta um homem iluminado, cujos poderes poéticos, que já eram extraordinários, se estenderam à profecia, conferindo ao canto o poder oracular de predizer o futuro. Segundo Junito Brandão,

A catábise de Orfeu é a do tipo tradicional, xamânico: o iniciado morre aparentemente e na contemplação do além, “encontrando-se”, torna-se detentor do saber e dos mistérios, nos quais procurará orientar seus seguidores, para que, preparando-se adequadamente nesta vida, “se encontrem” na outra. (BRANDÃO, 2000, p. 198)

Se Orfeu não tivesse transgredido o interdito, ao *olhar para trás*, não teria perdido o seu amor, nem a sua individualidade como homem, poeta e músico; não teria o fim tão trágico. O seu erro foi “ter olhado para trás, ter voltado ao passado, ter-se apegado à matéria, simbolizada por Eurídice” (BRANDÃO, 2005, p. 145). A Saudade, o regresso ao passado, transforma-se em uma forçada renúncia ao amor. Olhar para trás “é o regresso aos erros, é a renúncia ao espírito e à verdade”, como afirma o estudioso

da cultura helênica (BRANDÃO, 2005, p. 145).

Em “Evanira!”, percebemos uma alegorização da saudade, o que pode corresponder à transgressão de Orfeu. Há no texto inúmeras descrições, comparações, metáforas que procuram, na maioria das vezes por imagens paradoxais, dar conta do caráter múltiplo e contraditório da saudade, traduzindo-a como emblema da relação amorosa que, para alcançar a plenitude, deve necessariamente passar por uma experiência de morte, ou pelo menos, separação: “CAP VII – Narrador e Amada imploram que a saudade nunca os abandone, livrando-os dos gelos que entorpecem, da opacidade que retarda, do sangue que corrompe e das trevas que separam. (Não há fim).” (p. 952)

Assim como Orfeu, que para lançar-se ao Hades à procura de Eurídice ousou cruzar o portal que divide os dois mundos, o narrador rosiano teve que passar, também, por uma profunda experiência de separação. Na verdade, Orfeu experienciou uma dupla separação, já que a tentativa de resgatar Eurídice foi malsucedida. Mas foi o trânsito entre os dois mundos, a experiência da morte, o que possibilitou o reencontro: “Ele a amava./ Ele mal conseguiu ouvi-la gritar/ Adeus! Quando se foi./ A dupla morte/ Aturdiu Orfeu” (OVÍDIO, 2003, p. 203).

O Narrador do conto de Rosa, ao distanciar-se da Amada (“Mas o irromper do amor coincide com a necessária separação”), tem a necessidade vital de *olhar para trás*, de relembrar os momentos vividos ao seu lado. Considerando que a narração é um ato semelhante a um ritual sagrado, com força de fazer acontecer, haja vista o “Amém” que encerra o conto, o Narrador tece uma escrita poética criando um caminho propício para exaltar o seu amor. Ao voltar ao passado por meio dessa escrita, dá corpo à sua amada, personifica-a. De forma distinta, Orfeu, ao olhar para trás, provoca a despersonificação de sua amada. Eurídice se esvai e essa atitude traz desarmonia ao ser do poeta.

Em “Evanira!”, quando o Narrador não mais sente saudade, há um risco da perda da materialidade, surgindo daí uma figura esfumada da Amada, assim como ocorre com Eurídice, reencontrada por Orfeu, no poema descrito por Ovídio:

Os dois então seguiram pelo caminho que levava/ ao mundo superior; num silêncio absoluto./ Andando por despenhadeiros envoltos em trevas,/ Em meio a nuvens escuras como breu./ Já estavam chegando perto das terras lá de cima./ Quando Orfeu, com medo de que Eurídice pudesse tropeçar,/ ansioso por vê-la,/ Olhou para trás amorosamente. Ela tinha desaparecido um instante./ Foi ele ou ela que estendia os braços tentando/ Segurar ou ser segurado, não conseguindo agarrar nada/ A não ser o vazio? (OVÍDIO, 2003, p. 2002)

No conto rosiano, a mesma imagem fantasmática:

A impermanência. A subvivência. A insubstância.) Chamei, mas só tua
sombra foi chamada, quando
NÃO-MEMÓRIA
NÃO-LEMBRANÇA:
Branca, sal e estátua,
Nem eras (p. 951)

A saudade da Amada será a salvação para o Narrador, que consegue trazê-la de volta pela recordação: “O narrador vai morrer. Mas a saudade retorna, e luta – defendendo-o do medo e contra a sorte. (Ele sente que a saudade está sempre ao seu lado ainda que muda)”. Acrescenta: “Senhora, sinto-vos: *choque angélico*. / Saudade – as modulações do escuro”.

A imagem do “choque angélico”, seguida de “modulações no escuro”, revela a presentificação do invisível, o poder sobrenatural, gerado pela saudade, que torna a sensação um acontecimento material. O mito órfico se faz presente no conto de Guimarães Rosa por meio, inclusive, de oposições. No trecho do cap. V

O Narrador sabe-se transformado novamente e que passou por uma espécie de morte, propiciatória e necessária. (Descobre que, já antes de encontrar com a Amada, tinha saudade, sem o saber – e que a própria, e ignota, fora que os trouxera ao lugar consagrado)” (p. 952),

o narrador identifica-se com o orfismo, ao mencionar o trânsito entre a vida e a morte (simbólica).

Orfeu vai ao encontro do drama de sua existência, pois sem Eurídice a sua vida não fazia sentido. O Narrador, que no texto de Rosa se equivale à persona de Orfeu, está na encruzilhada, “naquele incongruir, na interseção de estradas” (p. 947), à procura da amada, de sua metade ainda não encontrada.

Orfeu, movido pela saudade de Eurídice (a metade de sua alma), desce ao Hades para trazê-la de volta. Assim como Orfeu, o narrador de “Evanira!” está sozinho, desorientado e consumido pelo tédio, pela dor, consciente de sua condição erradia, uma vez que está nos brejos do Estiges. Fará um percurso de ascese a partir do momento em que lhe for dada a amada (“*Vínhamos, nós dois, SEM SABER QUE vivíamos*”). (p. 947)

O mito de Orfeu e Eurídice evocado por Rosa no conto “Evanira!” traz em si essa experiência de morte. Orfeu, em busca de sua metade, transita entre o mundo dos

mortos e dos vivos, mas não consegue trazer de volta o seu amor. Este mito retrata a nossa condição erradia, a nossa impossibilidade de ascender a uma condição completa. A partir dessa experiência, a de descer ao Hades e subir sem Eurídice, o mito de Orfeu leva-nos à consciência da nossa própria incompletude. O Narrador de “Evanira!”, ao vivenciar sentimentos tão contraditórios, revela que o amor é uma forma de possibilitar o trânsito entre os dois mundos, já que evoca diferentes temporalidades, sem descartar nenhuma, aceitando que os contrários, amor e morte, são necessários e complementares.

3.4 Eros e Psiquê

O relato mítico de “Eros e Psiquê”, uma das narrativas fundadoras do tema do amor na literatura, é também muito importante para a leitura do conto de Rosa.

Com base na narrativa de Apuleio, a história pode ser assim resumida: Psiquê, jovem admirada e cultuada por sua rara beleza – “que não bastam palavras humanas para poder exprimir, nem suficientemente elogiar sua beleza” – (APULEIO) provoca a fúria de Vênus que, enciumada, exige do filho uma vingança, pois não mais recebia o culto do povo, agora dedicado a exaltar a beleza da moça. A bela jovem vivia numa profunda solidão, pois o que a enobrecia também a afastava da felicidade. Certa feita, toma conhecimento, pelo Oráculo, de um lugar terrível, onde ela haveria de se encontrar com um monstro que aos próprios deuses enchia de pavor. “Do alto de um rochedo desce a um vale delicioso, em que se ergue um palácio encantado”. À noite recebe em seu leito a visita do referido monstro (na verdade, Eros) que a adverte sobre a inveja de suas irmãs e diz que ela não pode vê-lo, “pois se uma vez que o vires, nunca mais o verás”. Mas o destino cumpre-se, e ela, influenciada por suas irmãs, vai buscá-lo. Certa noite sai ao encontro de Eros com uma lamparina na mão e, ao invés de encontrar um monstro horrendo, ela se depara com a imagem sublime de um jovem deus adormecido. Arrebatada e movida por uma enorme curiosidade, ela toca as armas que estavam ao pé do leito e fere-se nas setas do poderoso deus: “Assim a ignorante Psiquê se inflama de amor por Amor”. Ela, acidentalmente, deixa cair uma gota ardente da lamparina no ombro de Eros, que acorda e desaparece em seguida, sem cuidar do ferimento que só ele poderia curar. Psiquê vagueia então pelo mundo à procura de Vênus, sua sogra, que lhe imputa várias provas consideradas sobre-humanas. Eros a acompanha em todas elas, inclusive na mais dura de todas, a descida ao inferno. Ao regressar, a jovem é tomada por um sono invencível e cai numa profunda letargia, até que o próprio Eros a socorre

despertando-a com um toque de suas setas. É este segundo ferimento que lhe confere a imortalidade e a união com o divino esposo, celebrada no Olimpo.

Em *A dupla chama: amor e erotismo*, Octavio Paz cita Pierre Grimal a propósito de “Eros e Psiquê”: é uma história “diretamente inspirada no *Fedro* de Platão – a alma individual (Psiquê), imagem fiel da alma universal (Vênus), eleva-se progressivamente, graças ao amor (Eros), da condição mortal à imortalidade divina” (PAZ, 2001, p. 31).

“Evanira!” traz relações tanto com a macroestrutura do mito de “Eros e Psiquê” – o tema do amor, que vai do baixo para o alto, sai do plano material e alcança o plano espiritual – quanto com certas microestruturas, como veremos a seguir.

Assim como Psiquê se lança a uma busca incessante pela sua essência, decidida, “pois ao destino, todos, mortais e imortais se submetem”, o Narrador de “Evanira!” está na encruzilhada, “na interseção de estradas” (p. 947), à procura do encontro consigo mesmo, consciente de que todas as pessoas sofrem de uma falta incolmatável.

Sabe-se que Platão abordou, em seus diálogos “Fedro” e “Ménon” (DROZ, 1997, p. 47-71), a questão do ser, da imortalidade da alma ligada à reminiscência e da transcendência desvelada na interioridade. Para ele, a alma é imortal, e o saber é uma redescoberta de verdades esquecidas ou escondidas no interior de si mesmo. O encontro afetivo, em sua manifestação espiritual, é uma forma de alcançar o conhecimento. Desta forma, em “Evanira!”, a descoberta do amor para o Narrador corresponderá à descoberta do conhecimento e à ascensão ao absoluto. Na concepção platônica, o amor é um dos meios de se alcançar a plenitude. “Trata-se de explicar que a visão de uma beleza sensível desperta, reativa a emoção estética, e provoca a lembrança da verdadeira Beleza” (DROZ, 1997, p. 67).

Deste modo, o encontro de Eros e Psiquê, assim como do Narrador e da Amada, determina a capacidade de lembrança. No mito de Eros e Psiquê, a jovem se encanta, se “inflama de amor” ao deparar-se com a imagem do deus adormecido. De igual forma, a visão da Amada ilumina o Narrador no conto de Guimarães Rosa. O olhar penetrante do Narrador o conduz à contemplação do Belo; é como se a amada introduzisse a visão em seus olhos, até então cegos. “Foi um minuto: os relógios todos do mundo trabalhavam. Vejo-te, meu íntimo é solúvel em ti” (p. 948). É a partir da contemplação da pessoa amada que ambos (Psiquê e Narrador) se embrenham em tortuosos caminhos que os levarão ao cume, ao cimo, como prefere Rosa.

4. Mitos platônicos do amor

A referência ao cimo evoca as recorrentes travessias em Rosa, trilhadas por suas personagens rumo ao absoluto, e também se relaciona ao Mito da Caverna, que igualmente expressa a busca do conhecimento elevado.

Em *Um Banquete*, Platão apresenta vários oradores discursando sobre o Amor. Dentre eles Sócrates, que desenvolve algumas teses sobre Eros. Sócrates evoca a fala de Diotima, a sacerdotisa que o inicia no conhecimento dos mistérios do amor para contrapor-se ao discurso dos outros convivas, especialmente ao de Agatão, que elogia o deus – Eros – pelo que ele é: belíssimo e boníssimo. Diotima narra a Sócrates a história do nascimento do amor:

No dia em que Afrodite nasceu, os deuses davam um banquete. Achava-se entre eles o filho de Astúcia, que é Engenho. Acabado o banquete, chegou Penúria, para mendigar, visto que a mesa estava farta, e parou à porta. Entretanto, Engenho, ébrio de néctar – o vinho ainda não existia – saiu para o jardim de Zeus e caiu num sono pesado. Penúria, eternamente em dificuldades, entendeu de ter um filho de Engenho; deitou-se com ele e concebeu o Amor. Eis uma das razões de se ter tornado o Amor companheiro e servo de Afrodite: ter sido concebido no nascimento dela; outra é ser Afrodite bela e ele, por natureza, um amante do belo. Filho, pois, de Engenho e Penúria, o Amor teve esta sina: primeiro, é um eterno mendigo, longe de ser um ente mimoso e bonito, como pensa a maioria; ao contrário, é aturado, poento, descalço, sem teto, sempre deitado no chão, sobre terra nua, dormindo ao relento nas soleiras e no caminho, porque herdou a natureza da mãe e passa a vida na indigência. Mas, puxando pelo pai, vive espreitando o que é belo e bom, porque é viril, acometido, teso caçador exímio, sempre a urdir suas malhas, ávido de inventivas e talentoso, passando a vida a filosofar, um mago extraordinário, um feiticeiro, um sofista. Ademais, não nasceu nem imortal nem mortal, mas, no mesmo dia, ora viça e vive, ora falece, para de novo surgir vivo quando entra a operar a natureza engenhosa do pai (PLATÃO, s/d, p. 75).

Platão cria uma metáfora para explicar o universo humano. Ao partir das experiências humanas, o filósofo narra a história do nascimento do Amor, de um ponto de vista existencial: são essas experiências que dão sentido ao ser. Diotima explica a Sócrates que o Amor tem natureza dupla, não é só belo e bom, feio e mal, mas é um “espírito” (PLATÃO, s/d, p. 76) que está no meio termo. Por ser filho de um deus e de uma mortal, é imortal e mortal num mesmo dia, e nessa dupla feição é intérprete entre deuses e homens. Tem uma carência extrema, deseja o belo, mas é também engenhoso. A sina do Amor humano é o eterno desejo de imortalidade.

Em *Caos e cosmos*: leituras de Guimarães Rosa, Suzi Frankl Sperber, ao abordar os principais conceitos platônicos verificados na obra rosiana, diz que “aparentemente, referem-se ao mito da caverna, ao conceito do amor que, decaído, perde suas asas e à crença na alma antes do nascimento e depois da morte.” (SPERBER, 1976, p. 65).

O discurso de Aristófanes, um dos textos que compõem *Um banquete*, destaca-se por sua beleza e pela maneira com que aborda o mistério da atração universal entre duas pessoas, com referências ao mito do andrógino. Os andróginos eram compostos por seres duplos (masculino e feminino), além de possuírem elevada inteligência e força. Todos esses atributos faziam com que os deuses se sentissem por eles ameaçados. Para derrotá-los, Zeus decidiu dividi-los e, desde então, as metades separadas buscam a sua metade complementar (PLATÃO, s/d, p. 58 - 59).

Este mito retrata a incompletude do homem e mostra que o desejo amoroso é, na realidade, a busca do outro, da metade perdida. Octavio Paz afirma que “o amor é desejo de *completude* e assim responde a uma necessidade profunda dos homens” (PAZ, 2001, p. 69). Psiquê, antes de encontrar Eros, lamentava sua desamparada solidão e, “castigada por sua curiosidade, por ser escrava e não dona de seu desejo” (PAZ, 2001, p. 32), desce ao reino dos mortos para alcançar a plenitude, para se completar. Assim também, no conto “Evanira!”, o Narrador, antes do encontro com a Amada, afirma: “Eu estava ainda só, tudo estava só” (p. 947), e, após o encontro com o Amor, revela a plenitude alcançada. Essa imagem nos remete ao amor carnal que conduz o narrador a um plano espiritual. A ideia do erotismo como “um impulso vital que ascende degrau por degrau, até a contemplação do bem supremo”, segundo Octavio Paz, é, portanto, de estirpe platônica.

Contudo, o encontro do Narrador com a Amada coincide com a “necessária separação”. Vem a saudade. Saudade da plenitude e da serenidade que sente a alma por ter contemplado o Belo, por ter reencontrado o que desde sempre lhe fora conhecido. Essa constatação provoca-lhe um profundo vazio na alma. A solidão sentida por ele nos faz lembrar a Alegoria da Caverna (DROZ, 1997, p. 73 - 84), narrativa simbólica que trata da trágica condição humana e do íngreme caminho a ser percorrido para alcançar a ascensão, o conhecimento. Antes da descoberta do amor, o Narrador estava num mundo ífero, meramente humano, “nos brejos do Styx” (p. 947), sem consciência da unidade da vida: “Vínhamos, nós dois, SEM SABER QUE vivíamos, VÍNHAMOS – do jamais para o sempre”, mas, à procura: “Minha vida: margens” (p. 947).

Diante da revelação do amor, ele sai do mundo subterrâneo e alcança a plenitude: “Éramos o dia era lindo, fazia muita manhã – inadvertida cascata – e a súbita flor sete-pétalas: ALEGRIA” (p. 947). Este termo, caro a Guimarães Rosa, converte-se em símbolo da máxima elevação, da plenitude. No dizer de Kathrin Rosenfield, “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, 1997, p. 171).

É o amor, revelado por um Anjo proteico, que o eleva, que o faz sair do estado de letargia rumo à contemplação do Belo. O Anjo, portador da mensagem, converte-se no próprio amor – Anjo Novo, o renovado, o que estava adormecido e se revelou. Aqui, podemos mais uma vez nos remeter ao conto de Eros e Psiquê. Depois de se machucar nas setas de Eros, Psiquê desperta, inflama-se de amor e dá início à sua caminhada rumo à imortalidade.

Além de resgatar a narrativa de Apuleio, Rosa insere outro elemento de apreço à reflexão platônica, o tema da saudade e da imortalidade da alma. O próprio título evoca a questão mítica da saudade: “Evanira!”, cuja raiz etimológica é Eva, remete ao princípio de tudo, o que está em longínquos estágios imemoriais, perdido no tempo. Vários indícios no texto aproximam o tema da saudade da “reminiscência” elaborada por Platão em *Fedro*. A reminiscência caracteriza-se pelo reconhecimento de algo que o ser humano já vislumbrou. O narrador a esperava “como os cães elevam os ouvidos. Como o temer, sozinho, ver. Como o não saber” (p. 947). Essa rememoração equivale à busca da verdade suprema, pois religa-nos “ao mundo das Ideias, ou, melhor ainda, ao Ser imutável e eterno” (DROZ, 1997, p. 70), o que corresponde à plenitude final alcançada pelo Narrador e Amada.

É a saudade, a “SUA-DADE” que o leva ao conhecimento de si mesmo. E a saudade vem do fato de ele ser potencialmente incompleto; é ela quem propicia o resgate do primitivo, como afirma o Narrador: “quem não ama e tem saudades/ está à espera de alguém, como/ o não nascido quer o ar, ainda não respirado” (p. 947). A reflexão platônica e a experiência do Narrador nos levam à certeza de que a saudade e o amor estão nos indivíduos como virtualidade, como latência. Uma vez alcançados – a saudade e o amor – os seres se completam, dissolvendo-se um no outro.

Em “Evanira!”, a saudade propicia o início da queda do Narrador, assim como o encontro de Psiquê com Eros acaba por levá-la aos mundos íferos. Devido à separação, o Narrador é acometido de uma intensa solidão. A sua alma, até então repleta de encantamento pela revelação do amor, do “Anjo novo”, aos poucos se transforma. Mas a solidão é substituída pela saudade, que acaba por esvair-se e por levá-lo a uma morte simbólica: “EU ESTAVA ALI, CHEIO DE MENTE,/ NAS MARGENS DO MEU MAR DE MORTE,/ morada de ninguém; *apenas minha?*” (p. 952). E é essa morte simbólica, “propiciatória e necessária” (p. 952), que incita o renascimento, o resgate do

equilíbrio. A saudade, de modo ambíguo, o leva às profundezas e o eleva às alturas, é a força que propicia o reencontro. Ele se separa para se unificar.

Narrador e Amada, após os percalços que acabaram por redimi-los, reencontram-se para gozar a plenitude do Amor revelado, ao reconhecerem que o “trabalho da saudade” (p. 953) os livra “dos gelos que entorpecem” (p. 953). O amor e a saudade, elementos ligados à reminiscência, conduzem o Narrador à travessia. Ao considerar que a alma tem a mesma natureza que a ideia, “a doutrina da reminiscência permite compreender como o objeto inteligível pode ser apreendido pelo homem(...) É na interioridade que se descobre a transcendência” (DROZ, 1997, p. 70). O narrador finaliza o conto com uma espécie de oração. Esta é mais uma presença da *anamnêsis* platônica, caracterizada pela busca de ascensão, um meio para se apropriar do saber. O Narrador vai do baixo em direção ao alto, sai de um plano material para inserir-se numa ordem cósmica e reunir-se à divindade.

A constante ameaça da morte leva o ser humano a se esquecer de que vive e existe no tempo, entre presente, passado e futuro, sem que essas dimensões possam separar-se. Por mais que tentemos negar essa condição, ela não nos escapa: somos suscetíveis aos acidentes e percalços do tempo. E o amor é uma resposta criada pelo homem para enfrentar a fugacidade do tempo e a proximidade da morte. O narrador de “Evanira!” afirma que “todo ídolo é tentativa de deter o tempo” (p. 952), de lançar-se, ainda que por poucos minutos, a uma experiência fora de toda a dimensão temporal. Segundo Octavio Paz, “o amor é intensidade; não nos presenteia com a eternidade, mas sim com a vivacidade, esse minuto no qual se entreabrem as portas do tempo e do espaço – aqui é mais além e agora é sempre. No amor tudo é dois e tudo tende a ser um” (PAZ, 2001, p. 117). Assim como o mito consola, o amor é um bálsamo que nos consola e nos propicia a experiência da volta à origem, ao lugar das verdades primordiais.

Em carta a Vicente Ferreira da Silva, Guimarães Rosa reafirma a sua preocupação com a mágica das relações entre os seres humanos, com a sua evolução espiritual – o amor, a união, a fé que levam à alegria, ao “CIMO”:

Tudo o que é discórdia, agressividade, destrutividade tem de se transformar, desaparecer antes. Cristo, o Cristo verdadeiro, cabe. Tem seu ensino indispensável: “os mansos herdarão a Terra”. Você conhece os livros de Dunne, o inglês serialista? O ensino central de Cristo, o do reino dos céus dentro de nós, é: 1º O domínio da Natureza. A começar, pela natureza humana de cada um, mediante a Fé que é a forma mais alta e sutil da energia

a qual o mundo é plástico. 2º O Amor. Possibilidade de coexistência sem o mínimo sinal de atrito, conflito, desarmonia, destruição ou desperdício. Sobre esta plataforma, o Céu. As possibilidades infinitas de um sempre evoluir em plenitude, prazer, alegria ininterrupta, cada um invulnerável (GALVÃO; MARTINS, 2003).

O ser humano é o ser da falta porque tem que se contentar apenas com a visão de si mesmo pela imagem. Por isso o desejo de ser outro, de se completar lhe é tão peculiar. A angústia é a base do ser humano: a sensação de falta, a busca pelo objeto perdido, a percepção da nossa radical incompletude deu origem aos mitos. É para responder a essas questões que as narrativas foram engendradas, para dar conta da dolorosa percepção de que é a iminência da perda. A obra de Guimarães Rosa é repleta de imagens naturais e sobrenaturais que nos envolvem de forma intensa e nos levam às camadas mais profundas do nosso inconsciente. O escritor, empenhado investigador da alma humana, embrenha-se nos caminhos ocultos e tortuosos da palavra para tentar dar sentido à existência.

IV. Espaço, tempo e memória

O espaço

Em conhecida entrevista concedida a seu tradutor alemão Günter Lorenz, Guimarães Rosa afirma a importância de uma literatura do irracional, do inconsciente e do desconhecido, para que se possa compreender o homem:

Eu creio firmemente. Por isso também espero uma literatura tão ilógica quanto a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável. A lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem, algum dia, haverá de se matar. Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça. Pense nisto: o amor é sempre ilógico, mas cada crime é cometido segundo as leis da lógica (ROSA, 1994, p. 57).

Como transformar o sertão num cosmo? Como este autor, que se liga fortemente à realidade, à matéria – buritis, veredas, bois, sucuris –, opera o ilógico? Um dos instrumentos com que ele efetua essa transformação é a linguagem. Rosa utiliza a linguagem como salto para a metafísica; ele acredita que, no mundo, há uma alma transcendente, lírica, que só a palavra poética é capaz de libertar. Antonio Candido comenta que o escritor “penetra no miolo do idioma, alcançando uma espécie de posição-chave, a partir da qual pôde refazer a seu modo o caminho da expressão, inventando uma linguagem capaz de conduzir alta tensão emocional” (CANDIDO, 2006, p. 111).

Em Rosa, a linguagem lírica se transforma em linguagem mítica, e o regionalismo é a base para ele dar o salto para a transcendência. Lembremos também que em uma das correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri, o escritor mineiro faz uma escala valorativa de 1 a 4 elementos, estabelecendo a seguinte ordem de importância: realidade: 1; enredo: 2; poesia: 3; e valor metafísico-religioso: 4. (BIZARRI, 1980, p. 58). É importante ressaltar que esse esquema é meramente subjetivo, mas que aponta a intenção, o “espírito” com que seus livros foram escritos.

O discurso de Guimarães Rosa representa a possibilidade de sair das margens estreitas do real e entrar nas margens do simbólico. Rosa desestabiliza todo o referencial, por isso sua identidade é móvel. O escritor elegeu o sertão para reinstaurar o mundo do mito. No sertão, o homem tenta conhecer as coisas e a sua própria essência, passando por inúmeras travessias que o transportam para um outro plano. O escritor

mineiro ficou famoso pelos contos ambientados no sertão, por dar voz a personagens marginalizadas e, em seu único romance, *Grande sertão: veredas*, há indícios de um sertão além fronteiras, um sertão que é espaço vazio, um território de bordas em que tudo parece estar em constante movimento. De igual modo, o espaço em “Evanira!” é atópico: não obedece a uma relação com o real; é onírico, sem fronteiras. O homem de todos os tempos sonha com esse espaço. O Éden e o jardim de Alá simbolizam o desejo de retorno à origem, ao inconsciente, criam um universo à parte situado no *illud tempus* (tempo de origem).

O fato de o espaço em que a narrativa se desenrola ser um jardim, torna-se um elemento essencial na formação das características e constituição das personagens. O conto relata a história de dois seres que, “trazidos todo modo a um bosque, descobrem que, imemorialmente, se amam.” (1994, p. 947). Mas a descoberta do amor coincide com a sua necessária e iminente separação. A partir desse momento, a Saudade os consome por inteiro, impedindo que eles se percam. É esse trabalho da Saudade que promove o reencontro e os eleva a “novas alturas de amor”.

Em “Evanira!”, a descoberta do Amor e do Belo se dá num bosque, um espaço vivo, animado, “falante”, espaço que simboliza os estados de alma do Narrador:

Abro a paisagem.

ENTRA AGOSTO EM REPOUSO, MESMO OS VENTOS. Em nosso jardim há florestas e pausas. Só pulava o sabiá: só solilóquios. Às antes árvores, as plantas a abrolhar, OS MOVIMENTOS DA ALEGRIA EM HASTES, os comedidos pássaros. QUANDO TUDO ERA FALANTE. (ROSA, 1997, p. 948).

O bosque e o jardim são essenciais às histórias fabulosas e o espaço é o elemento fundamental quando se quer operar com o inusitado, com o diferente. O nome de Evanira, ecoando o de Eva, reaparece em “Jardim fechado”, um dos textos que compõem “Jardins e Riachinhos”, também em *Ave, palavra*. No conto em análise, ocorre o processo da autotextualidade em relação a “Jardim fechado”. O autor resgata o tema do amor que se revela num espaço de sonho e de fábula. Em “Jardim fechado”, um duende aparece para um menino num jardim encantado, para o qual fora levado por um gato. O menino pergunta: “— ...este jardim é o meu?” (ROSA, 1994, p. 1169), e o “figurim” responde: “— Não. O seu virá, quando amar... Este é o jardim de Evanira. Pode haver, no mesmo agora, outro, um grande jardim com meninas” (ROSA, 1994, p. 1170). O narrador fala da simultaneidade de outros jardins, o que nos leva a pensar em

lugares secretos de nossa infância, adormecidos na nossa imaginação, introjetados nas camadas mais profundas do nosso inconsciente. Daí por que o jardim constitui uma imagem arquetípica, pois se renova na medida em que é imaginada não só pelo autor, mas também pelos leitores.

Em qualquer fase ou circunstância, o homem conserva a capacidade de criar o seu espaço sagrado, separado da vida profana, quando todos os espaços podem ser iguais. Nesse espaço sagrado, viceja o reino da simbologia. Ao retomar o jardim com uma mesma personagem em “Jardim fechado” e dizer que “Pode haver, no mesmo agora, outro, um grande jardim com meninas”, Rosa está definitivamente inserido no espaço mítico, que é a expressão de arquétipos que se repetem desde sempre, independente do homem, do tempo e do lugar. Por outro lado, nessa mesma afirmativa percebe-se uma alusão ao movimento do universo como um todo, constituindo o Uno.

O jardim de Evanira nos remete ao Jardim do Éden, ao lugar fabuloso do princípio, da felicidade plena e da atemporalidade. O jardim e o bosque, duas imagens diferenciadas, são arquétipos do fabuloso, do encantamento, da magia. São espaços que representam as verdades essenciais da necessidade humana, em que as fronteiras de tempo e espaço são abolidas. Em síntese, são imagens do inconsciente.

As primeiras imagens do jardim, dadas pelo Narrador, já apresentam um espaço onírico, mítico. O narrador, tentando, “em repetidos ímpetos, narrar o inarrável” (p. 947) fornece ao leitor imagens de aconchego e proteção. Em referências ao ar, ao lindo dia, ao movimento das árvores, ao canto dos pássaros, enfatiza a magia do lugar onde acontece a descoberta do amor: “Éramos o dia era lindo, fazia muita manhã – inadvertida cascata – e a súbita flor sete pétalas: ALEGRIA. (Suas joias lágrimas, TEMPO NENHUM, uma ordem rejuvenescida, O TRANQUILO USO DO AMOR)” (p. 947). O amor do Narrador pela Amada haveria de se revelar num espaço sagrado, espaço que se torna elemento fundamental na construção, espaço “falante” onde a intensidade daquele sentimento é vivida de forma plena. O jardim de Evanira é o lugar de retorno às origens, ao que foi perdido e que, supostamente, pode ser resgatado com a descoberta do amor.

Para Bachelard, “não é preciso permanecer muito tempo nos bosques para conhecer a impressão sempre um pouco ansiosa de que mergulhamos num mundo sem limites” (1993, p. 191). Bachelard ainda diz que há nos bosques um espaço velado para os olhos mas transparente à ação, uma grandeza oculta, uma profundidade. A descrição dos elementos feita pelo Narrador, como a cascata, a flor, os pássaros, estabelece “uma

ordem rejuvenescida”. O jardim aboliu tempo e espaço comuns, inaugurou outra ordem. Nota-se claramente em “Evanira!” que a descrição do espaço não é um fim em si, pois está subordinada a outros elementos do discurso, elementos imprescindíveis para que o Narrador relate sua experiência e para que se desenvolva a ação. O espaço em “Evanira!” é um não lugar, um espaço vazio. Percebe-se que Rosa trabalha com a ideia do jardim transcendente, um jardim que se converte na própria interioridade do Narrador, um espaço de repouso, de intimidade, que representa um estado de alma. Afinal, o que é o jardim, senão uma profundidade insondável dos vastos pensamentos?

O Narrador de “Evanira!” busca elementos para o seu relato na memória e nas lembranças primitivas. É fundamental termos em mente que, não por acaso, Rosa escolheu um jardim fechado para o encontro entre dois amantes, pois é ele o símbolo da felicidade plena, do aconchego, do paraíso. Nele, os elementos naturais, como as árvores, os pássaros, as flores e a água límpida conjugam-se, tornando o lugar propício para que o autor ali revitalize temas e imagens míticos.

O fenomenólogo Gaston Bachelard foi um dos precursores a estudar a questão do espaço e a intimidade que ele mantém com o homem por meio de imagens. O filósofo afirma que os espaços-refúgios dão-nos a sensação de bem-estar, de proteção, pois remontam ao útero materno e são frequentemente buscados pelo homem que, por natureza, sofre de uma falta irreparável. Bachelard, ao contrário de Bergson – que relaciona a memória ao tempo, à duração concreta de um evento – acredita que a relação com a memória é estabelecida pelo espaço, pois ele estimula a nossa capacidade de lembrar, já que todos os espaços das nossas solidões passadas nos deixam marcas indeléveis. Conforme o filósofo,

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer ‘suspender’ o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa função do espaço. [...] Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! Não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas (BACHELARD, 1989, p. 28-29).

Em “Evanira!”, ao escolher o jardim como lugar privilegiado para o nascimento do amor, Rosa consagra aquele espaço como o lugar do aconchego, o lugar perdido e recuperado ao qual o escritor se refere no prefácio “Aletria e hermenêutica” como o “de algum Éden pré-prisco, ou da restituição de qualquer de nós à invulnerabilidade e plenitude primordiais” (ROSA, 1994, p. 520). Há nessa afirmação alguns traços do platonismo, como em grande parte da obra rosiana. Em “Evanira!”, o autor reafirma a sua busca pelo primitivo, pela origem das coisas. O jardim é o lugar de onde fomos expulsos e para onde desejamos voltar. O jardim do Éden, em uma escala macro, é o universo, o Caos ordenado por Deus, tornando-se o Cosmos, e, em uma escala micro, a morada primeira do homem, o seu abrigo, a sua casa.

O encontro amoroso ocorre após a passagem do narrador pelo Rio Estiges, num espaço típico das histórias mágicas, ou seja, num bosque, com suas florestas, rios e árvores, num espaço sagrado por excelência. Em *O Sagrado e o profano*, Mircea Eliade afirma que no interior do recinto sagrado o mundo profano é transcendido” (ELIADE, 2001, p. 29). Para o mitólogo, o espaço se sacraliza por meio da manifestação do poder divino: “Todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente” (ELIADE, 2001, p. 20).

A característica de um lugar sagrado com natureza exuberante é apresentada na Bíblia. O jardim do Éden é simbolizado como o Paraíso terrestre, o Paraíso Perdido, que é o Centro do mundo. O Centro é o umbigo da Terra, onde tudo se iniciou, onde o homem foi criado. A relação entre o Céu e a Terra, a presença da água, de animais e a bela vegetação compõem o cenário. Eliade atesta que “cada homem religioso situa-se ao mesmo tempo no Centro do Mundo e na origem mesma da realidade absoluta, muito perto da *abertura* que lhe assegura a comunicação com os deuses” (ELIADE, 2001, p. 60).

Em “Evanira!” Rosa reitera a sua visão religiosa, ultrapassando os limites da racionalidade. A religião tenta dar sentido ao que escapa à racionalidade. Em carta ao filósofo Vicente Ferreira da Silva, o escritor diz:

Sou só religião, mas impossível de qualquer associação ou organização religiosa. Tudo é o quente diálogo, tentativas de com o infinito. O mais, você deduz. O intelectual repugna-me. *Zurück* (para trás) nunca. Para coisa nenhuma. Só *hinauf* (para cima). A busca da plenitude: um fato (GALVÃO; MARTINS, 2003).

O autor deixa claro que a religião a que se refere está muito além das instituições. Sua religião é a da harmonia cósmica, em que árvores, pedras, animais e homens comungam do mesmo sentido de sacralidade. Para esse homem religioso, tudo é símbolo e hierofania.

Em “Evanira!” o amor do Narrador pela Amada só haveria de se revelar num espaço sagrado, em que a intensidade daquele sentimento pudesse ser vivida com tamanha profundidade. O jardim torna-se imagem arquetípica. De acordo com Jung, “a imagem arquetípica constitui um correlato indispensável da ideia de inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo, em todo lugar” (JUNG, 2000, p. 53), sendo por isso uma imagem que se renova tanto pelo autor quanto pelo leitor, que reconstrói, à sua maneira, esse espaço imaginado.

O espaço sagrado vai se reduplicando por meio de inserções de uma mesma constelação simbólica, como as portas que se abrem a novas dimensões espaciais. As portas em “Evanira!” possibilitam o acesso, a comunicação com Deus, a busca da transcendência, tão peculiar às personagens rosianas. Elas são veículo de passagem para o outro lado, o da descoberta de si, possibilitada pelo encontro amoroso, como diz o Narrador:

ENTREM-SE PORTAS
ABSOLUTAS.

– Às ASAS! ÀS ASAS! – sussurra-se, no tumulto cessante. Éramos o dia era lindo, fazia muita manhã – inadvertida cascata – e súbita flor setepétalas: ALEGRIA. (p. 947)

Portas e asas: entrada e transcendência, conhecimento e elevação.

Eliade, ao abordar a distinção entre os espaços sagrado e profano, afirma que o homem religioso percebe a não homogeneidade do espaço, por isso o interior de uma igreja simboliza o distanciamento entre os dois mundos, e a porta, a passagem, o lugar fronteiriço que proporciona a comunicação entre eles. De acordo com o estudioso das religiões, o “limiar, a porta, mostra de uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço; daí a sua grande importância religiosa, porque se trata de um símbolo e, ao mesmo tempo, de um veículo de *passagem*” (ELIADE, 2001, p. 29).

Tempo

“Evanira!” condensa uma complexidade da visão de mundo de Rosa em relação ao tema do amor. Em linguagem mítico-poética, situada num lugar que está entre as culturas arcaica e moderna, lugar que poderíamos chamar de “terceira margem”, o Narrador salta do real para o simbólico na tentativa de explicar a sua experiência de um encontro intemporal. A própria mistura de gêneros e o hermetismo do texto estão ligados ao sem-número de sentimentos contraditórios que a descoberta do amor provoca:

Eis-me amor. Há tanto, há quando? anos? – doze, mil, milhões, imensidões e mais... (*E és: V e g a – soberba estrela azul, A ALVÍSSIMA*)... FIOS MANSOS DE MAR... (De outra substância, outra alma e carne, de que nenhuma.) *Anjo novo*, Amor é ALGO, MAIS-PERSPICAZ-QUE-O-MUNDO-INTEIRO – súbito decorridamente – através de quem nós (p. 949).

O Narrador, ao apresentar imagens vagas, fluidas, para exprimir seu sentimento, “doze, mil, milhões, imensidões e mais...”, acaba por transportar o leitor para um outro plano próprio da experiência mítica: a anulação temporal, cujo limite transcende o tempo histórico e objetivo. Narrador e Amada estão situados numa dimensão outra, no tempo do retorno às origens, quando “descobrem que, imemorialmente, se amam”. A experiência daquele amor é vivida de forma tão intensa, que o Narrador é tomado por uma Alegria que o aproxima da plenitude: “o sempre: o CIMO!”. A Amada então se torna Vega, a estrela mais brilhante da constelação de Lira e a quinta estrela mais brilhante do céu noturno, separada do sistema solar por vinte e cinco anos-luz, o que a torna uma das estrelas mais próximas do Sol. Por ser considerada nova, Vega possui cinquenta vezes mais intensidade de brilho que uma estrela comum.

A imagem do cimo é recorrente na obra rosiana. O primeiro e o último contos de *Primeiras Estórias* relacionam a altura com a Alegria, símbolo da plenitude. Em “As Margens da Alegria”, o primeiro conto do livro, lê-se:

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, 1994, p. 392).

Em “Os cimos”, um Menino, para se afastar da Mãe doente, é levado pelo tio “para o lugar onde as mil pessoas faziam a grande cidade”. (ROSA, 1994, p. 509) A

difícil partida do Menino é contada pelo narrador do conto, pois o filho sabe que está partindo por tempo indeterminado para que a Mãe se recupere: “Soubesse que um dia a Mãe tinha de adoecer, então teria ficado sempre junto dela, espiando para ela, com força, sabendo muito que estava e espiava com tanta força, ah. (ROSA, 1994, p. 511) No conto, as difíceis e longas noites vividas pela criança se contrapõem à claridade das manhãs, sempre portadoras de notícias alvissareiras.

O “aparecimento do pássaro”, um tucano que chegava todas as manhãs, às seis e vinte, e “ficava, de arvoretagem, na copa da tucaneira, futricando as frutas (...)” (1994, p. 513) chamou a atenção do Menino. O pássaro chegava e “o sol ainda não viera. Mas a claridade. Os cimos das árvores se douravam.” (1994, p. 511). Além de arejar o espírito da criança, até aquele momento ocupado pela doença e notícias da Mãe, o tucano era o ser que anunciava, todas as manhãs, a renovação da vida: “Ninguém soubesse seus usos verdadeiros, nem certos horários (...) Ele vinha do diferente, só donde. O dia: o pássaro.” (1994, p. 513). O seu trabalho era, para o Menino, “emoção enviada, impressão sensível, um transbordamento do coração.” (1994, p. 514). Ao observar o voo diário do tucano, o Menino percebeu que “já era capaz de entender com o coração”. O trabalho do pássaro operou uma transformação na alma do Menino: a força da vida, a esperança venceram o medo e a incerteza: “chegou um telegrama. O tio sorriu, fortíssimo. A Mãe estava bem, sarada!” (1994, p. 514).

Nesse conto, Rosa traz, além da imagem do cimo e do pássaro, cuja função se assemelha à do Anjo anunciador de “Evanira!”, a percepção do tempo vivida pela criança que estava longe da Mãe: “Deitado, o Menino se sentia sustoso, o coração dando muita pancada. A Mãe, isto é... E não podia logo dormir, e pela dita causa. O calado, o escuro, a casa, a noite – tudo caminhava devagar, para o outro dia.” (1994, p. 510).

As imagens apresentadas pelo narrador de “Os cimos” e pelo Narrador de “Evanira!” revelam a existência de um outro tempo, não do tempo cronológico, mas do interior, o da percepção, do sentimento, pensado em termos de atividade psíquica, espiritual, “TEMPO NENHUM”, percebido pela alma que está transtornada e transformada pelo amor, que é “ALGO, MAIS-PERSPICAZ-QUE-O-MUNDO-INTEIRO.” (p. 949) O amor como sentimento perspicaz já fora colocado por Platão em *Um banquete*. Ao contar o mito do nascimento do amor, o filósofo vincula-o ao recurso e à pobreza, como foi dito anteriormente.

Como se percebe, a definição que o Narrador dá ao amor é, à feição de “Evanira!”, platônica.

Mircea Eliade refere-se ao tempo sagrado como uma “espécie de Tempo que se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos.” (ELIADE, 2001, p. 64). O encontro amoroso ocorre em lugar mítico, “como acontecimento único e que, de fato, acontece na alma, na psique das pessoas, e que não tem fim, pois o fim é o começo, numa circularidade infinita.”, como observa Susana Lages em seu livro *João Guimarães Rosa e a Saudade* (2002). Essa circularidade é característica essencial do Tempo sagrado, que tenta recuperar a origem, a pureza das coisas em seu estado primordial. Considerando que a “saudade” já é uma incursão temporal, o Narrador está, em seguidos momentos de sua narrativa, elaborando uma compreensão sobre o tempo, como em: “A FONTE HUMÍLIMA, O PURO TEMPO, AH-ÂNSIA, FORÇADO SONHO, FADA SEM PAÍS (...)” (p. 949); “Por que, se nem sou, e o tempo me leva também? (p. 950); (...) Todo ídolo é tentativa de deter o tempo” (p. 952).

O tempo alimenta a memória, e, como aponta Lages, confere a “ela o movimento que articula, gravando ou apagando, as lembranças do sujeito cujo desejo supremo é a anulação do movimento, do tempo que passa para fixar-se num momento que lhe forneça prazer e segurança.” (LAGES, 2002, p. 91), por isso o Narrador diz que “todo ídolo” – o amor, a saudade – “é tentativa de deter o tempo”, de trazer à tona e tentar segurar, através das imagens contidas na memória, momentos especiais e intensos. Com essa postura, conseguimos eternizar situações vividas, pois percebemos o tempo ao revivermos, pensarmos nas coisas passadas. E, ao final do conto, o Narrador exalta a “SANTA SAUDADE..., ... “— Que ela não nos abandone... DESDE QUE É EM ALGUMA OUTRA PARTE QUE VIVEMOS, E AQUI É SÓ UMA EXPERIÊNCIA DE SONHO... Nós, tempícolas.” (p. 955). Tempícolas: seres que estão no tempo, preocupados com a sua passagem.

A questão do tempo está associada à reflexão do destino. Esse tempo, revelador de uma outra duração, é o do conhecimento e da experiência individuais, um tempo que leva o Narrador a se questionar se aquele encontro teria ocorrido pelo “Destino”. A questão do destino sempre foi preocupação humana e literária para todas as culturas. Na Bíblia, em Mateus, capítulo 10, versículos 29 e 30, está escrito: “Não se vendem dois passarinhos por um ceitil? E nenhum deles cairá em terra sem a *vontade* de vosso Pai. E até mesmo os cabelos da vossa cabeça estão contados”. Conforme já foi apontado, Riobaldo, personagem emblemática da condição humana, tergiversa sobre a

possibilidade de cada um já ter um papel determinado nessa vida: “A vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. Vida devia de ser como sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho.” (ROSA, 1986, p. 212).

O pensamento grego respondeu a essa questão com a criação das moiras. Conforme Junito Brandão Moira, “é a parte, o lote, o quinhão, aquilo que a cada um coube por sorte, destino.” (BRANDÃO, 2000, p. 140) As moiras eram três irmãs que determinavam o destino tanto dos deuses, quanto dos seres humanos. As três mulheres, Cloto, Láquesis e Átropos, tinham como função fabricar, tecer e cortar o que seria o fio da vida de todos os indivíduos. “Associada a *Moira* tem-se , como seu sinônimo (...), *Aísa*. Note-se logo o gênero feminino de ambos os termos, o que remete à ideia de *fiar*, ocupação própria da mulher: o destino simbolicamente é fiado para cada um.” (BRANDÃO, 2000, p. 141).

O destino aparece subitamente, como aquilo que é anterior ao eu e que, muitas vezes, independe da sua intenção. Quando o homem se depara com ele, já está envolto nos seus fios, que nunca são transparentes o suficiente para deixá-lo perceber quem conduz a sua própria vida. Como explica o eu-lírico sobre os mistérios do destino em um dos textos de *Ave, Palavra*, “Quando coisas de poesia”, no poema “Torneamento”: “Às vezes – o destino não se esquece –/ as grades estão abertas,/ as almas estão despertas:/ às vezes,/ quando quanda, quando à hora,/ quando os deuses,/ de repente/ – entes –/ a gente/ se encontra” (ROSA, 1994, p. 1085).

O Narrador de “Evanira!”, ao se perguntar se era o “Destino” que o tinha unido à Amada, diz: “...PILOTADO NESSE RIO/POR ANJOS E LEIS E ALEGRIAS...” (p. 947).

Esse rio da vida, tão fantástico e misterioso, nos conduz a lugares obscuros, “terceiras margens”, zonas de sombra que perpassam todos os seres humanos que estão atravessando a vida todo o tempo, na tentativa de construir a sua própria identidade. Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, afirma:

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do que em primeiro se pensou (GS:V, 1986, p. 26).

Na vida nada está pronto, acabado, tudo está em constante transformação – Travessia. O Narrador, ainda ao falar das armadilhas do destino, continua: “*Todavia: ... e a vida são sempre outros rumos/que não os nossos*”. (p. 949).

O destino tem suas agruras. Quando o homem o imagina sob controle, ele se mostra mais arredo e, tal qual tempestade furiosa, o conduz por caminhos tortuosos e desconhecidos. No final do conto o Narrador se lembra de “Proteu:/ suas focas” (p. 954). Proteu, o deus marinho que tinha o dom da premonição, era procurado por todos que queriam saber sobre o seu próprio destino. Como ele não gostava de contar os acontecimentos futuros, metamorfoseava-se em terríveis monstros marinhos, bem como em qualquer outro elemento da natureza. Mas, se o homem tivesse coragem suficiente para enfrentá-lo, ele lhe contava toda a verdade. Foi o caso de Menelau narrado por Homero na *Odisséia*. O rei de Esparta, para conseguir voltar à sua terra após a guerra de Tróia, foi orientado pela filha de Proteu, Eidoteia, que o ensinou como prendê-lo para que ele o instrísse no caminho de volta:

Terás, meu caro,/ informação segura. Sempre que o sol alcança/ a metade de sua rota celeste, o Velho deixa seus/ domínios marítimos, e se dirige, ao sopro do zéfiro/ brumoso, a uma caverna profunda, lugar de repouso./ Focas, nascidas da Rainha do Mar, cercam-no,/ é seu rebanho. Procuram com ele o conforto/ do sono. Emergindo das profundezas tenebrosas, as/ focas aspiram o amargo odor das águas sombrias./ Para lá te conduzirei ao clarão da Aurora e te/ incorporarás ao grupo” (HOMERO, 2011, p. 113).

Assim como Menelau procurou Proteu a fim de buscar respostas para as suas incertezas, o Narrador evoca o deus para exaltar o retorno da saudade que livrou os amantes “das trevas que separam” (p. 953). Proteu e suas focas simbolizam, em “Evanira!”, o trabalho do destino, que, com suas artimanhas e seus mistérios, propiciou o reencontro do casal. Ao trazer a figura de Proteu, o Narrador lança a possibilidade de uma certeza, uma direção sobre o seu futuro. Temor de uma desdita? É preciso considerar que os vaticínios oraculares sempre se cumprem.

Essa tematização reflete o debate que o Narrador faz sobre o tempo, sobre o seu caráter de constante mudança. O destino, que no instante em que se faz presente pode causar muitas transformações, cuidou de separar Narrador e Amada: “E o último abraço (*Um anjo só sente o amor como as árvores o orvalho?*)” (p. 949). O Narrador interpõe o anjo – presença sempre ambígua e multifacetada – para dimensionar a intensidade do último abraço. Tal como a fugacidade do Anjo, o último abraço se revela ao amante. O

inesperado é o ver-se lançado ao destino, o encontrar-se repentinamente sem apoio, “súbito decorridamente – *através* de quem nós” (ROSA, p. 949).

Anjos – entre tempo, espaço e destino

Os anjos, tradicionalmente seres celestiais portadores de boas notícias, exercem um papel fundamental em “Evanira!”. O seu aparecimento está ligado à descoberta do amor, e a sua transformação, sempre anunciada. O anjo acompanha os estados anímicos do Narrador, é como se ele fosse o portador de todas as mensagens de encontros e desencontros entre Narrador e Amada.

O recorrente aparecimento da figura do anjo em “Evanira!” merece especial atenção. Susana Kampff Lages faz um estudo sobre o tema do anjo nesse texto. A pesquisadora encontra afinidades entre as obras do escritor brasileiro e as do filósofo Walter Benjamin, principalmente por se tratar de escritores preocupados com a origem da linguagem, com a elaboração cuidada de seus textos, com a função da palavra, com aversão ao lugar-comum e ao automatismo e, sobretudo, a partir de uma linguagem com forte tom místico.

Walter Benjamin, filósofo alemão, nasceu em 1882 em Berlim e mudou-se para Paris em 1935, para fugir da perseguição nazista. Extremamente crítico, o filósofo não se limitou a estudar somente a ciência positiva, mas uma série de questões que o intrigavam. Ancorado na ciência da tradição, Benjamin interessou-se pelo saber místico, pela origem das coisas, da própria língua, pela afinidade entre as línguas, pela memória coletiva, que faz com que os seres humanos estabeleçam laços entre passado e presente. Gershom Scholem, amigo pessoal de Benjamin e crítico da mística judaica, consegue, em poucas palavras, resumir a importância, o legado do filósofo: “Ao amigo de toda a vida, em cujo gênio reunia-se a intuição do metafísico, o poder interpretativo do crítico e a erudição do sábio”, como assinala Marcelo de Andrade Pereira em estudo sobre Benjamin. (PEREIRA, 2006, p. 10)

Segundo Pereira, o pensamento benjaminiano tem certo embasamento no divino, “inscreve-se no registro da teologia, macrocosmo da experiência em cujo domínio confundem-se o místico e o político.” (PEREIRA, 2006, p. 10). O estudo de Pereira observa, ainda, que mística e política se completam. As experiências mística e política são “os dois polos ordenadores do complexo e extraordinariamente rico universo da

experiência humana, traduzindo as duas formas mais altas de auto realização do indivíduo na sua abertura para o Absoluto e para o Outro”. (PEREIRA, 2006, p. 10).

No encalço da subjetividade desconhecida, a literatura moderna caracteriza-se por uma nostalgia das origens perdidas, pelo resgate do primitivo, da infância, do espaço sem limites, pela regressão às formas caóticas e primordiais da vida. Guimarães Rosa, escritor engajado, conhecido por abordar temas voltados para os problemas espirituais e sociais do homem, teve contato com a obra de Benjamin. Vale observar que não é objetivo desse estudo entrar no campo desse filósofo contundente e extremamente denso que é Benjamin. Por necessidade de alcançar a grandeza do texto rosiano, a leitura de Benjamin é solicitada tão somente para mostrar elementos, carregados de uma postura filosófica, comuns aos dois autores, como o Anjo.

A conexão Rosa/Benjamin – os vínculos da imagem do anjo em Rosa com o pensamento benjaminiano – encontra fundamentação, segundo Lages, numa entrevista que Rosa deu a Fernando Camacho em 1966, citando Walter Benjamin ao falar de obras e autores que o influenciaram. A entrevista é reproduzida por Susana Lages:

Sim, mas na mesma hora que eu leio tenho de fato paixão por aquilo, gosto imenso, de maneira que entra, deve ter entrado muita coisa. Mas ao mesmo tempo, pobre de mim, entra eu junto com... Júlio Dantas, Fernando Camacho, Walter Benjamin, Goethe, Rubem Braga, Magalhães Júnior, Machado de Assis, Eça de Queirós. Nada é alto demais. Nem baixo demais. Tudo é aproveitável (LAGES, 2002, p. 141).

É importante ressaltar que nem toda influência é consciente, mas o certo é que Rosa leu Benjamin e essas leituras, de forma consciente ou não, foram assimiladas pelo autor, conforme Rosa escreve. É possível aproximar Rosa e sua literatura “religiosa” com os escritos do filósofo. Ambos investigam a alma do homem moderno e a sua relação com o mundo que o cerca. Benjamin, ao escrever as famosas *Teses sobre o conceito de história*, não deixou de falar de um certo messianismo. Para “o filósofo, o Messias não vem somente como o redentor; ele vem como o vencedor do Anticristo”. (BENJAMIN, 1985, p.224). Então, a questão simbólica se impõe e, de alguma forma, o mito é convocado. Eliade, a propósito, aproxima o messianismo do marxismo e de outros sistemas políticos ao mencionar que a maioria dos “sem religião” não está isenta de manter certa proximidade com um comportamento mágico-religioso:

Marx retoma e prolonga um dos grandes mitos escatológicos do mundo asiático-mediterânico, a saber, o papel redentor do Justo (o “eleito”, o “ungido”, o “inocente”, o “mensageiro”; nos nossos dias, o proletariado),

cujos sofrimentos são chamados a mudar o estatuto ontológico do mundo. Com efeito, a sociedade sem classes de Marx e a consequente desapareição das tensões históricas encontram seu precedente mais exato no mito da Idade de Ouro, que segundo tradições, caracteriza o começo e o fim da História. Marx enriqueceu este mito venerável de toda uma ideologia judaico-cristã... (ELIADE, 2001, p. 168).

Walter Benjamin, em agosto de 1933, escreve a segunda versão de “Agésilas Santander”, uma das notas que compõe as conhecidas notas de Ibiza, em que discorre sobre o tema do anjo, muitas vezes estudado e perquirido pelo escritor. Lages atesta que a narrativa da angelologia talmúdica e o messiânico anjo da nona tese de *Sobre o Conceito da História*, inspirado no quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, quadro adquirido pelo próprio escritor, influenciaram a construção da figura do anjo benjaminiano. Os anjos talmúdicos, míticos por excelência, possuem hostes que são criadas, segundo a lenda, para entoar hinos de louvor diante de Deus e desaparecer.

Os anjos de Benjamin são dotados de certa duplicidade, como o anjo terrível de Rilke, pois trazem em si algo que causa estranhamento, que escapa à nossa compreensão. Não são apenas portadores de notícias alvissareiras, mas possuem características assustadoras. O anjo na nona tese é um anjo alado e feroz, e foi escolhido pelo filósofo para apresentar o contraste entre o anjo da História, marxista/judeu e o “tranquilo” e “alegre” do Zeus de Schiller. O *Angelus Novus* observa com seus “olhos escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas”, uma catástrofe. Essa catástrofe é “o que chamamos progresso”. (BENJAMIN, 1985, p. 226). Em *Tradução e Melancolia*, Lages afirma que

Destruição, separação, morte – essas são as mensagens de que são portadores os anjos benjaminianos. No entanto, tais elementos não constiuem negatividade absoluta, mas momentos privilegiados e necessários no percurso de uma reflexão que se pretende autenticamente questionadora, o que significa também, em última instância, autoquestionadora e auto-reflexiva” (LAGES, 2007, p. 107).

Há uma passagem na nota “Agésilas Santander” (segunda versão), citada por Lages, que demonstra essa ambiguidade do anjo de Benjamin:

Mas esse anjo se parece com tudo de que tive de me separar: das pessoas e, às vezes, das coisas. Nas coisas que não mais possuo ele tem sua morada. Ele as torna transparentes e por trás de cada uma delas aparece aquele a quem são destinadas. Por isso, sou insuperável na arte de dar presentes. De fato, talvez o anjo tenha sido atraído por alguém que dá presentes e que sai de mãos vazias (LAGES, 2007, p. 108).

Não por acaso, Lages encontra certas similitudes entre os anjos de Benjamin e os de Rosa, mas é importante ressaltar que, para a estudiosa, essa proximidade entre os anjos dos dois escritores se dá por seu caráter mediador, não por características como a impotência e a fragilidade, comuns aos anjos benjaminianos:

... a mediação do anjo tradicional calcada na dos anjos bíblicos, pressupõe uma mensagem, da qual o anjo deveria ser portador ou tradutor; no entanto, nem as figuras angelicais de Rosa, nem os anjos benjaminianos portam consigo qualquer mensagem perene de uma instância externa ou superior; seu papel mediador se concretiza apenas no momento mesmo de sua sempre fugaz aparição e depende de um gesto interpretativo do sujeito (LAGES, 2002, p. 142).

O anjo, figura essencial e reincidente no conto “Evanira!”, constitui-se não só como mensageiro de algo desejado, mas sinaliza algo perturbador, que escapa à nossa compreensão, pois é presentificação do invisível, daquilo que está no mundo mas que não pode ser visto ou tocado. Por isso o anjo é ambíguo, é mediador de um reino que não pode ser tocado. Vem para anunciar o amor, a Amada, que é revelação da essência:

(O anjo vem para dizer,
não para discutir ou argumentar;
nunca para pedir.)
Meu amor! Os VERDES... (p. 953)

A figura do anjo, caracterizada por apresentar-se como portadora de uma mensagem transcendental e benévola, acaba por trazer, em si, algo de terrível, de destruturador. Os anjos são duplos: unem e separam, são, ao mesmo tempo, protetores e malfeitores, expõem os seres humanos ao perigo, abrem, mas fecham portas.

O anjo, em “Evanira!”, carrega essa duplicidade, surge em diferentes momentos da narrativa e acompanha a trajetória do Narrador, tanto nos momentos vivazes, como o da descoberta do amor: “– ÀS ASAS! ÀS ASAS!”, “*Anjo novo*”, quanto como o portador de uma mensagem negativa, de uma morte “propiciatória e necessária”, propiciada pela saudade. Momentos privilegiados e imprescindíveis para a autorreflexão a que se propõe o Narrador:

Senhora, sinto-vos: *o*
choque angélico.
Saudade – as modulações do escuro; (p. 952)

Por outro lado, não se pode ignorar o escritor que difundiu, desde o início do século XX, a ambiguidade dos anjos, salientando o lado terrível desses seres mediadores. Rainer Maria Rilke, autor das *Elegias de Duíno*, traz a imagem do anjo maléfico, “terrível”. Em uma noite de pleno conflito existencial, na Primeira Elegia, Rilke se pergunta:

Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos
me ouviria? E mesmo que um deles me tomasse
inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia
sua existência demasiado forte. Pois o que é o Belo
senão o grau do Terrível que ainda suportamos
e que admiramos porque, impassível, desdenha
destruir-nos. Todo Anjo é terrível.
E eu me contenho, pois, e reprimo o apelo
Do meu soluço obscuro. Ai, quem nos poderia
Valer?
(RILKE, 1972, p. 3)

A poeta Dora Ferreira da Silva traduziu, em 1972, as *Elegias de Duíno*, obra que a consagrou como tradutora e, possivelmente, contribuiu para o despertar da crítica para seu trabalho de poeta. Ao comentar a Primeira Elegia, Dora afirma que no verso “Todo Anjo é terrível” se “manifesta a tensão ameaçadora que marca a relação entre o homem e o Anjo, símbolo do que ultrapassa e transcende a esfera do visível”. O apelo do homem parece se perder ante a figura imponente do perturbador “anjo terrível”, uma vez que, diferente dos homens, o Anjo – assim como os animais – não sabe se está entre vivos ou mortos. Contudo, os versos 6º, 7º, 9º e 10º se revestem de exaltação e louvor, mostrando que o homem é capaz de superar a angústia inerente à sua condição, escreve Dora (RILKE, 1972, p. 65).

Do imaginário de Rilke, o Anjo é o que mais sobressai. De vocação ascensional, a obra de João Guimarães Rosa é povoada por anjos. Segundo Lages (2002, p. 142), Diadorim, Otacília, Ros’uarda, Bigrí possuem certa fragilidade angelical, embora esse estado se alterne com momentos de força, de agressividade significativa, especialmente Diadorim, cuja bravura “masculina” se sobressai na maioria das vezes, preocupada que está em vingar a morte do pai.

A figura do anjo em “Evanira!” também é dotada de certa fragilidade e, ambigualmente, de grande poder metamorfoseador. Kathrin Rosenfeld levantou a influência rilkeana na obra do escritor mineiro. Segundo Rosenfeld, “Rosa se inspirou na técnica rilkeana da ampliação de certos intensos sentimentos que são avassaladores e

diáfanos como perfumes” (1997, p. 20) O “Anjo novo” anuncia a comunhão entre os amantes e a natureza, quando todos são envolvidos por uma música primordial:

Anjo novo. Nós –
E UM SOM CHEIO DE AVENCAS PENDURADAS,
restituindo: *menino*
NA CASA DO AMOR TUDO ERA FRAQUEZA.
Minha mãe brincando de bonecas me teve.
Olhos de me marejar.
SÓ A FIXAÇÃO DE REPENTINA MÚSICA.
Anjo novo.

Outro aspecto expresso na poesia de Rilke, que se aproxima da obra de Rosa, é o pensamento de que a obra de arte e o amor – produções humanas – podem aproximar o homem do Anjo, símbolo da eternidade. Aventura, sonho forçado são as vias que levam à realização amorosa:

A ETERNA AVENTURA
profundamente anímica;
SONHO FORÇADO
- *Anjo novo!*-
trazia-nos. (p. 953)

Narrador e Amada estão em outra esfera, mais próximos do sublime, o anjo os leva a uma aventura para níveis elevados. A obra de Rosa se inscreve na tentativa de resgatar ao homem a unidade cósmica. Esse projeto é correlato à atitude rilkeana de envolvimento – necessidade de reintegração – com o universo, conforme expressa Dora Ferreira da Silva nos comentários às *Elegias*:

o homem, desligando-se da natureza, perdeu a unidade cósmica das aves migradoras que vivem no ritmo das estações, a perda dessa pureza e lucidez originais condenando-o ao conhecimento “indiferente” da primavera e do inverno, da vida e da morte. (RILKE, 1972, p. 73).

Na participação cósmica está a Origem, assim definida por Rilke: “aquilo para o qual tudo o que acontece é sempre um começo”. Rosa estará sempre rompendo os limites da ficção e da realidade. Nomear as coisas e os seres no momento de seu nascimento faz parte da mágica rosiana de tentar transformar o mundo e os homens a partir da palavra poética.

Memória

A literatura lida com fenômenos comuns à vida: o desejo, a imaginação, o sonho, a angústia; lida também com uma eterna fenomenologia da memória. A literatura possibilita ao ser humano o contato com uma vasta experiência de desconcertos e de prazer.

Em “Evanira!”, texto marcadamente lírico, Rosa, ao falar da saudade, tange o tema da memória. Não há poesia lírica sem memória, uma vez que a essência desse gênero está intimamente ligada à recordação, uma memória afetiva que funde presente, passado e futuro anulando, além do encadeamento temporal, a distância entre sujeito e objeto, como já teorizava Emil Staiger (1975) no livro *Conceitos fundamentais da poética*. Mas Staiger aponta os limites entre memória e recordação, afirmando que o pretérito da lírica não é o mesmo da épica, porque na lírica o pretérito nunca termina; na lírica o passado ganha intensidade na recordação, que, por sua vez, desperta a memória:

O passado como objeto de narração pertence à memória. O passado como tema do lírico é um tesouro de recordação. (...) Pode ser que não conservemos um aroma na memória, mas sem dúvida o conservamos na recordação. Quando ele se espalha de novo, um acontecimento passado de há muito torna-se subitamente perceptível; o coração bate e finalmente a recordação instiga a memória (STAIGER, 1975, p. 55).

É exatamente esse o movimento feito por Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*. Ele narra a sua história a um interlocutor, recordando-se de tudo o que viveu como jagunço e, guiado pela memória, conduz a sua escrita.

Em “Evanira!” o Narrador já inicia o texto esbarrando, justamente, na dificuldade de contar a história a que se propõe. Como Riobaldo, o Narrador também é personagem da história e acaba sendo atropelado pela intensidade das sensações lembradas, daí que ele escreve: “(O Narrador tenta, em repetidos ímpetos, narrar o inarrável).” (p. 947). Isso é comprovado ao longo da narrativa da sua experiência: uma sucessão de acontecimentos repetitivos. Essa circularidade da narração é como se fosse a circularidade do próprio tempo que o envolve, um tempo de percepções, “O PURO TEMPO” (p. 949), constituindo a memória narrada. Ao falar da saudade da Amada, o Narrador ainda diz que “experimenta, inutilmente, discuti-la.” (p. 949) A dificuldade de se discutir aqui é correlata à dificuldade de escrever, de organizar em palavras a experiência vivida, de trazer à memória aquilo que, de alguma forma, se perdeu: “Nem

mais o que houve, preso ausente, nem mesmo o que não haverá... *sim, saudade*”. (p. 950)

O pesquisador Jean-Pierre Vernant (1990) aponta que a questão do esquecimento é de extrema relevância quando se trata de memória. Lembrar e esquecer são ações complementares, uma vez que o presente só tem significação quando ligado ao passado, por isso Lete está ao lado de Mnemósina na tradição grega. Antes de descerem ao Hades, os consulentes deviam provar das duas águas, a do esquecimento e a da memória, para não perderem o conhecimento alcançado na viagem empreendida:

Antes de penetrar na boca do inferno, o consultante, já submetido aos ritos purificatórios, era conduzido para perto das duas fontes chamadas *Léthe* e *Mnemosyne*. Ao beber na primeira, ele esquecia tudo da sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da Noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo. À sua volta, ele não se limitava mais ao conhecimento do momento presente; o contato com o além lhe havia trazido a revelação do passado e do futuro (VERNANT, 1990, p. 144).

Guimarães Rosa não se negou a pensar a memória pela via do esquecimento. Em “Evanira!” o autor exalta e sacramenta o amor e a saudade como sentimentos inerentes à condição humana. Lages destaca a figura do anjo como mediador entre os tempos passado e presente, além de ser mediador entre os amantes. A pesquisadora afirma que a saudade, relacionada à memória, traduz-se como “emblema da relação amorosa que deve, para alcançar a plenitude, necessariamente passar por alguma vivência da morte (...) sob a forma da separação”. (LAGES, 2002, p. 148). Uma espécie de morte como elemento indispensável à saudade é pontuada pelo Narrador no cap. V:

Cap. V – *O Narrador sabe-se transformado novamente e que passou por uma espécie de morte, propiciatória e necessária.* (Descobre que, já antes de encontrar a Amada, tinham saudade, sem o saber – e que a própria e ignota, fora que os trouxera ao lugar consagrado.) (p. 952)

A saudade em “Evanira!” alude à memória da origem perdida, mas potencialmente criadora. O próprio título do conto remete à Eva, a primeira mulher da história da humanidade, que, de acordo com o mito bíblico, ao cometer o pecado original, foi expulsa do Paraíso. No texto em questão, Eva ressurge como símbolo de um grito que ecoa, que não acaba, porque nela há sempre a esperança de retorno ao paraíso perdido: “EVA NASCENTE, PRIMEVA” (p. 949).

A saudade possibilita o reencontro do casal e o resgate da origem: resgate esse levado ao texto pelo entrecruzamento da memória, da poesia e do mito. A memória está no mito porque é função deste reescrever o passado dentro de um novo contexto. Todos os povos precisam dos seus mitos, que acabam por satisfazer profundas necessidades humanas, oferecendo ao homem uma possibilidade de compreensão de si e do universo. “Essa compreensão não é um ato intelectual, mas um ato vital, uma atitude radicalmente existencial. Repropondo as origens de todas as coisas, os mitos possibilitam uma convivência de todas as coisas.” (CRIPPA, 1975, p. 19). Desta forma, a imagem de Eva seria a representação do eterno feminino. De igual forma, o mito de Eurídice, “chamei, mas só tua sombra foi chamada”, vem corroborar a presença do eterno feminino na lembrança do ser amado, como nos versos seguintes:

(E não poder não ver
O QUERIDO E O PERDIDO
MAIS O QUE É UM SEGREDO
Por não ser um sorriso...) (p. 951)

Se o mito se relaciona à memória (ao passado), ele também caminha à frente da história, ultrapassa a história, porque está no fundamento da condição humana, antecipando acontecimentos e compreensões que temos da vida. O Narrador de “Evanira!” traz, no início do conto, a figura de anjos, mensageiros divinos enviados por Deus para guiar o destino dos homens, para demonstrar o quanto o mágico encontro dos amantes os tira dos “brejos do Styx” e os eleva a outras alturas: (*Deus não estuda história. Deus expede seus anjos por todas as partes.*) (p. 947)

A memória também está ligada à identidade, evitando que o Narrador se perca “em charcos e cavernas”, pois “Morre-se, de não se lembrar” (p. 951). Ao recordar acontecimentos ligados à própria trajetória, o indivíduo vai se firmando em sua identidade, principalmente em momentos de desespero, de perdas significativas. Por isso, a saudade, sentimento que faz com que o Narrador se lembre da Amada, o mantém vivo, com esperança: “quem espera está vivendo” e, quando a saudade esvai-se, ele é tomado de profunda tristeza (melancolia):

DESENTENDER-SE O MAR? Só, e agora mais só – no abismo-eu, que é o
chão dos sonhos. NINGUÉM TEM CONSTÂNCIA NA SAUDADE? (O
amor moroso. A impermanência. A subvivência. A insubstância.) Chamei,
mas só tua sombra foi chamada, quando
NÃO-MEMÓRIA
NÃO-LEMBRANÇA:

Branca, sal e estátua,
nem eras (p. 951)

A “não-memória”, a “não-lembrança” expressam o sentimento do Narrador, novamente incompleto, sozinho, “no abismo-eu, que é o chão dos sonhos”, sem a saudade que o ajudava a lembrar, a presentificar aquele amor. O evanescer da saudade e do tempo põe em risco não só a perda do amor, mas, de si mesmo. Vale lembrar que Orfeu, após a perda definitiva de Eurídice, recusou-se a cantar, fechando-se em uma postura narcísica, de negação ao mundo, tamanha a sua tristeza.

O trabalho do escritor consiste na recriação da palavra através da arte, trabalho que se constitui de fragmentos da experiência passada de uma geração a outra, através da subjetivação desta experiência, das lacunas, dos lapsos, enfim, do esquecimento, da perplexidade do homem frente à matéria vertente, ambígua e perigosa que é a vida. Toda a obra de Rosa estabelece um diálogo da alma consigo mesma, figura a *coincidentia oppositorum* que envolve o ser humano. A exemplo do narrador do conto “O Espelho”, de *Primeiras Estórias*, que, ao se deparar com uma figura monstruosa diante do espelho, é pego de surpresa por uma traição, se estranha com o outro, que é ele mesmo. Ao se contemplar, exige do espelho uma fidelização que ele não pode oferecer, senão pelo vazio, pela incompletude, pelo “esquecimento” de si ou pelo estranhamento da própria imagem: “Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto?” (ROSA, 1995, p. 441).

A memória, na obra de Rosa, procura retratar a insuficiência ou o excesso inerente a toda rememoração e associação, o que faz com que o sentido da recordação seja multifacetado e por isso, escape sempre. Benedito Nunes, ao propor uma abordagem filosófica de *Grande Sertão: Veredas*, em “A Matéria Vertente”, aproxima o relato, a recordação de Riobaldo, à *anamnese* platônica, que, por sua vez, “se transferiu à doutrina de Santo Agostinho e tem como limite a reminiscência, interno aposento dos palácios da memória de que nos fala o santo doutor em suas *Confissões*” (NUNES, 2007, p. 185).

“Evanira!” e *Confissões* de Santo Agostinho

No livro XI das *Confissões*, Santo Agostinho debate sobre o tempo questionando-se sobre “o que é o tempo?”, “qual é a medida do tempo?” e acaba por intuir que o tempo é a distensão dos movimentos (de ir e vir) da alma humana, e não o movimento dos corpos celestes, “do sol, da lua e dos astros”. De acordo com a sua concepção, que rompe com o pensamento aristotélico, para quem o tempo é contínuo e infinito, tempo e alma são inseparáveis, pois a passagem do tempo está intimamente ligada à percepção, aos sentimentos humanos. Não há, portanto, presente, passado e futuro, a vida é um só tempo: “presente das coisas passadas, presente das coisas presentes, presente das coisas futuras,” (AGOSTINHO, 1987, p. 302) E continua o filósofo: “existem, pois, três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras.” (AGOSTINHO, 1987, p. 302)

A reflexão sobre a temporalidade proposta pelo filósofo é consequência de o homem estar inserido no tempo e, consciente de sua finitude, procurar o retorno à sua verdadeira origem, tentando dar significado à sua existência. Mas a maior dificuldade para Agostinho é determinar a extensão do tempo, que está intimamente ligada a uma inexistência espacial objetiva deste, já que o tempo só pode ser medido pela subjetividade do indivíduo. Ele ainda observa o problema da deficiência da linguagem em mensurar o tempo:

Porém, que medimos nós senão o tempo em algum espaço? ... Em que espaço medimos o tempo que está a passar? Será no futuro, de onde parte? Mas não podemos medir o que ainda não existe! Será no presente, por onde parte? Mas não medimos o que não tem nenhuma extensão! Será no passado, para onde parte? Mas, para nós, já não é mensurável o que já não existe! (AGOSTINHO, 1987, p. 302).

Se falamos das coisas passadas (através da memória, das lembranças) ou das futuras (expectativas) quando estamos no presente, não há tempo passado ou, sequer, tempo futuro, mas um tempo passado e um tempo futuro que se inscrevem no presente. Quando narramos, do presente, fatos passados, voltamos nossa percepção para o tempo dos acontecimentos passados e, mesmo que sejam verídicos, “a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravam no espírito uma

espécie de vestígio”. (AGOSTINHO, 1987, p. 300). O vestígio deixa profundas marcas na alma. O passado é a memória, as pessoas só têm passado naquilo de que se lembram, ou os acontecimentos passados não teriam sentido. Desta forma, o passado é algo ausente que se faz presente pelos rastros, pelos vestígios deixados na alma. O presente é a ação e o futuro é a expectativa, o sonho que encontra o modelo na memória. Não são cronológicos, mas interiores: “Pelo que, pareceu-me que o tempo não é outra coisa senão *distensão*; mas de que coisa o seja, ignoro. Seria para admirar que não fosse da própria alma.” (AGOSTINHO, 2007, p. 308) O ser humano só tem perspectivas futuras quando consegue vislumbrar possibilidades e, a partir da memória das coisas passadas, pode ressignificar o vivido. Segundo Benedito Nunes, “O passado não se isola do presente, onde está contido, e nem do futuro, de onde proveio.” (NUNES, 2007, p. 191) A cada vez que passamos o passado a limpo, somos capazes de nos reinventar.

Essa tematização também traz à tona o Narrador de “Evanira!”, ao discutir a saudade. Saudade sentida pela perda da Amada e que evoca o não-saber da origem, a ausência, o vazio: “quem poderia restituir-me o que, DEPOIS nunca houve, só ausente, nem há-de, PELAS RIBEIRAS DO RIO, no nevoeiro do agora?” (p. 949). O “DEPOIS nunca houve” sugere a perenidade temporal de que fala Agostinho quando tudo se traduz no “agora”.

Nevoeiro que envolve o Narrador, cuja alma encontra-se em silêncio, mas um silêncio carregado de significados, que traz consigo o risco do encontro com a palavra fatal, a que causa transformação porque quer recuperar o seu sentido primeiro, como percebemos neste excerto do conto:

..., SILÊNCIO À TARDE. Só
o que só e
antes; ANTIGO
Teus olhos, as mãos (p. 949)

A Amada desponta do espaço da memória em concretude, diferente da imagem esfumada de Eurídice, que não conhece mais a materialidade. O Narrador busca seu relato em tempos e espaços longínquos, lugar das reminiscências, no qual as lembranças tornam-se mais obscuras: “*e inimitáveis céus*, de amando em quando, no meu nem lembrar. No meu quartel espaçoso.” (p. 949), mas, ambigualmente, lugar em que é possível recorrer para ressignificar, reconstituir um passado que alimenta a saudade – inutilmente discutida pelo Narrador – “Aonde as testes árvores, re-arrumadas em o não sempre.” O não sempre das lembranças, rastros deixados na alma, como quer Santo

Agostinho quando afirma que a memória reproduz não as coisas em si, já passadas, mas as palavras nascidas das imagens destas, que ao passar se fixaram na alma, mediante os sentidos, quais vestígios” (AGOSTINHO, 2007, p. 300).

Susana Lages destaca o papel da memória em “Evanira!” relacionando-a à saudade em

sua complexa articulação espaço-temporal subjetiva. Há no texto inúmeras descrições, comparações, metáforas que procuram, na maioria das vezes por imagens paradoxais, dar conta do caráter múltiplo e contraditório da saudade, traduzindo-a como emblema da relação amorosa que, deve, para alcançar a plenitude, necessariamente passar por alguma experiência de morte (LAGES, 2002, p.148).

O Narrador, ao tentar penetrar os insondáveis limites do desejo, da memória, as “*rudes portas*” (p. 949) às quais recorre para se lembrar, experimenta discutir a saudade, mas explicita a sua dificuldade em medir, em dimensionar o tempo dos acontecimentos, já que ele narra impressões: “(HOUE UM AZUL UMA TARDE, EMBORA, uma e longe manhã; e fogem esquilos. AZUL QUE HABITOU MEUS OLHOS, angelia, eva, “*that joy, once lost, is pain*”, o r o i s s i n o l de Bernardim.” (p. 949)

O verso “*that joy, once lost, is pain*”, citado pelo Narrador que tenta, “inutilmente” discutir a saudade, é o ultimo verso do poema “The Past”, de Percy Bysshe Shelley, poeta romântico nascido em 4 de agosto de 1792 em Horsham, na Inglaterra, tradutor de Platão, Goethe, entre outros. Shelley morreu aos vinte e nove anos, mas deixou um grande legado. A sua obra influenciou marxistas e cartistas (seguidores de um movimento, o cartismo, que propunha reformas nas áreas social e política):

Seus poemas traduzem a tensão entre a paixão e a razão, entre a permanência da natureza e a fluidez da vida, como símile da ideia, de influência platônica, de que há uma ordem eterna na Beleza, no Amor e na Justiça, que os homens sentem, mas não são capazes de descrever (...) como William Blake, interpretava a universalidade da religião, dos sistemas políticos e dos códigos morais. (RAMOS)

No poema “The Past”,

I.

Wilt thou forget the happy hours
Which we buried in Love's sweet bowers,
Heaping over their corpses cold
Blossoms and leaves, instead of mould?
Blossoms which were the joys that fell,
And leaves, the hopes that yet remain.

II.

Forget the dead, the past? Oh, yet
There are ghosts that may take revenge for it,
Memories that make the heart a tomb,
Regrets which glide through the spirit's gloom,
And with ghastly whispers tell
That joy, once lost, is pain.²

o poeta romântico Percy Bysshe Shelley escreve sobre o esquecimento das horas felizes, da esperança. Se as coisas esquecidas não voltam à memória, encerram uma experiência de dor, a ponto de merecer vingança por parte de quem foi olvidado. Como o Narrador de “Evanira!”, o sujeito lírico sabe que perder a alegria – com o esquecimento – é encontrar a dor.

Tomado por intenso sofrimento, o Narrador traz, para reforçar a sua aflição, não só o verso de Shelley, mas o roissinol de Bernardim Ribeiro, poeta português celebrizado com o romance *Menina e Moça*. Considerado pela crítica um pré-romântico em pleno século XVI, Bernardim passou por desilusões amorosas que o marcaram ao longo da vida. F. Costa Marques, ao prefaciá-lo *Menina e Moça*, afirma que o escritor “prefere a análise do sentimento amoroso, a anatomia da paixão, desde o primeiro rebate da alma ao completo enamoramento.” (RIBEIRO, 1942, p. 12)

Menina e Moça, além de explorar temas como gênero, identidade e sexualidade, contribuiu de forma significativa para o desenvolvimento do romance europeu, pois Bernardim Ribeiro foi um dos precursores a adotar, em Portugal, o *dolce stil nuovo*. Para cantar as desilusões amorosas – a obra é, também, autobiográfica – o escritor utiliza uma linguagem com aparente simplicidade. Elaborada por um poeta ilustrado, a linguagem bernardiana é repleta de arcaísmos.

² “O passado”: “Você se esquecerá das horas felizes / Que enterramos embaixo dos doces / caramanchões do Amor, / Saltando sobre seus corpos frios / Botões e folhas ao invés de fungo? / Botões que eram as alegrias que caíram, / E folhas, as esperanças que ainda permanecem. // Esquecer os mortos, o passado? Oh, ainda que / Há fantasmas que podem se vingar por isto, / Lembranças que fazem do coração um túmulo, / Arrependimentos que se deslizam na melancolia da alma, / E com pálidos suspiros nos dizem / Que a alegria, uma vez perdida, é dor.” Tradução livre de Luiz Pedro Silva.

Centrando-se quase exclusivamente na análise e expressão do sentimento amoroso, Bernardim idealiza, em *Menina e Moça*, o amor arquetípico, conferindo-lhe uma dimensão filosófica e metafísica. O poeta eleva o amor ao mais alto nível, ao da espiritualização. A melancolia, desamparo profundo causado pelo amor não realizado, assume lugar de destaque no livro, como neste trecho em que o eu-lírico fala da sua tristeza provocada pela queda do “roissinol”, mas afirma que as lágrimas que caem de seu rosto são causadas também, por outras “lembranças tristes” que vêm à tona naquele momento:

Não tardou muito que, estando eu assi cuidando, sobre um verde ramo que por cima da água se estendia, se veio apousentar (pousar) um roissinol; e começou tão docemente cantar que de todo me levou após si o meu sentido de ouvir. E ele cada vez crescia mais em seus queixumes: cada hora parecia que, como cansado, queria acabar; senão quando tornava como que começava então.

Triste da avezinha, que, estando-se assi queixando, não sei como, caíu (se caiu) morta sobre a água! E, caindo por entre as ramas, muitas folhas caíram também com ela. E pareceo aquilo sinal de pesar àquele arvoredo se caso tão desastrado.

Levava-se após si a água, e as folhas após ela. Quisera-a eu tomar, mas por a corrente que ali fazia grande, e por mato que dali acêrca (perto de) do rio logo estava, prestresmente se me alonou da vista. Mas o coração me doeu tanto então, em ver tão asinha morto quem antes tão pouco havia que vira estar cantando, que não pude ter as lágrimas.

Certo que, por cousa dêste mundo, depois que eu perdi outra cousa, não me pareceo a mim que chorasse assi de vontade; mas, em parte, êste meu cuidado não foi em vão: – porque ainda que por a desventura daquela avezinha fôssem causadas minhas lágrimas, lá, ao sair delas, foram juntas outras minhas lembranças tristes. (RIBEIRO, 1942, p. 46 - 47)

Há certa similitude entre *Menina e Moça* e “Evanira!”. Os dois textos aproximam-se não apenas pela temática – a dor diante da separação amorosa – mas pela estrutura. Bernardim faz pequenos resumos, semelhantes aos capítulos de “Evanira!” escritos pelo Narrador, que introduzem os sentimentos e atitudes da Menina e funcionam como suporte para o leitor: “Como que levada pelo desejo de fugir de si própria, a Menina e Moça metera por um arvoredo e vindo a calma, sentara-se, à beira de um rio, “so a espessa sombra de um verde freixo”. (RIBEIRO, 1942, p. 45)

A Menina narra em seu nome e fala dos motivos que a levaram a escrever o livro. A sua perturbação sentimental interfere diretamente na estrutura composicional do livro, como se percebe neste excerto:

Destas culpas me acharão muitas neste livrinho; mas da minha ventura foram

elas. Ainda que, quem me manda a mim olhar por culpas nem desculpas, que o livro há-de ser do que vai escrito nêlo? Das tristezas não se pode contar nada ordenadamente, porque desordenadamente acontecem elas; e também, por outra parte, não me dá nada não o lea ninguém, – que eu não faço senão para um só, ou para nenhum, pois dêle, como disse, não sei parte, tanto há (RIBEIRO, 1942, p. 40- 41).

O Narrador de “Evanira!” traz à tona, em vários momentos do texto, a dificuldade de narrar emoções e sentimentos.

Considerado o livro das Saudades, *Menina e Moça* – o “roissinol de Bernardim” – é lembrado pelo Narrador no momento da tentativa de se discutir a saudade, a massacrante distância causada pela separação da Amada: “Aí, eu trás os montes indo, não achei horizonte mais. E AINDA AMOR, SOZINHO amor. Esperança insistente. E a saudade, a fogo lento.” (p. 949). Partindo de arquétipos primordiais como os do amor e da saudade, Rosa dialoga com escritores que eternizaram os amores impossíveis, desvelando sentimentos humanos profundos e inarráveis. Com essa postura, o escritor reafirma a modernidade, a contemporaneidade da sua obra.

A própria rememoração do Narrador demonstra que o tempo é “distensão” da alma, retomando Santo Agostinho. O “lugar onde aquele amor marcara de revelar-se” (p. 949) é mágico, é o do retorno às verdades primordiais e o tempo, imensurável, é o da percepção. A narração surge do inconsciente (é a partir do inconsciente que ele narra), dos restos, dos cacos que a memória consegue juntar para que ele possa discutir a saudade: ... *não te, nem teu não, nem teu rosto!* Nem mais o que houve, preso ausente, nem mesmo o que não haverá... *sim, saudade.* (p. 950). Santo Agostinho, ao se perguntar como medimos o tempo, afirma que é na passagem do tempo que o medimos, na alma, que fixa o acontecimento que a marcou e o retém na memória:

Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! Não queiras atormentar-me, pois assim é. Não te perturbes com os tumultos das tuas emoções. Em ti, repito, meço os tempos. Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de terem passado. (AGOSTINHO, 1987, p. 310).

Benedito Nunes afirma que em Santo Agostinho e em Guimarães Rosa o tempo é imperfeição, põe em choque a finitude do corpo com a imortalidade da alma. Nunes resgata o final de *Grande Sertão: Veredas*, quando Riobaldo, ao se preparar para a batalha final com o inimigo Hermógenes, diz: “Tempo que me mediu. Tempo? Se as pessoas esbarrassem, para pensar – tem uma coisa! –: eu vejo é o puro tempo vindo de

baixo, quieto mole, como a enchente duma água... Tempo é a vida da morte: imperfeição.” (NUNES, 2013, p. 192).

Como Santo Agostinho, Guimarães Rosa evoca a simbologia da porta para adentrar o espaço da memória, sugerindo a separação entre as duas instâncias temporais – presente e passado – bem como a distinção entre a experiência factual e a que se aloja na alma: “Recorro – em *rudes portas*.” As portas de “Evanira!”, além de marcarem a mudança do espaço profano para o sagrado, são veículo de passagem do esquecimento para a memória. Agostinho afirma que nos

campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie (...) se conservam distintas e classificadas todas as sensações que entram isoladamente pela sua porta. Por exemplo, a luz, as cores e as formas dos corpos penetram pelos olhos; todas as espécies de sons, pelos ouvidos; todos os cheiros, pelo nariz, todos os sabores, pela boca. (AGOSTINHO, 1987, p. 239).

Lembrar e esquecer são verso e anverso da mesma moeda. Para Agostinho, o esquecimento faz parte da imensidão de conteúdos da memória, pois podemos rememorar o que foi esquecido, o que ficou para trás, em tempos longínquos. As coisas esquecidas podem ser trazidas de volta pela lembrança, pelas impressões que elas deixaram na alma: “Meço as impressões que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado.” (AGOSTINHO, 1987, p. 310), afirma o filósofo. Em “Evanira!”, quando o Narrador diz “(*O medo de esquecer – é o chamado do possível ainda? O instinto da saudade – é o que revolve em mim não sei que indigitadas profundezas?*)” (p. 951), significa que o medo de esquecer é um sinal positivo de que a vida pode ser possível, que lá no fundo de sua origem palpita uma possibilidade de realização.

Como a descida de Orfeu aos mundos íferos, o Narrador vai buscar seu relato em espaços e tempos longínquos, no estado inconsciente da linguagem, em rito de franco enfrentamento com a morte. A morte é o mais intenso agente de esquecimento e o Narrador vive uma experiência de morte quando não sente mais saudade da Amada e receia que, “*sobrada a solidão*”, se perca completamente. Quando a saudade “esvai-se”, ele experimenta o contato com o nada e teme que, “*sem ela, a vida o induza, retrocedido a charcos e cavernas... no mundo das larvas*” (p. 950) Essa experiência evoca a catábase de Orfeu ao mundo dos mortos, quando brejos e monstros eram dominados pela força do amor e da saudade que agitavam sua lira. A ausência da

saudade de Evanira faz o Narrador cair em errância por uma escuridão aprisionante, à beira de um mundo avernal sem retorno, “...PILOTADO NESSE RIO/ POR ANJOS...”, (p. 947), para sempre companheiro do Lete. Susana Lages, ao associar a figura dos anjos à de “pilotos”, “seres que guiam o destino dos homens”, diz:

Os anjos aparecem como barqueiros, responsáveis pela passagem ou travessia de um rio, retomando, por um lado, a conhecida equiparação rosiana entre fluxo da vida e o fluxo da natureza, representado pelo fluir do rio; por outro lado, a figura do barqueiro remonta ao barqueiro da Antiguidade, Caronte, que faz a travessia sobre o rio Letes, o rio do esquecimento (LAGES, 2002, p. 145).

Mas a saudade retorna, o Narrador restabelece o contato com as águas de Mnemósina e, conseqüentemente, consigo mesmo: “*O Narrador vai morrer. Mas a saudade retorna, e luta – defendendo-o do medo e contra a sorte.*” (p. 952). De igual modo, Orfeu também guardara a imagem da amada Eurídice na memória, o que o levou a tentar resgatá-la do mundo dos mortos.

O Narrador, após exaltar a descoberta do amor,

Amor é ALGO, MAIS-PERSPICAZ-QUE-O-MUNDO-E-INTEIRO –
súbito decorridamente – *através* de quem nós:

o sempre: o CIMO!”.

...“*no meio do caminho*” desta vida. (p. 949)

evoca o verso de Dante “A meio caminhar de nossa vida” (ALIGHIERI, 1998, p. 25), destacando o sentimento amoroso como o mais elevado da existência humana. Assim como Dante fora conduzido pelo amor por Beatriz em sua viagem pelos três reinos do Além, Inferno, Purgatório e Paraíso, o Narrador é conduzido pelo amor da Amada – amor que determina a descoberta de si mesmo e do seu próprio destino. Quando Dante chega ao Paraíso, Beatriz o ajuda a entender que é próprio da natureza humana esta “subida”. O Narrador também passa por várias experiências, várias travessias para alcançar o cimo, as alturas celestiais. A saudade – a presença/ausência – é, para ele, certa inclinação da alma na direção das coisas amadas que se perderam e continuam presentes, como dor. Desta forma, a saudade é elevada ao mundo do mágico, do maravilhoso, é “grande e pequena féerie/ *no meio do caminho*”, algo de valor imensurável, é “o infinitar”, o que não tem limite, é “GRUPIARA”, terreno de absoluta riqueza, como o Narrador descreve no cap. XII:

Saudade
 antimundana
 análise de pureza
 o infinir
 a substancíssima
 campo de força maior
 ESPERANÇA INSISTENTE
 MUNDO-NOVO
 GRANJA da margem
 ...
 A PRANCHA sobre as baías
 do mar
 grande e pequena FÉERIE
no meio do caminho
 GRUPIARA. (p. 954)

Saudade “antimundana”: sagrada, proveniente de uma força incontrolável, superior ao indivíduo, por isso pertencente à categoria do puro e da essência, uma vez que não é desse mundo, mas do além. Com a saudade entra-se a uma esfera totalmente nova, separada do mundo profano, contudo, manifestando-se nesse mundo. O autor finaliza o conceito de saudade nesses versos, comparando-a com uma prancha sobre “as baías / do mar”, que não conhece empecilho a seu deslizamento, como uma fada que levita acima da matéria.

É a saudade, “A que mistura os dias e os /renova” (p. 955), que possibilita ao Narrador trazer à memória a Amada e os momentos com ela vividos.

Em *Lete: Arte e crítica do esquecimento* (2001), Harald Weinrich dedica um tópico para tratar da lembrança e do esquecimento diante de Deus e dos homens e aborda, especialmente, a obra de Dante Alighieri. Segundo o autor, a obra foi criada em torno da memória de Beatriz, falecida muito jovem.

Weinrich cita *Vita Nuova* descrevendo-o como um livro dedicado à lembrança da amada, e aponta que, no final, o poeta, para “fugir das tentações do esquecimento, jura (...) construir um monumento literário à memória permanente de Beatriz” (WEINRICH, 2001, p. 50).

Assim Dante finaliza *Vita Nuova*, mostrando sua intenção de cumprir rigorosamente o intento de eternizar a amada:

Apareceu-me depois deste soneto uma maravilhosa visão, na qual vi coisas que me decidiram a não falar dessa bem-aventurada enquanto não pudesse fazê-lo mais dignamente. Para consegui-lo, estudo quanto posso, como ela o sabe verdadeiramente. Se é do agrado de Aquele a quem tudo devo a existência, que eu viva ainda alguns anos, espero dizer de Beatriz o que não foi dito de mulher nenhuma (ALIGHIERI, 1993, p. 92).

Vita Nuova, primeiro livro que Dante escreveu depois da morte de Beatriz, possui uma coesão que, de acordo com Auerbach, é “dada por algo quase indefinível, um tom lírico, impreciso e irracional”. (AUERBACH, 1997, p. 56). Como o Narrador de “Evanira!”, Dante narra “o inarrável”, sentimentos, percepções. *Vita Nuova*, um livro dedicado à memória de sua amada, não poderia ser diferente porque o esforço do poeta

consiste em intensificar seu sentimento ao máximo elevando-o acima da esfera de subjetividade à qual o sentimento fica ordinariamente confinado para conferir-lhe validade objetiva, estabelecendo-o no reino celestial, do supremo e absoluto (AUERBACH, 1997, p. 62).

Weirinch insiste que Dante criou uma obra toda voltada para o culto de um amor não realizado, eternizando esse amor inatingível nos versos de *Vita Nuova* e da *Divina Comédia*, obras destinadas à memória:

Na *Divina Comédia* de Dante temos uma ilustração precisa da antiga arte da memória (*ars memoriae*). Princípio fundamental dessa mnemotécnica é que todos os conteúdos da memória são concebidos como “imagens” que o narrador tem de colocar em determinados “lugares” de uma paisagem de memória previamente escolhida (...) pode-se chamar a *Divina Comédia* de Dante de uma obra de arte da memória (WEINRICH, 2001, p. 51).

Dante retrata detalhes de cada mundo visitado: no inferno, descreve sua geografia, as pessoas e seus suplícios, bem como as vidas que as condenaram a tal situação. Considerando que o inferno é o reino da escuridão, portanto, do esquecimento, é curioso como Dante contraria esse preceito em favor da memória, que exige clareza e discernimento, apresentando um espaço infernal de meios tons: “Segundo uma velha regra da *ars memoriae*, para não serem esquecidas as imagens da memória devem ser bem iluminadas na psique, ficando não muito claras, mas sobretudo não escuras demais” (WEINRICH, 2001, p. 57).

Como já explanado, é a memória que faculta ao poeta descer ao Hades, ir até as profundezas de si mesmo, para alcançar a plenitude, ou, conforme Rosa, a “alegria”. Dante, descendo ao Inferno, toma consciência do “grande pecado” do mundo. Após essa conscientização, ele está pronto para sair do Inferno e, conduzido por Virgílio, continuar sua caminhada até alcançar o Paraíso, onde o poeta será acompanhado por Beatriz, que vem ao encontro da sua lembrança:

Vença a tua guarda os humanos desvãos;/ vê, por minha oração, quantos
beatos/ à volta de Beatriz juntam as mãos!...
Daí a minha visão foi superior/ à palavra, que ao seu primor se rende,/ qual a
memória ante o fato maior.
Como pessoa que o sono surpreende, / e só paixão guarda do sonho,
impressa/ na mente, donde o resto se desprende,
Tal eu fiquei, que, quando quase cessa/ toda a visão, ainda ela me instila/ no
peito o doce que dela começa (ALIGHIERI, 2000, p. 231).

Dante assinala que o sentimento de perplexidade ao vislumbrar Beatriz foi superior à sua capacidade de descrevê-lo, dando-se o mesmo com a memória em relação a um acontecimento do qual sempre se conserva um detalhe, uma emoção, uma sensação, como se dá no conto rosiano.

O Narrador de “Evanira!”, ao evocar o verso de Dante “*no meio do caminho desta vida*”, também exalta a saudade da Amada, saudade que funda uma ausência que se constitui como uma travessia por um deserto, uma difícil e árdua travessia “(ou ATRAVESSO-A, como a um não-mar, a um não-lugar – EU, SAARONAUTA ...) (p. 950). Mas, às vezes, a memória deve ser esquecida, como bem fizeram os gregos ao disporem lado a lado as fontes de Mnemósina e de Lete. No caso do Narrador de “Evanira!”, o esquecimento não existe enquanto fato extinto, senão ele não sentiria saudade; antes, implora todo o tempo que a saudade – o contrário do esquecimento – jamais o abandone.

O pensador Wenrich associa o ponto de vista da memória em Dante ao pensamento teológico de Santo Agostinho, tendo em vista que o teólogo cristão “quer reconhecer na tríade psíquica *memoria-intellectus-voluntas* uma reprodução humana da Trindade divina, de tal forma que das três pessoas divinas Deus-Pai é a memória, Deus-Filho, o conhecimento, e o Espírito Santo, a vontade” (WEINRICH 2001, p. 52). Se Deus-Pai é o Criador do mundo, a memória só pode pertencer a Ele. No livro X, cap. 17, das *Confissões*, Santo Agostinho escreve que só a memória pode levá-lo a Deus, uma vez que alma e memória são correlatos: “os movimentos da alma, os quais, ainda quando não a agitam, se enraízam na memória, posto que esteja na memória tudo o que está na alma”. (AGOSTINHO, 1987, p. 249). Recorde-se que o final de “Evanira!” caminha para um ritual litúrgico semelhante a uma oração: “PENSAMENTO DE AMOR, / DE AMADA; / AMÉM” (p. 955), o que sugere que a memória é celebrada mediante o altar da Criação.

“Evanira!” e a reminiscência platônica

A memória em Santo Agostinho tem sua origem no pensamento platônico. Platão, ao refletir sobre memória e esquecimento, afirma que essas faculdades estão ligadas a uma existência anterior ao nascimento, em que a alma contemplou as ideias das coisas. “Por isso aprender é na sua essência recordar (*anamnesis*) (...) O teorema metafísico de um processo em três fases – contemplação das ideias/ esquecimento/ recordação – está (...) no centro dessa filosofia.” (WEINRICH, 2001, p. 43). É importante ressaltar que há um abismo – o esquecimento – entre o que foi contemplado antes do nascimento e a rememoração terrena.

Nesse sentido, em *Fedro*, Sócrates faz um esclarecimento, afirmando que a loucura do amor foi dada aos homens, pelos deuses, para torná-los mais felizes e plenos. Mas, antes, os homens deveriam alcançar a verdade da natureza da alma, imortal em sua essência. Conhecida a natureza da alma, torna-se essencial entender a sua forma, a sua estrutura, sua conformação. Geneviève Droz escreve, a propósito de *Fedro*, que, “Passando à natureza da alma, o tom muda completamente, e a dialética cede lugar ao mito.” (DROZ, 1997, p. 51). Analisando especificamente o mito da “parelha alada”, quando Platão trata da natureza da alma, a estudiosa distingue nesse mito dois pontos essenciais da obra platônica:

de um lado, a tripartição da alma, que constitui o fundamento da psicologia platônica (...); por outro lado, a visão pré-empírica e a queda, que justificam, neste mundo, ao mesmo tempo, o conhecimento tornado possível pela reminiscência e a desigualdade de nossos destinos (DROZ, 1997, p. 53).

Os dois cavalos, diferentes em porte, um elegante e o outro desengonçado, representam a alma misturada, considerada como conjunto de oposições, que deve ser bem conduzida pelo homem:

Essa a razão de ser entre nós tarefa difícilíssima a direção das rédeas. De onde vem ser dominado mortal e imortal o que tem vida, é o que procurarei explicar. Sempre é a alma toda que dirige o que não tem alma, e, percorrendo a totalidade do universo, assume formas diferentes, de acordo com os lugares. Quando é perfeita e alada, caminha nas alturas e governa o mundo em universal. Vindo a perder as asas, é arrastada até bater nalguma coisa sólida, onde fixa a moradia e se apossa de um corpo de terra, que pareça mover-se por si mesmo, em virtude da força própria da alma (PLATÃO, 1975, p. 56).

O ser humano aspira à contemplação das verdades essenciais, no céu, mas nem todos conseguem. Aqueles que não conseguiram o domínio das asas caem e viverão de reminiscências, daquilo que um dia puderam contemplar. Uns se lembram com mais detalhes das coisas do céu, outros só guardam uma reminiscência pobre e imperfeita, o que faz com que cada um tenha o seu próprio destino. O Narrador de “Evanira!” tenta lembrar do amor, da Amada, idealizados como forma de se aproximar do céu e recuperar a essência um dia perdida.

Platão concebeu a filosofia como um diálogo da alma consigo mesma. A pesquisadora Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha é autora do estudo “Nenhum, nenhuma: a nostalgia de uma experiência ancestral”. Em sua análise, Cunha cita uma passagem de *Fedro* e afirma que, nesse texto, a alma

contempla, de forma latente, o conteúdo do mundo, guardando – dessa visão – o conhecimento e retorno a estados originais. Portanto, as lembranças, aqui na Terra, de um saber ancestral reencontram não só o conhecimento, mas a integralidade do já percebido, sabido. Por outro lado essa percepção torna-se (...) uma redescoberta de verdades até então esquecidas e escondidas (CUNHA, 2009, p. 176).

É nessa perspectiva que a filosofia platônica influenciou Santo Agostinho. Agostinho reflete sobre a memória numa tentativa de unir a filosofia platônica à teologia bíblica. Benedito Nunes observa que, segundo o doutor da Igreja, “as noções que não provêm dos sentidos originam-se do pensamento, que colige as coisas dispersas e desordenadas na memória, chegando até à lembrança da lembrança, ou seja, a reminiscência de Deus.” (NUNES, 2013, p. 185). Para ambos, Platão e Agostinho, a memória manifesta-se como fonte do saber. As *Confissões*, como *Fedro*, são textos que trazem em si uma visão religiosa da alma. Assim também é “Evanira!”, de Guimarães Rosa. O texto é uma celebração ao amor, à saudade, à memória mítica, que presentifica forças arquetípicas de um mundo longínquo e atemporal, irmanando a literatura ao sagrado, como se verifica no final do conto: “_Meu amor, cheio de estrelas. Além! Além!/ PENSAMENTO DE AMOR,/ DE AMADA;/ AMÉM.” (p. 955)

Ao tratar do problema da memória e do esquecimento, Platão, Agostinho e Rosa colocam *Mnemosýne*, *Léhte* e *Anámnesis* como faculdades indissociáveis. A travessia do Narrador de “Evanira!” é uma apologia ao tema da memória. Jean-Pierre Vernant (1990) assinala a equivalência dos termos “lembrar, saber, ver”, observando o caráter sagrado da memória, que já nasce como objeto de culto, e aponta a complexidade dessa faculdade mental que exige destreza e esforço, sobretudo quando se considera a cultura

oral que imperava na Grécia antes da disseminação da escrita. A memória é de origem sagrada porque somente os deuses podem conhecer o presente, o passado e o futuro.

Essa trama perpassa toda a obra de Rosa, autor que sacralizou a recordação, dando a ela “um caráter inquisitivo” (NUNES, 2013), como o fez Platão. Benedito Nunes, ao falar sobre a rememoração de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, cita as palavras do protagonista e afirma que “reviver a memória (...) é meio para decifrar aquelas coisas que são importantes, para ‘compreender a ação escorregada e aflita, mas sem substância narrável.’” (NUNES, 2013, p. 184). O Narrador de “Evanira!”, quando se propõe a falar de amor e saudade, tem o alcance da dificuldade, da inarrabilidade desses sentimentos. Pois tudo que diz respeito à memória, entidade ambígua e enganadora, é de caráter subjetivo, interno, está ligado à percepção: é na alma que os tempos podem ser medidos.

No livro X das *Confissões*, ao refletir sobre a memória, “Agostinho assombra-se sobretudo com o fato de que na imensidão de conteúdos da memória se encontra até mesmo o esquecimento (...) Podemos recordar que esquecemos uma coisa.” (WEINRICH, 2001, p. 47). É o que ocorre com o Narrador-personagem do conto em questão: quando a saudade da Amada se afasta, ele se sente desamparado e teme esquecer por completo aquele amor, mas a saudade retorna e ele consegue trazê-la de volta, ressignificando, assim, a experiência vivida: “O Narrador se reconhece em novas alturas de amor e adivinha o trabalho da saudade. A Amada e ele voltam a encontrar-se.” (p. 955).

Vernant, ao tratar dos aspectos míticos da memória, ainda destaca o esforço dos poetas em definir as origens. A reflexão da origem das coisas, cujo estado se mantém preservado pela sacralidade do tempo primordial, conduz a escrita de Rosa para o exercício de uma memória mítica. Desse modo, o passado “é muito mais que o antecedente do presente: é a sua fonte.” (VERNANT, 1990, p. 141).

O Narrador de “Evanira!”, após passar por uma “*espécie de morte, propiciatória e necessária*” (p. 952) – “morte” (esquecimento) que possibilitou o resgate da Amada –, “*se reconhece em novas alturas de amor e adivinha o trabalho da saudade. A Amada e ele voltam a encontrar-se.*” (p. 953), conhece uma alegria divina, experimentando, de novo, a plenitude.

Conclusão

Foi dito, nesse trabalho, que “Evanira!” é um texto que recebeu pouco interesse da crítica acadêmica. Acredito que a razão não é só o hermetismo da linguagem, em muito acentuado pelas várias camadas textuais e pela vigorosa fusão de gêneros. Para um alcance satisfatório do texto, a minha pesquisa demonstrou que é preciso enveredar pela filosofia, pelos mitos, arquétipos e, sobretudo, ter à mão escritores influentes da cultura ocidental, aqui retomados de forma introdutória.

Por muito tempo, os estudiosos da obra rosiana privilegiaram as análises que enfocavam o regional como ponto de partida para a análise do homem universal. De fato, Guimarães Rosa redimensiona o antigo regionalismo, que vinha forte na literatura brasileira desde o Romantismo. Daí que tenha sido fundamental o estudo sob esse enfoque, sempre aliado às invenções linguísticas do autor, o que resultava numa análise mais sociológica e estrutural. Aos poucos, a visada metafísica – sempre tão cara ao autor – foi ganhando credibilidade nos estudos rosianos. Por outro lado, o livro *Ave, Palavra*, póstumo e heterogêneo, e muito em parte constituído por textos publicados em jornal, foi ficando à mercê da crítica.

Esse trabalho mostrou que a obra de Guimarães Rosa apresenta uma unidade extraordinária, quando nada deve ser desconsiderado, nem existe trabalho menor nas produções do prosador mineiro. A sua monumental narrativa, *Grande Sertão: Veredas*, os contos, poesias e textos de jornais, tudo se dá numa unidade em que as imagens, as metáforas, a linguagem, completam-se na constituição de um sentido: o homem frente à matéria vertente, ambígua e multifacetada que é a vida. Encabulado com a origem misturada das coisas, Rosa estará sempre rompendo os limites do observável, para isso, em “Evanira!”, embaralha os gêneros e lança mão do mito como forma de compreender o que se afigura incompreensível, como o amor e a saudade.

Como Guimarães Rosa declarou em entrevistas e correspondências com seus tradutores, a metafísica é ponto de partida para a elaboração de sua linguagem que sonda a condição humana. Daí que a linguagem de “Evanira!” seja, talvez, dentre a sua produção, uma das mais poéticas e herméticas. Se “o caráter do homem é seu estilo, sua linguagem” (ROSA, 1994, p. 42), conforme afirmou em entrevista, qual seria a linguagem de um Narrador tomado de amor e saudade, que tenta apreender uma sensação, narrar o inarrável, materializar uma criação de espírito? Nesse momento, ao

dar corpo a uma personagem com tais características, o autor funde-se à personagem, emprestando-lhe sua concepção de linguagem-mundo: “*Entra agosto em repouso, mesmo os ventos. – Meu amor, nunca não-estávamos... Alegria! SOFRO AS ASAS. Coisas longas nos chamam*” (p. 953). Essa linguagem poético-metafísica retrata a sua contribuição ao resgate de uma língua que fosse fundante e instauradora da realidade, uma língua anterior a Babel, conforme declarou a Lorenz. Desta forma, Rosa revigorou a linguagem literária brasileira, fazendo do idioma “uma metáfora da sinceridade” (ROSA, 1994, p. 42).

Diante dos bois, dos animais, dos rios e das árvores, Rosa sentia-se reintegrado à grandiosidade cósmica, uma vez que cada um desses elementos se converte em símbolo frente à sua contemplação. Rosa utiliza a linguagem como meio de resgatar o homem moderno da temporalidade, fazendo-o movimentar-se, nesse mundo dessacralizado, do profano ao sagrado. O homem moderno perdeu a conexão com o universo, com a origem das coisas. Somente a linguagem é capaz de operar essa transição, uma vez que ela é instauradora, ela é da fonte divina, conforme Rosa declarou: “Se a gente pudesse ensinar às crianças o idioma falado no céu, este mundo melhorava tanto, que era um espanto.” (COSTA, 2006, p. 190).

Além da linguagem metafísica, que muitas vezes é buscada nos lugares mais recônditos de diversos idiomas e do sertão, o escritor revisitou o arquétipo do amor e conseqüentemente da saudade, trazendo-o em uma mítica que recupera histórias de amor que fazem a tradição da literatura ocidental, como Adão e Eva, Orfeu e Eurídice, Eros e Psiquê. Como retomada arquetípica, “Evanira!” não é devedor desses mitos fundadores da investigação amorosa, uma vez que o autor cria outros símbolos para tratar desse sentimento tantas vezes reelaborado pela literatura.

O tema de “Evanira!” diz respeito ao contemporâneo, por isso Rosa é perene. Ao buscar conceitos platônicos ligados à imortalidade da alma, ao amor como ponte para o acesso ao transcendente, ao esquecimento e à lembrança, o escritor tenta resgatar a unidade entre o homem e o cosmos, restituindo-o à plenitude primordial.

Seguindo os “rastros” de Platão, Agostinho assinalou nas *Confissões* a importância da memória ligada à reminiscência, à recordação obscura que possibilita o acesso ao numinoso, ao sagrado. O mistério *religioso* é o “totalmente outro”, o estranho e o que causa estranheza, que foge do usual, entendido e familiar, a exemplo da palavra poética na obra rosiana: multifacetada, ela carrega uma infinidade de símbolos. “Os símbolos despertam a experiência individual e transmudam-na em ato espiritual, em

compreensão metafísica do Mundo.” (ELIADE, 2001, p. 172). Ao converter a experiência individual em ato espiritual, Rosa dialoga com Agostinho, também, com relação ao problema do tempo e à dificuldade para compreender e traduzir em palavras a sua natureza. No livro XI das *Confissões*, ao refletir sobre a passagem do tempo, Agostinho constata que a temporalidade está relacionada a uma percepção interior. Para ambos, o tempo está ligado ao sentimento, é “certa distensão da alma” (AGOSTINHO, 2007, p. 308).

Conforme foi desenvolvido nesse trabalho, o filósofo Giorgio Agamben associa o contemporâneo ao tempo da origem, enfatizando a importância do passado imemorial para que o presente seja iluminado. Ser contemporâneo significa “introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade.” (AGAMBEN, 2009, p. 71). São esses elementos, a linguagem revigorada, o olhar para o primitivo, o resgate do mito, que asseguram a Rosa a contemporaneidade aclamada pelo filósofo. Assim, Rosa tenta potencializar a incerteza do que é ser gente em sua condição erradia após a queda: “O ideal do peixe é um rio sem margem”, escreveu Guimarães Rosa a João Pondé (ROSA, 2010). Esta sentença é o reflexo da própria luta do escritor contemporâneo com as palavras, na tentativa de traduzir o que há de mais obscuro na alma humana: a perplexidade diante de alguns sentimentos inexplicáveis, inarráveis, como a saudade e o amor em sua eterna completude.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Edusf, 1987.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: paraíso*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ALIGHIERI, Dante. *Vida nova*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- APULEIO, Lúcio. *A metamorfose ou O asno de ouro*. Disponível em <http://groups.google.com.br/group/digitalsource/> Acesso em 15.08.2013.
- AUERBACH, Erich. *Dante: poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BARROS, Hudson dos Santos. “O poder da *imago* na autobiografia poética de Dante Alighieri” – Doutorando / UFRJ. Disponível em: <<http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa11/v1/hudsonbarros.html>>. Acesso em: 25.07.2012.
- BÍBLIA SAGRADA. *O antigo e o novo testamento*. Trad. João Ferreira de Almeida. Santo André: Geográfica, 2008.
- BIZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto Ítalo- Brasileiro, 1980.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- COSTA, Ana Luiza Martins. *Via e viagens: a elaboração de Corpo de baile e Grande sertão: veredas*. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2006.
- CRIPPA, Adolpho. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975.

CUNHA, Betina R. R da. *Um tecelão ancestral*: Guimarães Rosa e o discurso mítico. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FAPEMIG; Araxá: UNIARAXÁ, 2009.

CUNHA, Helena Parente. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Brasília: Editora UnB, 1997.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad.: Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

DURAND, Gilbert. “O universo do símbolo”. In: ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Lisboa: Edições 70, 1976. p. 252-267.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GALVÃO, Donizete; MARTINS, Floriano. Dora Ferreira da Silva: diálogos sobre poesia e filosofia, recordando Vicente Ferreira da Silva. *Revista Agulha*. Fortaleza / São Paulo, outubro de 2003. Disponível em:
<<http://www.revista.agulha.nom.br/ag36silva.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2013.

HOMERO. *Odisséia I – Telemaquia*. Trad. Donaldo Scüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

JUNG, Carl Gustav et al. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

JÚNIOR, Davi Arrigucci. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. *Novos Estudos*, CEBRAP, N° 40, novembro 1994, p. 7-29.

LAGES, Susana Kampff. *João Guimarães Rosa e a Saudade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2001.

MEDEIROS, Aldinida. “Mito e literatura: Inês de Castro, etérea, quase deusa, no romance histórico contemporâneo”. In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da. *Entre o mito, o sagrado e o poético: ecos de uma sinfonia*. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPEMIG, 2013.

MENESES, Adélia Bezerra. "Dãolalalão" de Guimarães Rosa ou o "Cântico dos cânticos" do sertão: um sino e seu badaladal. *Estud. av.* vol.22 no.64 São Paulo. Dec. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v22n64/a16v2264.pdf>>. Acesso em: 12.02.2013.

NUNES, Benedito. O mito em *Grande sertão: veredas. Scripta*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 33-38, 2º sem. 1998.

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

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras, 2003.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. O lugar do tempo: experiência e tradição em Walter Benjamin. Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7725/000554808.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 23.05.2013.

PLATÃO. Diálogos. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, s/d

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. "Introdução". In: *Ode ao vento oeste e outros poemas*. (Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/30411702/Shelley-Ode-ao-Vento-Oeste-e-outros-poemas>>. Acesso em: 05.04.2013).

RILKE, Rainer Maria. "Orfeu. Eurídice. Hermes". In: CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROSA, João Guimarães. Carta de Guimarães Rosa a João Pondé. Disponível em: <<http://datiloscritos.blogspot.com.br/2010/06/carta-de-guimaraes-rosa-joao-conde.html>>. Acesso em: 07.07.2013.

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*, em dois volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

ROSENFELD, Kathrin H. J. G. Rosa – O mestre do amálgama lírico-narrativo. *Nonada. Revista da Faculdade de Educação, Ciências e Letras Ritter dos Reis*. Nº 1, agosto/dez 1997.

SILVA, Dora Ferreira da. "Comentários". In: RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. São Paulo: Editora Globo, 1972.

- SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e Souza. Introdução ao imaginário de “Evanira!”, de Guimarães Rosa. *Cerrados: Guimarães Rosa*. Revista de Pós-Graduação em Literatura. Nº 25, ano 17. Brasília: UnB, 2008.
- SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TURCH, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora UNB, 2003.
- UTÉZA, Francis. Realismo e transcendência: o mapa das minas do Grande Sertão. *SCRIPTA*. Vol. 2, nº 3, 2º sem. 98. Belo Horizonte: PUC Minas, 1998.
- VALÉRY, Paul. *Discurso sobre a estética, poesia e pensamento abstracto*. Lisboa: Veja, Limitada, 1995.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- WEINRICH, Harold. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.