

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

HÉLEN CRISTINA PEREIRA ROCHA

**MUITAS ÁGUAS:
DESPERTAR FEMININO E IMAGINÁRIO POÉTICO – FIGURAÇÕES DE ANIMA
EM *MAGMA* E EM “A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA”**

UBERLÂNDIA

MARÇO – 2023

HÉLEN CRISTINA PEREIRA ROCHA

**MUITAS ÁGUAS:
DESPERTAR FEMININO E IMAGINÁRIO POÉTICO – FIGURAÇÕES DE ANIMA
EM MAGMA E EM “A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA”**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza

UBERLÂNDIA

MARÇO – 2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

R672 Rocha, Hélen Cristina Pereira, 1986-
2023 MUITAS ÁGUAS: DESPERTAR FEMININO E IMAGINÁRIO POÉTICO
[recurso eletrônico] : FIGURAÇÕES DE ANIMA EM MAGMA E EM
"A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA" / Hélen Cristina Pereira
Rocha. - 2023.

Orientador: Enivalda Nunes Freitas e Souza.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2023.204>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Souza, Enivalda Nunes Freitas e ,
1963-, (Orient.). II. Universidade Federal de
Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III.
Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e
atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Tese de Doutorado em Estudos Literários				
Data:	06 de abril de 2023	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	11913TLT011				
Nome do Discente:	Hélen Cristina Pereira Rocha				
Título do Trabalho:	Muitas Águas: Despertar Feminino e Imaginário Poético – Figurações de Anima em Magma e em “A Estória de Lélío e Lina”				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	2: Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O sagrado na Poesia Brasileira Contemporânea				

Às catorze horas do dia seis de abril do ano de dois mil e vinte e três, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos(as) Professores(as) Doutores (as): Enivalda Nunes Freitas e Souza / ILEEL-UFU, Juliana Vittorazze Schroden de Paiva / Pesquisadora independente; Telma Borges da Silva / UFMG; Kelio Junior Santana Borges / IFG e Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro/ ILEEL-UFU.

Iniciando os trabalhos, a presidente da mesa, Prof.^a Dr.^a Enivalda Nunes Freitas e Souza, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente, Hélen Cristina Pereira Rocha, a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir, a senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessiva, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Hélen Cristina Pereira Rocha, Usuário Externo**, em 06/04/2023, às 18:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Enivalda Nunes Freitas e Souza, Usuário Externo**, em 06/04/2023, às 19:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Kelio Junior Santana Borges, Usuário Externo**, em 09/04/2023, às 23:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Telma Borges da Silva, Usuário Externo**, em 10/04/2023, às 11:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro, Presidente**, em 10/04/2023, às 12:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Juliana Vittorazze Schroden de Paiva, Usuário Externo**, em 11/04/2023, às 20:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4402844** e o código CRC **AE28FC1C**.

*Para Sandra, Aroldo, Rany, Gui, Théo e Ben,
suporte de incursão pelo imaginário poético
rosiano.*

AGRADECIMENTOS

Brotados de uma só raiz, há dois rebentos de todos os 'éons', que não têm começo nem fim: são eles certa força e um silêncio invisível e inconcebível. Destas forças, uma vem de cima e é uma grande força, o espírito do todo, que tudo governa e é masculina; a outra, porém, vem de baixo, é uma grande meditação, e é feminina e produz tudo. Em seguida, uma se coloca diante da outra e as duas se unem, fazendo surgir no espaço entre elas um ar inconcebível, que não tem começo nem fim; é neste ar que reside o pai, que suporta e alimenta tudo o que tem começo e fim. Esse pai é o que está, esteve e estará; é uma força feminino-masculina, correspondente à força ilimitada que existia antes, a qual não tem começo nem fim, permanecendo na solidão.

(Carl Gustav Jung)

Agradeço a Deus, por me proteger e sustentar sempre!

À minha orientadora, professora Enivalda Nunes Freitas e Souza, meu especial agradecimento pela orientação sempre muito instigante e cuidadosa. Agradeço pela confiança em mim depositada e ratifico aqui minha total admiração pela leveza e sensatez com que conduz sua vida e minha orientação.

Às professoras Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro e Juliana Vittorazze Schroden de Paiva bem como ao professor Kelio Junior Santana Borges, pela leitura atenta de meu texto que resultou em um profícuo diálogo e contribuições fundamentais na banca de qualificação.

À professora Fernanda Aquino Sylvestre por ter gentilmente aceitado participar da banca de defesa.

Agradeço aos pesquisadores do Grupo de Pesquisa Poéticas e Imaginário (UFU/CNPq) – POEIMA, onde pude participar de discussões que muito me auxiliaram com as temáticas relacionadas a arquétipos, mitos, sagrado e poético.

À minha amiga e colega de trabalho Joeli Teixeira Antunes, que compartilhou comigo as viagens de Montes Claros a Uberlândia, as angústias e ansiedade pelo momento da defesa. Foi um tempo de crescimento e descobertas para nós.

À Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, por ser casa e formação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, pela oferta do curso e pela contribuição para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço aos meus pais, Sandra Maria Pereira Rocha e Carlos Aroldo Gomes da Rocha, pelo amor incondicional e compreensão durante essa minha caminhada. Esse alicerce foi essencial para a conclusão desta tese. Agradeço-lhes, ainda, por terem ofertado às minhas pérolas, Theodoro e Benjamin, todo o cuidado necessário enquanto eu me ausentava para os compromissos acadêmicos.

Aos meus irmãos, Rany e Gui, pelo apoio, pelo companheirismo, pelos momentos de alegria e por estarem sempre ao meu lado durante essa caminhada.

Às minhas primas Regina, Renata e Érica, pela amizade, pelos conselhos preciosos e pelo encorajamento ao longo da vida.

À Telma Borges, minha inspiração contínua, agradeço pela disponibilidade e dedicação à literatura que motivou o meu amor pelo universo rosiano, bem como possibilitou meu crescimento pessoal e profissional.

A Huck (*in memoriam*).

[...]

— “Pois vamos, Meu-Mocinho!” — ela disse, por fim, com seus olhos com a felicidade. — “Deixa dizerem. Ai, rir... Vão falar que você roubou uma Velhinha velha!...”

[...]

Olharam para trás: a estrela-d'alva saiu do chão e brilhou, enorme. Olharam para trás: um começo de claridade ameaçava, no nascente; beira da lagôa, faltava nada para as saracuras cantarem. Olharam para trás: o sol surgia. Com pouco, atravessavam o pasto da Cascavel. Os passarinhos refinavam. Com esses mil gritos, as maitacas, as araras, os papagaios se cruzavam. Zulzul, o céu vivia, azo que pulsava.

[...]

— “Buriti e boi! Isto sempre vamos ter, no caminho, e lá, no Peixe-Manso, Meu-Mocinho...”
(GUIMARÃES ROSA – 2001)

[...]

*Vai invernar...
Eu hoje amanheci alegre,
querendo cantar...
O vento já chegou nas casuarinas,
e o sapo saiu de debaixo da laje
para um buraco no meio do pátio
onde vai se encher uma lagoa.
— Eh aguão!...*

(GUIMARÃES ROSA – 1997)

RESUMO

Esta tese examina a obra poética de João Guimarães Rosa, *Magma* (1997), com a finalidade de rastrear o elemento feminino de seus poemas, procurando evidenciar seu caráter fecundante na prosa do autor mineiro. O fazer poético rosiano compõe-se de uma estética que se beneficia de uma linguagem mítico-simbólica que traz à tona uma figuração arquetípica expressa por meio de elementos como a água, a terra, a noite e a lua. Propõe-se, assim, uma análise dos poemas de *Magma*, objetivando definir de que modo Guimarães Rosa forja, nesses poemas, de uma maneira ainda mais sutil que na prosa, uma forma de abordagem do feminino como inconsciente criador, como núcleo primordial do qual emana a vida. Portanto, parte-se da hipótese de que, em seus poemas, Rosa parece evidenciar a manifestação do “poder feminino” a partir de imagens que remetem ao poder criador, inconsciente e fecundante da mulher. Sendo assim, procuraremos demonstrar de que modo os poemas de *Magma* introduzem uma temática que será contundentemente desenvolvida por Rosa em suas narrativas, e aqui nos remeteremos, especificamente, a uma de suas novelas que pertence ao livro *No Urubuquaquá, no Pinhém*, “A Estória de Lélío e Lina” (2001). Tomamos como aporte teórico, para nos embasar, tanto o elemento imaginário simbólico, bem como os aspectos inconscientes coletivos que permeiam a poesia de Guimarães Rosa, os estudos de Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Gilbert Durand e Mircea Eliade. Ao término das discussões, demonstraremos, na poesia de Guimarães Rosa, um lirismo marcado pela presença de uma simbologia fenomenológica que aponta para a presença de arquétipos femininos que insurgem em face da temática telúrica desenvolvida nos poemas.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. *Magma*. “A estória de Lélío e Lina”. Feminino. Imaginário.

ABSTRACT

This thesis analyses João Guimarães Rosa's poetic work, *Magma* (1997), with the intention of tracing the feminine aspect of his poems, seeking to prove its fecund feature in the prose of the *mineiro* writer. Rosa's poetic process is composed of an aesthetic that benefits from a mythical-symbolic language that brings out an archetypal figuration expressed through elements such as water, earth, night, and moon. Thus, an analysis of *Magma's* poems is proposed, aiming to define how Guimarães Rosa forges, in these poems, in an even more subtle way than in prose, a way of approaching the feminine as an unconscious creator, as an essential core from which emanates life. Therefore, it starts from the hypothesis that, in his poems, Rosa seems to evidence the manifestation of "female power" from images that refer to the creative, unconscious, and fecund power of women. So that, it will seek to demonstrate how *Magma's* poems introduce a theme that will be bluntly developed by Rosa in his narratives, and in this thesis, it will specifically refer to one of his novels that belongs to the book *No Urubuquaquá, no Pinhém, "A história de Lélío e Lina"* (2001). It will take as a theoretical contribution, to support this work, both the symbolic imaginary element, as well as the collective unconscious aspects that permeate the poetic of Guimarães Rosa, the studies by Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Gilbert Durand and Mircea Eliade. At the end of the discussions, it will demonstrate, in the Guimarães Rosa's poetic, a lyricism marked by the presence of a phenomenological symbology that points to the existence of female archetypes that rise in the face of the telluric theme developed in the poems.

Keywords: Guimarães Rosa. *Magma*. "A história de Lélío e Lina". Feminine. Imaginary.

RESUMEN

Esta tesis examina la obra poética de João Guimarães Rosa, *Magma* (1997), con la finalidad de rastrear el elemento femenino de sus poemas, buscando evidenciar su carácter fecundante en la prosa del autor minero. El hacer poético *rosano* se compone de una estética que se beneficia de un lenguaje mítico-simbólico que revela una figuración arquetípica expresada por medio de elementos como el agua, la tierra, la noche y la luna. Se propone, así, un análisis de los poemas de *Magma*, con el objetivo de definir de qué modo Guimarães Rosa forja, en esos poemas, de una manera aún más sutil que en la prosa, una forma de abordar lo femenino como inconsciente creador, como núcleo primordial del cual emana la vida. Por lo tanto, se parte de la hipótesis de que, en sus poemas, Rosa parece evidenciar la manifestación del “poder femenino” a partir de imágenes que remiten al poder creador, inconsciente y fecundante de la mujer. Siendo así, buscaremos demostrar de qué modo los poemas de *Magma* introducen una temática que será contundentemente desarrollada por Rosa en sus narrativas, y aquí nos remitiremos, específicamente, a una de sus novelas incluida en el libro *No Urubuquaquá, no Pinhém*, “A Estória de Lélío e Lina” (2001). Tomamos como aporte teórico, para apoyarnos, tanto el elemento imaginario simbólico, como los aspectos inconscientes colectivos que recorren la poesía de Guimarães Rosa, los estudios de Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Gilbert Durand e Mircea Eliade. Al término de las discusiones, demostraremos que, en la poesía de Guimarães Rosa, hay un lirismo marcado por la presencia de una simbología fenomenológica que apunta la presencia de arquetipos femeninos que brotan en contra de la temática telúrica desarrollada en los poemas.

Palabras clave: Guimarães Rosa. *Magma*. “A estória de Lélío e Lina”. Femenino. Imaginario.

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1 - *La union de los opuestos como hermafrodita* 37
- FIGURA 2 - *La coniunctio como equilibrio armonioso entre los Hornos del sol y l aluna, es decir, las energias masculina y femenina*..... 88
- FIGURA 3 – *El agua de vida fluye entre los opuestos lo masculino (conciencia solar, azufre) y lo femenino (conciencia lunar, mercurio)* 93
- FIGURA 4 – *El poder generador de vida de lo femenino, representado com el mar de la renovaci3n que surge de la leche de una virgen* 106

LISTA DE POEMAS ANALISADOS

“O Caboclo d’Água”	17
“Águas da Serra”	44
“Sono das Águas”	48
“Chuva”	52
“Toada da Chuva”	57
“A Iara”	62
“Luar”	67
“Luar na Mata”	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - ERUMPERE E RUMPERE: VERTER EM POESIA	09
CAPÍTULO 1 – ANIMUS E ANIMA: O INSTANTE CONSAGRADO	15
1.1 O Caboclo d’Água – Nas tramas da Iara.....	16
1.2 A propósito dos Arquétipos: o feminino em perspectiva.....	29
CAPÍTULO 2 – ÁGUAS PRIMORDIAIS: ENTRE NIX, GEIA E O FEMININO MANIFESTO	39
2.1 Águas profundas: o noturno em Guimarães Rosa.....	41
2.2 Águas da Serra – “Talvez enquanto o próprio Deus dormia”	43
2.3 Sono das Águas: a sacralidade de <i>Nix</i>	48
2.4 Chuva: a alegria da chegada.....	52
2.5 Toada da Chuva: onde reside a sinestesia.....	57
2.6 A Iara – Mito e brasilidade do imaginário.....	60
CAPÍTULO 3 – DE SELENE: A POÉTICA LUNAR DE ROSALINA NO SERTÃO ROSIANO	66
3.1 – Luar: profecias do sagrado.....	67
3.2 –Luar na Mata: o narcisismo lunar.....	69
3.3 – Rosalina: evidências de <i>Anima</i> no espaço sertão.....	73
3.4 – Na entrada das águas: uma jornada de reconciliação.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118

INTRODUÇÃO

ERUMPERE E RUMPERE:VERTER EM POESIA

[...]E então, do semi-sono dos paraísos
perfeitos,
os diques se romperam,
forças livres rolaram,
e veio a ânsia que redobra ao se fartar,
e os pensamentos que ninguém pode deter,
e novos amores em busca de caminhos,
e as águas e as lágrimas sempre correndo,
e Deus talvez ainda dormindo,
e a luz a avançar, sempre mais longe,
nos milênios de treva do sem-fim...

(Guimarães Rosa – 1997)

“O Magma, aqui dentro, reagiu e tomou vida própria, individualizou-se, libertou-se do meu desamor e se fez criatura autônoma, com que talvez eu já não esteja muito de acordo, mas a que a vossa consagração me força a respeitar” (ROSA, 1997, p. 05). É com essas palavras que o escritor mineiro, de Cordisburgo, João Guimarães Rosa, agradece o prêmio recebido em concurso de poesia no ano de 1936. Por elas, revela-se a telúrica poesia, que emergirá de seu íntimo para ganhar força junto à totalidade de sua obra.

Tudo em *Magma* remete ao *modus operandi* de um vulcão: as vozes reprimidas de um feminino que não quer mais calar-se arrebetam nos versos, como em erupção. A montanha, abrigo primeiro do vulcão, relaciona-se à morada dos deuses e à ligação entre céu e terra, logo, um mundo repleto de segredos, onde reside o sagrado. Ali não se pode adentrar desprovido de um guia. Portanto, o que se fará constante nos poemas é a presença de imagens que *erumpere*¹ e *rumperere*², numa potência criativa que estava represada ali e que verterá em lava, em magma, materializando assim a erupção de um mitema que permeará não só a poesia de Rosa em *Magma*, mas também se cristalizará nos contos, nas novelas e nos romances do autor. É deste tema que trata esta tese:

¹Do Latim “empurrar para fora”.

²Do Latim “quebrar, partir, romper”.

investigar *Magma* como matriz da criação de Guimarães Rosa, no caso, a origem do elemento feminino, especificamente.

Nesta sessão, que dá início a esta tese de doutorado intitulada *Muitas águas: despertar feminino e imaginário poético – figurações de Anima em Magma e em “A estória de Lélío e Lina”*, torna-se caro ressaltar que o trabalho aqui desenvolvido tem sua origem em pesquisas realizadas ainda na iniciação científica, com o projeto “Coronéis, ‘coronelas’ e o sertão: a (des)estruturação do poder e do sertão em Guimarães Rosa”, concluída em 2009, e que delineou o perfil do coronel e das personagens femininas que circulam pela novela “A estória de Lélío e Lina” (2001).

Naquela ocasião, buscou-se demonstrar como Guimarães Rosa trabalhou uma suposta crise na estruturação coronelista do sertão norte-mineiro, bem como a construção do universo ficcional e das personagens que cumprem papel categórico nos acontecimentos que sucedem. Ao desenvolver essa linha interpretativa, a dissertação de mestrado que sucedeu à iniciação científica estendeu a investigação à função da sexualidade como mecanismo de poder naquele cenário, a fim de ‘minar’ um poder outrora centralizador e falocêntrico.

O que se verificou foi que há ali um processo por meio do qual João Guimarães Rosa dá relevo na narrativa de “A estória de Lélío e Lina”, a um sutil, mas constante movimento de superação feminina do lugar de submissão que lhe fora imposto. Tal temática – a sexualidade feminina como recurso de poder no sertão – parece não ter recebido a devida atenção por parte dessa crítica, salvo alguns textos, como os de Luiz Roncari que, em *O Brasil de Rosa: Mito e história no universo rosiano: O amor e o poder* (2004), discute as relações estabelecidas entre a literatura e a história, demonstrando como o autor mineiro alegoriza os principais problemas político-sociais vivenciados no Brasil dos coronéis. Entretanto, essa abordagem não se desenvolve no sentido das relações de poder reconfiguradas pelas mulheres no sertão, seus mecanismos de exercício do poder e os desencadeadores da crise do coronelismo naquele cenário.

É incontroverso que, ao ler a obra de João Guimarães Rosa, entra-se em contato com muitas imagens e questões que veiculam o feminino e a vida singular do autor. Tais imagens despertam a atenção para a variedade de representações simbólicas de perfis femininos que se esboçam entre suas narrativas, proporcionando aos leitores e estudiosos o conhecimento do universo íntimo e social do sujeito feminino.

Ocorre que tais perfis parecem ter origem em um livro de poemas escrito por Rosa e que fora publicado postumamente. Trata-se de *Magma* que, escrito em 1936, sob

o pseudônimo de “Viator”, rendeu ao autor mineiro o prêmio do concurso literário da Academia Brasileira de Letras. O livro somente veio a público em 1997, quando publicado pela Editora Nova Fronteira.

Magma reúne 62 poemas que apresentam composições que são formal e tematicamente diversas. Comum a todos eles tem-se o telurismo e a metafísica, bastante caras ao autor. É consensual a indicação da crítica de que o livro apresenta um caráter germinal em relação aos contos, às novelas e aos romances posteriormente publicados por Rosa. Esclarece-se que a mesma crítica que aponta *Magma* como gênese da obra rosiana não avança no sentido de estabelecer uma relação entre o elemento feminino produtor e muito criativo latente nos poemas e a prosa do autor mineiro. Sendo este, portanto, o objetivo a ser alcançado por este estudo.

Assim sendo, esta pesquisa procurará investigar de que modo João Guimarães Rosa forja, nos poemas de *Magma*, de uma maneira ainda mais sutil que na prosa, uma forma de abordagem do feminino como inconsciente criador, como núcleo primordial do qual emana a vida. Partiremos da hipótese de que, em seus poemas, Rosa parece evidenciar a manifestação do “poder feminino” a partir de imagens que remetem ao poder criador, inconsciente e produtor do feminino. Para vislumbrarmos tal questão, rastreamos o elemento feminino nos poemas de *Magma* procurando evidenciar seu caráter fecundante na prosa rosiana. Cumpre destacar que a poética de Guimarães Rosa compõe-se de uma estética que prima pela luminosa profundidade de imagens que se instauram, permitindo que o mundo natural, teluricamente versado por ele, seja completamente absorvido pelo imaginário. Isso ocasiona a perda da rigidez material dos textos e revela o longo percurso traçado por Rosa, bem como sua indelével paixão pelo sertão.

Nessa perspectiva, recorrer ao imaginário é caminho imperioso aqui, uma vez que é pelo imaginário que se abre a possibilidade de recriação, ressignificação das imagens suscitadas *a priori*. Conforme Gaston Bachelard:

Veremos que certos devaneios poéticos são hipóteses de vidas que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo. Daremos, no decorrer de nossa obra, numerosas provas dessa confiança no universo pelo devaneio. Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos

possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso (BACHELARD, 1988, p. 08).³

É, portanto, preciso recobrar que a poesia não se esgota; ela potencializa-se. Desse modo, o método a ser utilizado nesta pesquisa será o da análise textual. Para tanto, fundamentaremos nossa investigação nos estudos de Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung, no que diz respeito ao elemento imaginário, bem como aos aspectos inconscientes do indivíduo, que permeiam a poesia de Guimarães Rosa.

Quanto à envergadura analítica, a essência simbólica dos textos foi investigada ao analisarmos o todo de *Magma*, principalmente no que tange ao ritmo, à imagem e aos seus simbolismos. Tais análises foram realizadas objetivando rastrear o elemento feminino nos poemas de *Magma* e procurando evidenciar seu caráter fecundante na prosa rosiana, em específico na novela “A estória de Lélío e Lina”. Para fins metodológicos, portanto, e intentando alcançar nossa hipótese central, separamos os poemas em duas categorias, a saber: poemas que apresentam uma relação estreita entre a água e o feminino e poemas em que o feminino é tangenciado pela lua. Dessa maneira, pinçamos do *Magma* rosiano os seguintes poemas: “O Caboclo d’Água”, “Águas da Serra”, “Sono das Águas”, “Chuva”, “Toada da Chuva”, “A Iara”, “Luar” e “Luar na Mata”. Na sequência abordamos a novela com o intuito de explicitar a estreita relação simbólica existente entre as imagens de *Anima* que ecoam dos poemas a narrativa.

Por fim, esta tese está estruturada do seguinte modo: no capítulo I, antes mesmo de nos dedicarmos a rastrear o percurso poético de evidenciação do feminino, tanto na poética quanto na prosa rosiana, trouxemos à tona o poema “O Caboclo d’Água” para averiguarmos como o masculino se manifesta em *Magma*.

Na sequência fizemos um apanhado de conceitos que foram fundamentais para a análise dos poemas de *Magma*, tais como Arquétipos, *Anima* e *Animus*, dado o caráter primordial das imagens que se avultam na poesia de Guimarães Rosa.

No capítulo II, recorreremos aos estudos bachelardianos sobre a fenomenologia das imagens e passamos a tecer nossa análise dos poemas de *Magma* que tencionam a relação água x feminino, haja vista que esse elemento relaciona-se intimamente ao conceito de poder, uma vez que possui a característica de incorporar tudo em que toca.

³ Nesta tese, optou-se por conservar a ortografia original dos textos consultados tanto nas citações dos textos ficcionais quanto dos textos teóricos.

A imagem da água faz-se muito contundente na poética de Rosa transcrita em *Magma* e, de fato, aponta para um movimento que parece se concretizar ao longo de sua obra. Destacamos aqui quatro dos poemas contidos em *Magma*, a fim de exemplificar nossa hipótese de adesão inicial.

No capítulo III, fizemos a análise dos poemas que trazem a imagem da lua que, por sua vez, também denota importante simbologia no texto rosiano. Ainda neste capítulo, evidenciamos as diferentes manifestações de *Anima* que perpassam a obra de Guimarães Rosa. Têm-se aí imagens que revelam um feminino complexo, conforme demonstramos nos capítulos anteriores. Desse modo, rastreamos, em dois poemas de *Magma*, como a mística lunar se evidencia relacionalmente ao feminino na poética rosiana. Ratificamos ainda, neste capítulo, que na prosa tais imagens culminam em um movimento de busca do masculino por sua completude, o que procuramos comprovar por meio da análise de algumas personagens da novela “A estória de Lélío e Lina”.

Neste capítulo ainda buscamos retomar os elementos outrora destacados nos poemas de *Magma*: a água e a lua evidenciando sua presença e relevância para o enredo de “A estória de Lélío e Lina”, novela que irá materializar o conflito de arquétipos que se apresentam dicotomicamente, mas que estão em constante busca por sua complementação.

Esperamos, com este trabalho, ter contribuído para o avanço da crítica sobre a literatura rosiana, bem como para a pesquisa literária, já que se espera, ao se reler *Magma* destacada, propor uma nova abordagem, ainda não contemplada pela crítica, fomentando o debate e contribuindo para a ampliação do tema que será discutido.

CAPÍTULO 01

ANIMUS E ANIMA: O INSTANTE CONSAGRADO

Com o arquétipo da anima entramos no reino dos deuses, ou seja, na área que a metafísica reservou para si. Tudo o que é tocado pela anima toma-se numinoso, isto é, incondicional, perigoso, tabu, mágico. Ela é a serpente no paraíso do ser humano inofensivo, cheio de bons propósitos e intenções. Ela convence com suas razões a não lidar-se com o inconsciente, pois isso destruiria inibições morais e desencadearia forças que seria melhor permanecerem inconscientes.

(Carl Gustave Jung – 2002)

Neste capítulo, destacamos aspectos e conceitos junguianos, como os de *Anima* e *Animus*. Estes conceitos amplamente estudados na teoria junguiana possibilitarão o diálogo com a obra do autor mineiro João Guimarães Rosa.

Ao realizarmos tal averiguação, será possível partirmos em busca da confirmação da nossa hipótese, qual seja, a de que, nos poemas, Rosa parece evidenciar a manifestação do “poder feminino” a partir de imagens que remetem ao poder criador, inconsciente e fecundante da mulher.

1.1 O Caboclo d’Água – Nas tramas da Iara

Para que pudéssemos avançar com a pesquisa e tangenciar nossa hipótese de que, em seus poemas, Rosa parece evidenciar a manifestação do "poder feminino" a partir de imagens que remetem ao poder criador, inconsciente e fecundante da mulher, partimos para um aporte teórico que desse conta de abarcar a tese defendida.

A obra ficcional de Guimarães Rosa é marcada pela constante presença do mito uma vez que seus romances, novelas contos e poemas são atravessados pelo aspecto simbólico. Em *Magma*, ao reelaborar a linguagem, Rosa presenteia-nos com um contexto de um imaginário cultural muito vinculado ao feminino e sua sacralidade ligada à natureza. Os mitos, bem como os arquétipos ali presentes, trazem consigo uma importante significação que aponta para poemas que evocam um feminino produtor e capaz de desvelar sentimentos variados.

Assim sendo, percebe-se que na prosa e na poesia rosiana os arquétipos relacionados ao caráter dual humano ligam-se a valores, numa espécie de

complementação necessária, como Deus e o Diabo, claro e escuro, dia e noite, feminino e masculino que se manifestam e que se fazem latentes naquele sertão descrito pelo autor de Minas Gerais.

Em *Magma*, encontramos um percurso poético que evidencia um feminino, margeado pelo conflito constante de arquétipos que se apresentam dicotomicamente. Nos poemas, depararemos-nos com um feminino por vezes belo, leve, santo, claro, bom e meigo, ou ainda um feminino que instaura o medo, o mistério e a fascinação que acarretam um percurso semântico extremamente complexo: o eterno feminino.

A história das mulheres revela uma constante inquietação feminina, um não comodismo em relação à sua situação social e familiar. A historiografia tradicional muitas vezes conservou-se submissa a um sistema político-social complexo e não evidenciou tal aspecto. Assim, chama atenção o texto rosiano, pois, como ficção, diverge da história tradicional ao deixar transparecer em sua ficção e em sua poesia um impulso feminino de se fazer notado e respeitado, um impulso de desvencilhar-se das rédeas patriarcais vigentes. É, neste sentido, que se faz relevante, antes mesmo de demonstrarmos como tal movimento se evidencia nos textos rosianos, averiguarmos como o masculino se projeta em *Magma*. Para isso, tomaremos o poema “O Caboclo d’Água”:

O CABOCLO D’ÁGUA

No lombo de pedra da cachoeira clara
as águas se ensaboam
antes de saltar.
E lá embaixo, piratingas, pacus e dourados
dão pulos de prata, de ouro e de cobre,
querendo voltar, com medo do poço
da quarta volta do rio,
largo, tranqüilo, tão chato e brilhante,
deitado a meio bote
como uma boipeva branca.

Na água parada,
entre as moitas de sarãs e canaranas,
o puraquê tem pensamentos
de dois mil *volts*.
À sombra dos mangues,
que despetalam placas vermelhas,
dois botos zarpam, resfolegando,
com quatro jorros,

a todo vapor.
 E os jacarés compridos, de olhos esbugalhados,
 soltam latidos, e vão fugindo,
 estabanados, às rabanadas, espadanando,
 porque do fundo
 do grande remanso, onde ninguém acha o fundo,
 vem um rugido, vem um gemido,
 tão rouco e feio, que as ariranhas
 pegam no choro, como meninos.

O canoeiro
 que vem no remo, desprevenido,
 ouve o gemido e fica a tremer.
 É o caboclo d'água,
 todo peludo, todo oleoso,
 que vem subindo lá das profundas,
 e a mão enorme, preta e palmada,
 de garras longas,
 pega o rebordo da canoinha
 quase a virar.

E o canoeiro, de facão pronto,
 fica parado, rezando baixo,
 sempre a tremer.
 Crescendo d'água, lá vem a máscara,
 negra e medonha,
 de um gorila de olhar humano,
 o Caboclo d'água
 ameaçador.

E o canoeiro já não tem medo,
 porque o Caboclo o olhou de frente,
 todo molhado,
 com olhos tristonhos, rosto choroso,
 quase falando,
 quase perguntando
 pela ingrata Iara,
 que, já faz tempo, se foi embora,
 que há tantos anos o abandonou... (ROSA, 1997, p. 92-94).

Em “O Caboclo d'Água”, um ambiente amazônico se forma e é enfatizado por meio de elementos que retomam a fauna e a flora regionais: “piratingas”, “pacus”, “dourados”, “boipeva”, “sarãs”, “canaranas”, “puraquês” e “jacarés”. Há um clima de apreensão no ar. Os peixes não querem prosseguir, têm medo. A cobra projeta o bote:

E lá embaixo, piratingas, pacus e dourados

dão pulos de prata, de ouro e de cobre,
querendo voltar, com medo do poço
da quarta volta do rio,
largo, tranqüilo, tão chato e brilhante,
deitado a meio bote
como uma boipeva branca (ROSA, 1997, p. 92).

Os botos e os jacarés fogem o mais rápido que podem:

[...]
dois botos zarpam, resfolegando,
com quatro jorros,
a todo vapor.
E os jacarés compridos, de olhos esbugalhados,
soltam latidos, e vão fugindo (ROSA, 1997, p. 92-93).

Tudo isso porque o Caboclo d'Água se aproxima. Luiz da Câmara Cascudo define essa criatura fantástica como aquele que

mora sempre nas ribanceiras mais profundas, ermas, sossegadas. Seu corpo é monstruoso, com as proporções de um gigante descomunal. Visto ao luar, caminhando por alvas e prateadas coroas semelha-se a uma casa grande em movimento. Sua cabeça é disforme e tem a configuração de um rodeio de carro de bois, quando parada à tona da água, ou dela surgindo inesperadamente, se espia o canoeiro ou viandante descuidado para o engolir (CASCUDO, 1998, p. 209).

Rosa, neste poema, reforça o distanciamento da cultura europeia iniciado no poema “A Iara”. Aqui, o indivíduo seduzido pela sereia é um caboclo, personagem típico da miscigenação brasileira. Este ser monstruoso transmuta-se, nos versos do poema, de criatura terrivelmente animalesca:

do grande remanso, onde ninguém acha o fundo,
vem um rugido, vem um gemido,
tão rouco e feio, que as ariranhas
pegam no choro, como meninos.

[...]
É o caboclo d'água,
todo peludo, todo oleoso,
que vem subindo lá das profundas,
e a mão enorme, preta e palmada,

de garras longas (ROSA, 1997, p. 93-94).

em um ser humanizado:

E o canoeiro já não tem medo,
 porque o Caboclo o olhou de frente,
 todo molhado,
 com olhos tristonhos, rosto choroso,
 quase falando,
 quase perguntando
 pela ingrata Iara,
 que, já faz tempo, se foi embora,
 que há tantos anos o abandonou... (ROSA, 1997, p. 94).

A medonha figura do Caboclo d'Água é humanizada pelo amor à Iara, suas lágrimas misturam-se às do rio. Aqui também o autor mineiro, além de exaltar a brasilidade, libertando-o por intermédio de Iara de influência estrangeira, introduz mais uma vez a mãe d'água como figura arquetípica que fascina, seduz, manipula e enreda para si aquilo que deseja.

É surpreendente como o autor transfigura o masculino tenebroso, que sempre orientou a recepção do Caboclo d'Água, em uma criatura acometida pelos males do amor, suplício que acabou por humanizá-la. Segundo a psicologia das profundezas, quando irrompe na figura masculina, de forma incontrolável, algum aspecto agressivo ou monstruoso, pode ser consequência de uma falha na incorporação do lado *anima*, uma sensibilidade reprimida que acabou por fragilizar o ser masculino. Para Carl Jung, *anima* e *animus* são os arquétipos que fomentam a relação com o outro. O homem não se compõe, exclusivamente; por características masculinas, logo, traços femininos como a sensibilidade, o aconchego, por vezes, serão suplantados por um masculino opressor. Nas situações em que a *anima* desabrocha no homem de maneira oprimida, esse feminino mal trabalhado se propagará de maneira negativa. Conforme Jung (1964):

Anima é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem — os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente (JUNG, 1964, p. 176).

Essa *Anima* mal resolvida revela-se no ser mítico das águas de maneira extremamente negativa. Ele oprime aqueles que ousam habitar o espaço do rio, assombra os pescadores e navegantes, causa-lhes temor visto que, por vezes, vira e afunda embarcações. Por não gostar de dividir aquele espaço com os pescadores, ele afasta os peixes para longe da rede e causa medo aos demais seres que povoam as águas:

À sombra dos mangues,
que despetalam placas vermelhas,
dois botos zarpam, resfolegando,
com quatro jorros,
a todo vapor.
E os jacarés compridos, de olhos esbugalhados,
soltam latidos, e vão fugindo,
estabanados, às rabanadas, espadanando,
porque do fundo
do grande remanso, onde ninguém acha o fundo,
vem um rugido, vem um gemido,
tão rouco e feio, que as ariranhas
pegam no choro, como meninos (ROSA, 1997, p. 92-93).

No poema, o Caboclo d'Água, que outrora impunha medo, após ser tocado pela afeição a Iara passará a ser tristonho, choroso. O rancor passará a reger a relação:

Estes humores da *anima* provocam uma espécie de apatia, um medo a doenças, à impotência ou a acidentes. A vida adquire um aspecto tristonho e opressivo. Este clima psicológico sombrio pode, mesmo, levar um homem ao suicídio, e a *anima* torna-se então o demônio da morte (JUNG, 1964, p. 178).

Ainda para Jung (1964), trata-se da *femme fatale*, uma das personificações da *anima* que também encontram muita ressonância nas Sereias, nas deusas das águas de um modo geral e, aí, inclui-se a “íngrata Iara” que personifica um aspecto perigoso da *anima*, uma ilusão que possui o potencial de destruir, de arruinar:

[...]
pela ingrata Iara,
que, já faz tempo, se foi embora,
que há tantos anos o abandonou... (ROSA, 1997, p. 94).

Percebemos, portanto, neste poema, que a *anima* aponta, conforme pontua o próprio Jung (1964), para a ilusão do amor, da felicidade, afasta, portanto, o homem da realidade. O Caboclo d'Água, ser mítico que originalmente provoca o temor, se entristece e perde sua essência opressora porque seguiu um desejo fantasioso, ilusório – o amor por Iara. Outra questão importante é que a maneira pela qual a anima se aflora negativamente no monstro do rio é evidenciada justamente por este aspecto rancoroso e amedrontador que ele dissemina pelas águas.

É sabido que Guimarães Rosa carregou consigo a incrível potência de fabular e, para além disso, temos um autor que se relaciona de modo muito peculiar e íntimo com a palavra. Em seus textos, encontraremos uma linguagem que não se atrela à razão, a palavra em Guimarães Rosa é forte, intensa e revela a potencialidade de encantar, pois traz consigo o matiz, uma força sonora que se incorpora às nuances do texto poético e que conduzem a uma convergência entre texto e contexto, imagem e palavra, real e imaginário.

No que toca ao literário, o autor mineiro faz uso de uma profunda liberdade no lidar com a língua. No poema “O Caboclo d'Água”, notamos um ritmo curto, porém forte, uma criação poética que verte conforme a destreza do autor em manusear as funções e as formas da língua portuguesa. O poema é icônico, posto que revela marcas dessa linguagem sertaneja recriada pelo autor. A sugestão é algo que permeia os versos e que, exatamente por isso, alcança um alto poder comunicativo, e as imagens parecem saltar como as “piratingas, os pacus e os dourados” que dão “pulos de prata, de ouro e de cobre” no leito do rio habitado pelo caboclo tenebroso ou na imaginação do leitor, pois extravasam um inconsciente coletivo. Em entrevista a Günter Lorenz, ao ser questionado sobre sua linguagem, Guimarães Rosa pontua que:

Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria lingüística (LORENZ, 1991, p. 81).

O gênio poético de Rosa inquieta a imaginação do leitor ao brincar com a linguagem, colocar as palavras em “más” companhias. As artimanhas conhecidas do

Caboclo d'Água já se anunciam nas imagens inusitadas e brincantes que se avultam no poema:

No lombo de pedra da cachoeira clara
as águas se ensaboam
antes de saltar (ROSA, 1997, p. 92).

A pedra alisada pelas águas se transforma em “lombo”, o que nos leva a pensar que, de tanto carregar/transportar as águas da cachoeira, as pedras são mesmo um “lombo” de receber carga. Toda água corrente evoca, pela sua fluidez, o transporte, saem de um lugar para outro. No caso, a pedra-lombo transporta a água. A riqueza imaginativa vai se hiperbolizando por uma linguagem que faz das margens de um rio um lugar de encanto e diversão. Como crianças que se preparam para pular na água, estas águas rosianas, míticas e iniciáticas, elas mesmas já puras e transparentes, “se ensaboam antes de saltar”, o que significa que tomam um banho lustral.

Os banhos lustrais são banhos de purificação muito comuns em todas as religiões e culturas. Significa que o indivíduo lava a alma, para além do corpo. Um rito brasileiro associado ao banho lustral é a lavagem de templo na Bahia. Os ritos de batismo também podem ser inseridos nesse contexto. Conforme Juan Eduardo Cirlot:

Baño - La inmersión en el agua toma su simbolismo de ésta y significa no sólo purificación (simbolismo secundario derivado de la cualidad general atribuida al agua de ser clara), sino principalmente regeneración, a causa del contacto con las fuerzas de transición (cambio, destrucción y nueva creación) de las «aguas primordiales» (elemento fluido). En alquimia, este sentido no se modifica, sino que sufre simplemente una aplicación especializada; por eso dijeron los alquimistas que el baño simboliza la disolución del oro y de la plata y la purificación de esos dos metales. (CIRLOT, 1992, p. 155).

Purificam-se, regeneram-se para o encontro. Tomam esse cuidado antes de se depararem com uma força destruidora, que as espera, logo ali, na “quarta volta do rio”, no poço largo, habitado pelo temido guardião do rio. A imaginação material toma a água como elemento essencialmente puro, um elemento puro por natureza. Nestes versos, no entanto, elas “se ensaboam” antes de avançar em seu percurso. O banho de imersão que tomam pouco antes do encontro adquire um aspecto religioso, de purificação, visto que: “El baño precede la iniciación de los nazarenos. Juan Bautista bautiza en el Jordán” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.174). Tal ritual justifica-

se, talvez, pela possibilidade de dele sair mais forte, fecundo e renovado para os desafios vindouros. Assim, para Bachelard (1997):

Sob vários aspectos, parece que a lavagem constitui a metáfora, a tradução em linguagem clara, e que a aspersão é a operação real, isto é, a operação que proporciona a realidade da operação. Essa ação pode então contornar todas as circunstâncias, superar todos os obstáculos, romper todas as barreiras (BACHELARD, 1997, p. 148-149).

Elas, as águas, então caem e escorrem, vão se alojar num poço do qual os peixes fogem: “E lá embaixo, piratingas, pacus e dourados dão pulos de prata, de ouro e de cobre” (ROSA, 1997, p. 92). Por esta enumeração gradativa, percebe-se que, mais uma vez, o poeta evoca elementos da alquimia para falar de um estado em transformação que, por vezes, materializa-se no próprio trabalho complexo do escritor com a sua linguagem. A transformação da palavra falada em escrita, o esforço do gênio criador em dar vida a um mundo imaginário que nesse poema passa por essa forma ritualística de purificação no intuito de se tornar apto, forte, resistente, visto que o clima se torna cada vez mais denso e tenso na expectativa do que está por vir, daquilo que será encontrado no poço onde novas camadas semânticas se entrelaçarão nas profundezas do rio/texto, no compasso em que outros seres ingressam ali. O mistério nesta poesia se esconde em um lugar; é o inesperado, que contém o elemento agitador, aquele que perturba os sentidos dos que vivem no rio e, quem, portanto, instiga a transformação desses.

Esse estado de transformação alquímica que ocorre no poema nos permite compreender que esse intenso trabalho de criação rosiano existe por meio de um movimento de fazer e se desfazer de modo a evidenciar uma língua viva, que se renova como os que habitam o rio.

É ainda essa noção da transformação dos vários metais em ouro que se associa diretamente ao simbolismo metafórico de uma mudança de consciência. Os metais estariam para aquilo que é ignorante e que se transformam em ouro, alçado à esfera do saber. Essa purificação espiritual evidencia vozes antigas que se avultam em uma espécie de chamado para que o homem, os seres do rio, reencontrem sua superioridade, seu aspecto espiritual.

Os peixes dão salto, se movimentam. Em muitas de suas narrativas, Guimarães Rosa fala da importância da vida em transformação. O que está parado está fora da

travessia, ainda que seja largo, tranquilo e brilhante. *Animus* e *anima* estão sempre se intercambiando, se complementando. Num poço parado, a vida está suspensa. É uma água perigosa. Daí ser associada à serpente que está “meio a bote”. O que escondem essas águas? O poeta está preparando, cuidadosamente, o cenário para apresentar a personagem que se anuncia no título.

À sombra dos mangues,
 que despetalam placas vermelhas,
 dois botos zarpam, resfolegando,
 com quatro jorros,
 a todo vapor.
 E os jacarés compridos, de olhos esbugalhados,
 soltam latidos, e vão fugindo,
 estabanados, às rabanadas, espadanando,
 porque do fundo
 do grande remanso, onde ninguém acha o fundo,
 vem um rugido, vem um gemido,
 tão rouco e feio, que as ariranhas
 pegam no choro, como meninos (ROSA, 1997, p. 93).

Esta estrofe confirma o perigo destas ocultas águas. São águas hostis, cujo maior teorizador é Gaston Bachelard, no capítulo 4 de *A água e os sonhos*, intitulado “As águas compostas”. Gaston Bachelard fala sobre a hostilidade das águas:

E, como a água é a substância que melhor se oferece às misturas, a noite vai penetrar as águas, vai turvar o lago em suas profundezas, vai impregná-lo. Às vezes a penetração é tão profunda, tão íntima que, para a imaginação, o lago conserva em plena luz do dia um pouco dessa matéria noturna, um pouco dessas trevas substanciais. Ele se “estinfaliza”. Torna-se o negro pântano onde vivem os pássaros monstruosos, as estinfálicas, “filhos pequenos de Ares, que lançam suas penas como flechas, que devastam e contaminam os frutos do solo, que se apascentam de carne humana”. Essa estinfalização não é, acreditamos, uma vã metáfora. Corresponde a um traço especial da imaginação melancólica. Sem dúvida, em parte pode-se explicar uma paisagem estinfalizada por aspectos sombrios. Mas não é por simples acidente que se acumulam, para traduzir esses aspectos de um lago desolado, as impressões noturnas. Deve-se reconhecer que essas impressões noturnas têm uma maneira própria de reunir-se, de proliferar, de se agravar (BACHELARD, 1997, p. 105-106).

A água cristalina quando parada afugenta até seus habitantes típicos, os peixes, botos, jacarés. As plantas ocultam os que não fogem. Os habitantes das águas se eriçam, se eletrizam (mais ainda, como o puraquê) quando do fundo daquelas águas paradas ecoa um rugido que comove até ariranhas: “pegam no choro, como meninos”. Está claro que no poço sem fundo habita algo ou alguém com uma característica peculiar, que mais comove do que amedronta. Despontam, pois, uma aproximação profícua entre as feições benévolas, mas também destrutivas e hostis das águas, aspectos que convivem em um mesmo espaço e tempo. Para Gilbert Durand (2001):

O próprio Bachelard, na sua notável análise, abandona o seu princípio elementar de classificação – que não era mais que um pretexto – para fazer valer axiomas classificadores mais subjetivos. Ao lado do riso da água clara e alegre das fontes, sabe dar lugar à lima inquietante “estinfalização” da água. Esse complexo formou-se no contato com a técnica da embarcação mortuária ou, então, o medo da água tem uma origem arqueológica bem determinada, vindo do tempo em que os nossos primitivos antepassados associavam os atoleiros dos pântanos à sombra funesta das florestas? “O homem que não pode dispensar a água não deixa de sofrer com ela: as inundações, tão nefastas, ainda são acidentais, mas o lodaçal e o pântano são permanentes e vão crescendo”. De momento, sem responder a estas perguntas e sem optar por estas hipóteses, contentemo-nos em analisar o aspecto tenebroso da água. Bachelard, retomando o excelente estudo de Maria Bonaparte, mostrou que o *mare tenebrum* tinha tido o seu poeta desesperado em Edgar Poe. A cor "de tinta", nele, encontra-se ligada a uma água mortuária, toda embebida pelos terrores da noite, pejada de todo o folclore do medo que estudamos até aqui. Como diz Bachelard, em Poe a água é “superlativamente mortuária”, é a duplicação substancial das trevas, é a “substância simbólica da morte”. A água torna-se mesmo um convite direto a morrer, de estinfática que era “ofeliza-se”. Vamos deter-nos um pouco nas diferentes ressonâncias fantásticas desta grande epifania da morte. A primeira qualidade da água sombria é o seu caráter heraclítico. A água escura é “devir hídrico”. A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura do irrevogável (DURAND, 2001, p. 96).

Assim sendo, ao adentrarmos o imaginário, fez-se fundamental recorrermos a Carl Jung, dado que estaremos em meio a questões imemoriais; a Gaston Bachelard, visto que suas imagens poéticas relativas aos elementos primordiais cósmicos fecundam nossas análises; e Gilbert Durand, que se evidencia como arcabouço teórico para as leituras aqui realizadas, uma vez que os seres são moldados pela subjetividade e pelo espaço.

Carl Gustave Jung, em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2002), rejeita os postulados aristotélicos de que o homem seria uma tábula rasa. Nessa perspectiva, afirma a existência de arquétipos que são formas que existiriam *a priori* coletivamente e que, portanto, não surgem a partir da experiência do indivíduo. Para Jung, tais arquétipos podem estar relacionados à figura da mãe, do pai, do velho sábio, do trickster, do mago e do herói. Dois outros arquétipos do inconsciente são destacados por Jung: a *anima* e o *animus*, que apontam para traços da individualidade do homem e da mulher.

Carl G. Jung ainda evidencia que a personalidade humana não alude à existência de consciência, posto que esta pode dormir ou sonhar. Para ele, a mente humana recorda antepassados. Nesse sentido, Jung pontua:

Uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença de conteúdos capazes de serem conscientizados. Só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovarmos os seus conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os complexos de tonalidade emocional, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados arquétipos (JUNG, 2002, p. 16).

Essas imagens primordiais configuram-se como experiências universais, armazenadas em nossa psique e expressas, por vezes, pela via dos sonhos. Tais imagens arquetípicas serão o fio que conduzirá nossas análises nesta pesquisa. Gaston Bachelard nos apresenta ao universo simbólico da poesia. Ele prima por averiguar a poesia por meio da imaginação.

Em seus textos de caráter noturnos, uma segunda fase do autor, o filósofo francês adere a uma tendência junguiana, em que o inconsciente é coletivo e é habitado por arquétipos, formas transculturais recorrentes nos sonhos e nas artes. Nos textos bachelardianos, percebemos que a imaginação material e dinâmica se mostra por meio dos padrões recorrentes aos quatro elementos alquímicos – terra, água, ar e fogo. Trata-se da linguagem elementar, primeira do inconsciente.

Na imaginação material, o sujeito atua como parte ativa em conflito com os elementos da matéria. Em *A água e os sonhos* (1998), há uma explanação subjetiva de imagens a partir da água. O arquétipo da água se mistura com a própria imaginação material. Ali ele segue os movimentos da água e de sua materialidade a fim de sugerir

uma reflexão dos sonhos da humanidade. Procura, nessa obra, identificar aquilo que emana da água no contexto literário da poesia.

Em *A Poética do Devaneio* (1988), obra preponderante aos estudos de poesia, o filósofo enfatiza que os sonhos e os devaneios correspondem a formas de pensar e, por isso, aproximam imaginação e razão, fazendo, assim, com que eles se complementem no processo criativo. Segundo Bachelard, o ato criacional depende do ato de sonhar.

Nota-se que existe um hiato entre a concepção de arquétipo, em Jung, e os grupos de imagens simbólicas elementares de Bachelard. Na perspectiva junguiana, o arquétipo se refere às representações coletivas e primordiais do Inconsciente Coletivo e do Inconsciente Individual e forma um modelo de comportamento instintivo. Já as imagens poéticas bachelardianas compõem-se de depurações individualizadas dos arquétipos coletivos e, portanto, dependem da subjetividade:

Esta exigência, para uma imagem poética, de ser uma origem psíquica teria, contudo, uma dureza excessiva se não pudéssemos encontrar uma virtude de originalidade nas variações mesmas que atuam sobre os arquétipos mais fortemente arraigados. Já que queríamos aprofundar, como fenomenólogo, a psicologia do maravilhamento, a menor variação de uma imagem maravilhosa deveria servir-nos para sutilizar nossas investigações. A sutileza de uma novidade reanima origens, renova e redobra a alegria de maravilhar-se (BACHELARD, 1988, p. 03).

As imagens são aquilo que possibilitam o mundo e que aguçam o pensamento. Portanto, imaginação e conhecimento são atos basilares e específicos da condição humana. O princípio ativo aqui é que Gaston Bachelard apresenta-nos uma estética que nos instiga a também devanear, que nos anima a também sonhar poeticamente.

Investigando a complexa teoria geral do imaginário, Gilbert Durand aponta, em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2001), que tais estruturas figurativas configuram-se na forma como a imaginação organiza as imagens simbólicas culturalmente pré-disponibilizadas. Assim sendo, notamos que os arquétipos e os fenótipos fomentam o trajeto antropológico que, por sua vez, dará lugar às estruturas figurativas. Com isso, Durand intenta expandir o horizonte da compressão humana sobre si mesma, investigando o arcabouço imagético humano. Para tanto, ele baseia-se em estudos sociológicos, psicanalíticos, antropológicos, filosóficos e literários e, com

isso, consegue elaborar uma sistematização acerca do imaginário humano. Conforme o autor:

Para tal, precisamos nos colocar deliberadamente no que chamaremos *o trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social*. Esta posição afastará da nossa pesquisa os problemas de anterioridade ontológica, já que postularemos, de uma vez por todas, que há *gênese recíproca* que oscila do gesto pulsional ao meio material e social e vice-versa. É neste intervalo, neste caminhar reversível que deve, segundo nos parece, instalar-se a investigação antropológica. Afinal, o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam "pelas acomodações anteriores pelo sujeito" ao meio objetivo (DURAND, 2001, p. 41, grifo do autor).

Gilbert Durand aponta para duas estruturas básicas que sujeitam a imaginação simbólica: O Regime Diurno e o Regime Noturno, estruturas em que se reúnem os símbolos utilizados pela humanidade na construção do imaginário. O Regime Diurno comporta estruturas que se opõem: verticalidade e ascensão, que concentram elementos como o heroico e a masculinidade. Logo, a objetividade e a razão são arquétipos comuns a essa estrutura diurna da imagem.

No Regime Noturno da imagem, Durand aponta que não haverá antítese. O que irá se evidenciar será o caráter da harmonia e da união. Assim, aspectos como a fecundação e o feminino marcarão o regime que conduzirá parte da investigação que se pretende fazer nesta tese.

1.2 A propósito dos Arquétipos: o feminino em perspectiva

O contorno dado à mulher na narrativa rosiana é algo muito peculiar, uma vez que por um longo período na história da humanidade, ela se manteve submissa a um sistema que determinou seu comportamento social e lhe deixou apenas o legado de uma vida, seja ela pública ou privada, de silenciamento. Destoando de uma tendência histórico-literária de instituição de um modelo que encaminha a mulher para seu destino paradigmático, seja ele a maternidade, o casamento e as consequências de um modelo patriarcal de estruturação social, Guimarães Rosa explora uma espécie de

democratização ocorrida no âmbito do Sertão que descreve. O autor escapa de estereótipos padronizados e atenta-se para o sutil movimento de emancipação das mulheres sertanejas das amarras sociais que lhes foram impostas durante séculos.

Nesta pesquisa, analisaremos não só a prosa rosiana, mas também a poesia escrita pelo autor mineiro e contida em *Magma*, com vistas a explicitar a presença da figura feminina já como elemento arquetípico fecundante e que, na prosa, em específico na novela “A estória de Lélío e Lina”, esboça uma crise contundente na tradição dos relacionamentos coronelistas, metaforizando certo deslocamento do núcleo de poder. Na novela, observa-se um impulso direcionador do comportamento dos homens da fazenda do Pinhém em função das mulheres da trama, que passam a girar em torno dessas personagens femininas que, por sua vez, metaforizam um processo gradual de mudança nas estruturas de controle. Esse olhar que enfoca a resistência feminina nos poemas e na novela será o nosso fio condutor nesta tese. Verifica-se, pois, que o estereótipo de mulher naturalmente frágil, afável e mãe submissa, nos poemas e na novela em apreço, não se efetiva.

É possível verificar em *Magma* um movimento constante de destaque do elemento feminino como imagem primordial, como força produtora que parece ecoar de modo muito significativo nos textos posteriormente escritos por Guimarães Rosa, especificamente na novela “A estória de Lélío e Lina”, em que é notório o novo contorno dado ao perfil da mulher. As mulheres dessa narrativa rompem com a ideia de servilismo feminino e engendram uma forma de representação feminina em que a mulher se torna o centro do enredo e figura decisiva para o desfecho da história permeada por coronéis, vaqueiros, homens, enfim. Ao longo de séculos, historicamente, as mulheres foram intensamente vinculadas a uma representação de submissão em relação ao homem. O feminino estava ligado à passividade, à fragilidade. Mary Del Priore afirma que, desde o Brasil colônia, pode-se observar que:

A Igreja apropriou-se também da mentalidade patriarcal presente no caráter colonial e explorou relações de dominação que presidiam o encontro entre os sexos. A relação de poder já implícita no escravismo, presente entre nós desde o século XVI, reproduzia-se nas relações mais íntimas entre maridos, condenando a esposa a ser uma escrava doméstica exemplarmente obediente e submissa. Sua existência justificava-se por cuidar da casa, cozinhar, lavar a roupa e servir ao chefe da família com seu sexo (DEL PRIORE, 2006, p. 17).

As mulheres e o feminino, de uma forma geral, estiveram vinculadas a um arquétipo de Héstia, assim, sua função social era cuidar dos filhos, do marido, da casa. Ainda que como senhora do lar, a dependência frente ao masculino tornava seus desejos limitados, uma vez que elas deveriam manter o exemplo de mãe e de esposa. Dessa forma, a representação feminina mais comumente encontrada no discurso histórico e na Literatura está justamente ligada ao arquétipo clássico de Héstia, que recusa a vida no Olimpo para viver em seu lar, para abençoá-lo. Conforme Junito Brandão:

HÉSTIA, em grego Ἑστία (Hestía)', deusa da *lareira*. Da mesma família etimológica que o latim *Vesta* (Vesta), cuja fonte é o indo-europeu *wes*, "morar, residir", donde *φάστυ* (Fásty), local onde se mora, "cidade". Héstia é a *lareira* em sentido estritamente religioso ou, mais precisamente, é a personificação da *lareira* colocada no centro do altar; depois, sucessivamente, da *lareira* localizada no meio da habitação, da *lareira* da cidade, da *lareira* da Grécia; da *lareira* como fogo central da terra; enfim, da *lareira* do universo. E, embora Homero lhe ignore o nome, Héstia certamente prolonga um culto pré-helênico do lar. Se bem que muito cortejada por Apolo e Posídon, obteve de Zeus a prerrogativa de guardar para sempre a virgindade. Foi ininterruptamente cumulada de honras excepcionais, não só por parte de seu irmão caçula, mas de todas as divindades, tornando-se a única deusa a receber um culto em todas as casas dos homens e nos templos de todos os deuses. [...] Assim como o fogo doméstico é o centro religioso do lar dos homens, Héstia é o centro religioso do lar dos deuses. Essa imobilidade, todavia, fez que a deusa da *lareira* não desempenhasse papel algum no mito. Héstia permaneceu sempre mais como um princípio abstrato, a Idéia da *Lareira*, do que como uma divindade pessoal, o que explica não ser a grande deusa necessariamente representada por imagem, uma vez que o fogo era suficiente para simbolizá-la (BRANDÃO, 1986, p. 275-276).

O ambiente caseiro é muito importante para Héstia, pois ela é aquela que está sempre disponível para o outro, abdicando por vezes de si mesma, inclusive desistindo de viver com os demais deuses no Olimpo. Ressalva-se, no entanto, que ainda que recolhida ao espaço sagrado da casa, o que pode aparentar submissão feminina, Héstia detém uma autonomia ímpar. Ela é o fogo da casa. Como tal, purifica e separa.

As mulheres de Rosa, por outra via, rompem com essa aparente reprodução de submissão feminina. Tal perspectiva é fecundada na obra do autor mineiro desde os seus primeiros escritos, conforme podemos perceber em *Magma* e nos textos em prosa que o sucedem. O perfil feminino de senhora do lar e dependente da autoridade masculina será

imperiosamente afastado e dará lugar a um feminino seguro, firme, criativo e extremamente ligado às forças da natureza.

A fim de demonstrarmos tal apontamento, faz-se importante destacarmos o conceito de arquétipo postulado por Carl Gustave Jung, com base na psicologia analítica, haja vista que, notadamente, *Anima* e *Animus* permearão a poética ora focalizada.

C. G. Jung (2002) pontua que a mente possui dois níveis: o consciente e inconsciente. No entanto, Jung, diferentemente de Freud, defende que a parte mais importante do inconsciente advém do passado coletivo da humanidade, do inconsciente coletivo, e não das nossas experiências individuais.

O "ego" para Jung é o centro da consciência, é uma estrutura psíquica que possui a função de gerenciar os aspectos conscientes da mente. Tais aspectos dizem respeito às informações para as quais podemos direcionar a nossa atenção de forma deliberada. O ego lida com esse tipo de experiência e não se envolve com processos e elementos inconscientes. A estrutura responsável pelos processos inconscientes é o "self" que, para Jung, é o centro da personalidade. Essa estrutura trabalha tanto com processos conscientes quanto com processos inconscientes, focalizando a atuação nesses últimos. Em seu livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2002), C. G. Jung afirma acerca do elemento inconsciente:

A princípio o conceito do inconsciente limitava-se a designar o estado dos conteúdos reprimidos ou esquecidos. O inconsciente, em FREUD, apesar de já aparecer – pelo menos metaforicamente – como sujeito atuante, nada mais é do que o espaço de concentração desses conteúdos esquecidos e recalçados, adquirindo um significado prático graças a eles. Assim sendo, segundo FREUD, o inconsciente é de natureza exclusivamente pessoal, muito embora ele tenha chegado a discernir as formas de pensamento arcaico-mitológicas do inconsciente (JUNG, 2002, p. 15, grifo do autor).

O inconsciente pessoal, conceituado por Jung, abrange todas as experiências individuais que foram esquecidas, a exemplo dos traumas e frustrações. Também abrange informações que foram apreendidas de forma subliminar. Cada indivíduo possui um inconsciente pessoal único.

Já o inconsciente coletivo, que nos interessará nesta pesquisa, tem suas raízes no passado coletivo de toda a humanidade, seus conteúdos psíquicos são sempre

passados adiante para as novas gerações e são praticamente os mesmos para todas as pessoas, em todas as culturas. Conceitos universais relacionados a deuses, à maternidade, a elementos como a água, a terra, o fogo, enfim, formam o conteúdo psíquico do inconsciente coletivo com base nas primeiras experiências primordiais. Tal conteúdo não está adormecido no indivíduo, uma vez que eles influenciam ativamente a vida e o comportamento do sujeito. A exemplo disso, podemos citar a diversidade de mitos, lendas e religiões que estão ancoradas exatamente nesse material do inconsciente coletivo.

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. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo (JUNG, 2002, p. 15).

É importante salientar que esse material não é formado por ideias que são simplesmente herdadas, mas por tendências humanas inatas. Jung afirma que temos certas tendências e predisposições para agir e reagir diante de situações, é o que o psiquiatra chama de esquema herdado. Para ele, é inteiramente certo que os homens nascem com um modo particular de funcionamento, um certo padrão comportamental que se expressa por imagens ou formas arquetípicas. Sendo assim, cabe explicitarmos aqui a concepção de arquétipo com a qual trabalharemos, haja vista que permeará nossas discussões por estarem latentes no texto rosiano. Para Jung:

Uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença de *conteúdos capazes de serem conscientizados*. Só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovamos os seus conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os *complexos de tonalidade emocional*, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados *arquétipos* (JUNG, 2002, p. 16, grifo do autor).

O inconsciente coletivo compõe-se de uma mescla de ideias e tendências inatas, transmitidas de geração para geração, desde os primórdios da espécie humana. Ao nascer, o indivíduo tem nessas predisposições que formam o conteúdo psíquico do inconsciente coletivo apenas potencialidades que aguardam condições propícias para o seu desabrochar. Ao longo da vida do sujeito, as várias situações cotidianas abrem espaço para que essas predisposições sejam postas em prática.

Com o desabrochar de tais potencialidades inatas, surgem os arquétipos. Carl Jung efetua um rastreamento temporal acerca do uso dos arquétipos, trazendo à tona larga menção desde tempos remotos. Assim, conforme Jung:

O termo *archetypus* já se encontra em FILO JUDEU como referência à *imago dei* no homem. Em IRINEU também, onde se lê: “*Mundi fabricator non a semetipso fecit haec, sed de alienis archetypis transtulit*” (O criador do mundo não fez essas coisas diretamente a partir de si mesmo, mas copiou-as de outros arquétipos). No *Corpus Hermeucum*, Deus é denominado τὸ ἀρχέτυπον φῶς (a luz arquetípica). Em DIONÍSIO AREOPAGITA, encontramos esse termo diversas vezes como “*De coelesti hierarchia*”: αἱ ἀόλαι ἀρχετυπιαὶ (os arquétipos imateriais), bem como “*De divinisinominibus*”. O termo arquétipo *não* é usado por AGOSTINHO, mas sua idéia no entanto está presente; por exemplo em “*De divers isquaestionibus*”, “*ideae... quae ipsae format ae non sunt... quae in divina inielligentia continentur*”. (idéias... que não são formadas, mas estão contidas na inteligência divina). “*Archetypus*” é uma perífrase explicativa do εἶδος platônico. Para aquilo que nos ocupa, a denominação é precisa e de grande ajuda, pois nos diz que, no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos. O termo *représentations collectives* usado por LÉVY-BRUHL para designar as figuras simbólicas da cosmovisão primitiva, poderia também ser aplicado aos conteúdos inconscientes, uma vez que ambos têm praticamente o mesmo significado. Os ensinamentos tribais primitivos tratam de arquétipos de um modo peculiar. Na realidade, eles não são mais conteúdos do inconsciente, pois já se transformaram em fórmulas conscientes, transmitidas segundo a tradição, geralmente sob forma de ensinamentos esotéricos. Estes são uma expressão típica para a transmissão de conteúdos coletivos, originariamente provindos do inconsciente (JUNG, 2002, p.16-17).

Os arquétipos são elementos que emergem a partir das tendências inatas que fazem parte do inconsciente coletivo. Portanto, eles têm uma base biológica, mas se constituíram ao longo dos milênios por meio das repetidas experiências de nossos ancestrais. Todo indivíduo possui potencialidades para o desenvolvimento de

incalculáveis arquétipos. No entanto, como esse desenvolvimento é dependente da experiência, um arquétipo só começa a ser ativado em nosso inconsciente quando passamos por experiências relacionadas a ele.

É importante ressaltar que, embora os arquétipos sejam constituídos quase completamente por elementos provenientes do inconsciente coletivo e esse inconsciente é praticamente igual para todos os indivíduos, os arquétipos também incluem alguns elementos extremamente individuais que são provenientes da consciência da própria pessoa e do seu inconsciente pessoal. Para Jung, o arquétipo configura-se como “[...] um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar” (JUNG, 2002, p. 53).

Nota-se que todo arquétipo se desenvolve com uma forma autônoma e com personalidade própria. São personagens complexos e individualizados que habitam a psique humana. De acordo com Jung, existem inúmeros arquétipos com potencial para se desenvolver a partir do inconsciente coletivo, mas apenas algumas dessas forças se desenvolveram suficientemente a ponto de serem passíveis de uma conceitualização. Jung pontua que, no âmbito da mitologia, os arquétipos são denominados:

[...] “motivos” ou “temas”; na psicologia dos primitivos, elas correspondem ao conceito das *représentations collectives* de LEVY-BRÜHL e no campo das religiões comparadas foram definidas como “categorias da imaginação” por HUBERT e MAUSS (JUNG, 2002, p. 53).

O conceito de arquétipo foi desenvolvido a partir da observação de que existem imagens que são formadas a partir da vivência de cada indivíduo. Este arquétipo possui uma estrutura semelhante em todos os seres humanos, ou seja, é coletivo, um coletivo que resguarda o desenvolvimento individual da espécie, considerando sua cultura, seu tempo e suas próprias experiências da vida. O indivíduo e a coletividade vão desenvolvendo formas simbólicas de lidar com os arquétipos. Desse modo, esse conceito aponta exatamente para o fato de que o inconsciente não é algo desenvolvido durante a vida pessoal de um sujeito, ao contrário, ele é algo que é dado *a priori*. Esse conceito de arquétipo, portanto, abarca um padrão de comportamento herdado, uma estrutura que possibilitaria o desenvolvimento de um comportamento ao ser preenchida e atualizada.

Nessa perspectiva, na psicologia analítica de Jung, a *Anima* e o *Animus* são dois arquétipos extremamente importantes para o processo de individuação⁴, para o processo de autoconhecimento e para as relações interpessoais. A *Anima* e o *Animus* são considerados os contrapontos da orientação de gênero do ego. Sobre esse tema, Emma Jung postula:

Na concepção natural primitiva a alma não é bem uma unidade, e sim um complexo múltiplo indeterminado. Este fato expressa-se nas representações, encontradas entre todos os povos, de espíritos ou almas que habitam as pessoas seja por terem se introduzido antes ou durante o nascimento ou por terem se apoderado do indivíduo em alguma ou outra ocasião posterior para nele exibir sua atividade. Às vezes eles são considerados espíritos dos antepassados ou da tribo, outras, como os assim chamados espíritos da mata que embora pertençam à determinada pessoa, são pensados como habitando animais. Em nossas crenças populares, em mitos e contos de fadas, os gigantes e anões bons e maus, fadas e magos, e frequentemente também os espíritos dos mortos e às vezes de animais têm um significado semelhante (EMMA JUNG, 2006, p.13).

Depreende-se daí o caráter dual da alma humana, o qual será analisado por Jung a partir da teoria dos arquétipos. Nesse prisma, o arquétipo *Anima* representa os aspectos femininos que constituem uma parte do inconsciente coletivo dos homens, ou seja, *Anima* é o lado feminino do homem; é seu lado emocional. Jung considera ainda que todos os seres humanos são psicologicamente andróginos, que todos possuem um lado masculino e um lado feminino. A face feminina dos homens tem sua origem no inconsciente coletivo, assim, o arquétipo da *Anima* é resultado de todas as experiências que a ancestralidade masculina experienciou com mães, irmãs, companheiras e filhas, convergindo na formação de uma imagem global e predeterminada a respeito do feminino, que é inserida no inconsciente coletivo de todos os homens. Conforme Jung (2002), *Anima* é uma forma arquetípica que expressa o fato de que o homem possui uma minoria de genes femininos. Isso não é algo que aparece e desaparece nele, é uma característica fixa.

O *Animus*, por sua vez, é o lado masculino da mulher responsável pelo pensamento e pela racionalidade. Esse arquétipo também tem sua origem nas

⁴ “[...] um processo de desenvolvimento psicológico que faculte a realização das qualidades individuais dadas; em outras palavras, é um processo mediante o qual um homem se torna o ser único que de fato é” (JUNG, 2014, p. 64).

experiências ancestrais para com pais, maridos, companheiros e filhos, cultivando, assim, uma imagem geral do homem. Para Emma Jung (2006), “[...] o *animus* refere-se a um ser masculino, cujo rastro pode ser seguido e que deve ser representado” (EMMA JUNG, 2006, p.16). Elas não são meramente formas opostas, mas são complementares. Destarte, em uma consciência masculina, o inconsciente é feminino; em uma consciência feminina, o inconsciente é masculino; e isso é complementar. São *Anima* e *Animus* que vão propiciar essa conexão da consciência com o inconsciente. Emma Jung, ainda pontua:

[...] pode-se muito bem supor que, em grande parte, as formas mais primitivas da masculinidade já foram assimiladas pela mulher. Falando-se de maneira geral, elas há muito encontraram sua utilização na vida feminina, pois já faz tempo que existem mulheres cuja força de vontade, objetividade, atividade e capacidade de atuação serviram como forças úteis em suas vidas, vividas por outro lado de forma completamente feminina. (EMMA JUNG, 2006, p. 18).

Assim sendo, as características da *Anima* e do *Animus* de cada sujeito são sempre muito particulares. Entretanto, de uma maneira genérica, simplificada, pode-se inferir que *Anima* está ligada à sensibilidade, à sensualidade, à paciência, à ternura, à vaidade e, principalmente, ao predomínio do emocional sobre o racional. O *Animus*, por sua vez, associa-se à rigidez, à objetividade, à agressividade física, ao autoritarismo e ao predomínio do racional sobre o emocional.

FIGURA 1 — *La union de los opuestos como hermafrodita.*



FONTE: VON FRANZ (1980, p. 136)

Ao tomar por base tal caráter dual, somos instigados a nos debruçar sobre os estudos bachelardianos que, com o intuito de demonstrar que o devaneio pertence ao âmbito da *Anima*, esclarece: “Para Jung, o inconsciente não é um consciente recalçado, não é feito de lembranças esquecidas — é uma natureza primeira. O inconsciente, por conseguinte, mantém em nós poderes de androginidade” (BACHELARD, 1988, p. 55). E ainda ressalta:

O homem mais viril, com demasiada simplicidade caracterizado por um forte *animus*, tem também uma *anima* — uma *anima* que pode apresentar manifestações paradoxais. De igual modo, a mulher mais feminina apresenta, também ela, manifestações psíquicas que provam haver nela um *animus* (BACHELARD, 1988, p. 58).

Isso posto, enfatiza-se que esta tese pretende lançar um olhar para a lírica de Guimarães Rosa, verificando como o autor compõe certas imagens instaurando uma poética que abre caminhos para a literatura permeada por símbolos do feminino e suas funções. Evidenciaremos como a transcendência reside no modo como o poeta mineiro realiza esteticamente a linguagem, pelos usos coloquiais da língua ou pelos elementos naturais e as situações regionalmente universais.

Os poemas de *Magma* indicam uma atitude poética nova pela riqueza das imagens do feminino que antecipam a força mítica, telúrica e cósmica da mulher. Tal viés – a definição do feminino como insubmisso e forte – é mais claramente perceptível na prosa do autor sertanejo. Em *Magma*, essas características, que habitam todo o lirismo rosiano, são pinceladas pela modernidade, visto que denotam uma apurada escolha de palavras e imagens que aguçam a imaginação do leitor. Nesse sentido, destaca-se que a imaginação compõe-se pela formação de imagens que extrapolam a realidade.

Assim sendo, a imaginação é aqui entendida pela via de Bachelard, que a projeta como aquilo que dá forma às imagens, haja vista que, em sua poética do devaneio, as imagens devem ser capazes de revelar o mundo. Guimarães Rosa vai revelar um feminino laborioso, ativo, desenvolvido, enfim, revelará o universo feminino, e isso se dará por meio de imagens como a água, a lua e até mesmo de mitos indígenas brasileiros.

CAPÍTULO 02

ÁGUAS PRIMORDIAIS: ENTRE *NIX*, *GEIA* E O FEMININO MANIFESTO

Dos quatro elementos, somente a água pode embalar. É ela o elemento embalador. Este é mais um traço de seu caráter feminino: ela embala como uma mãe.

(Gaston Bachelard – 1997)

Neste capítulo, destacaremos quatro poemas que compõem o nosso *corpus* investigativo e que convergem sobre um mesmo aspecto: uma estreita relação entre o feminino e a água. Essas quatro composições poéticas guardam certas peculiaridades e paradoxos entre si. Inicialmente, apontamos para o fato de que é a atmosfera aquosa que dá tom, compasso aos poemas. As águas que jorram neles, mais do que uma simples ambientação ou figuração, configuram-se como agentes de reflexão, além de alegorias de temas da vida humana e do eterno feminino.

É sabida a proeminência da temática aquática nos escritos rosianos. Sua relação com os rios e a sua forma de concepção do fazer poético-literário é peculiar. O conceito de arte para o autor mineiro brota sistematicamente em meio aos cursos de água das veredas dos buritizeiros, o que resulta em poesia permeada pelos simbolismos aquáticos. Dessa maneira, ateremo-nos aos aspectos ligados à fenomenologia das imagens aquosas que irá contribuir para evidenciar as sutilezas poéticas femininas subjetivas em *Magma*. Rosa, ora revela a superfície cintilante das águas, ora confronta-nos com sua face profunda e obscura. A metáfora é uma constante em sua obra, como revela o nome de seu principal protagonista RIO-baldo. O espaço aquático será sempre esse espaço de transição entre o real e o simbólico em seus escritos.

A água é mecanismo de junção, de aproximação, de reunião, proporciona acolhimento. Bachelard reflete: “O que se dissolve primeiro é uma paisagem na chuva; as feições e as formas se fundem. Mas, aos poucos, o mundo inteiro se junta em sua água. Uma única matéria se apossa de tudo. ‘Tudo se dissolveu’” (BACHELARD, 1997, p. 95). Assim como a Héstia que, ao cuidar do fogo, traz aconchego ao lar, a água possui, portanto, nesse espaço sertão de transcendência, esse escopo da sensibilidade, da intuição e da imaginação.

Ao evocar a potência lírica das águas, João Guimarães Rosa presenteia-nos com poemas como “Águas da Serra”, no qual verificaremos uma força feminina que não cessa em avançar, que produz continuamente, que assume seu *Animus* em função de tal ímpeto ou ainda que, outrora clara e plácida, metamorfoseia-se em águas violentas.

Ou como em “Sono das Águas”, em que a água dormente, ao encontrar-se com a noite, assume uma aura tenebrosa, dando lugar ao medo e à morte. Ou mesmo como em “Chuva”, cujo encontro com a Terra-mãe propiciará uma explosão de vida, a água servirá de alimento aos filhos da terra num movimento de total integração dos seres viventes. Em “Toada da Chuva”, no qual uma percepção leve revolve o eu lírico de suas elucubrações passadistas num ímpeto de consolo e acalento. Ou mesmo como em “A Iara” que provoca imagens de uma Iara orgulhosa de si e dos seus, que não se deixa conduzir e que aponta para uma valorização do nacional.

Em todos eles, o que se perceberá é que a água, como elemento simbólico, entra sempre em perfeita harmonia com essa atmosfera.

2.1 Águas profundas: o noturno em Guimarães Rosa

Gilbert Durand, ao realizar uma análise do imaginário simbólico, estabelece uma dicotomização dinâmica – uma vez que sempre haverá um deslizamento de sentidos de um regime para o outro – baseada na subjetividade e no inconsciente, que nos ajuda a pensar a poética permeada por mitos de *Magma*. Dessa forma, Durand organiza, com base em recursos mitológicos, subjetivos e psicanalíticos, diversas imagens que compõem um imaginário simbólico coletivo em duas categorias – o Regime diurno e o Regime noturno da imagem. Conforme o próprio Gilbert Durand:

Esses agrupamentos de estruturas vizinhas definem o que chamaremos um *Regime* do imaginário. Voltaremos mais adiante a falar desta primazia qualitativa das estruturas semânticas. De momento, contentemo-nos em definir uma estrutura como uma forma transformável, desempenhando o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens e suscetível ela própria de se agrupar numa estrutura mais geral a que chamaremos *Regime*. Uma vez que esses regimes não são agrupamentos rígidos de formas imutáveis, pôr-nos-emos por fim a questão de saber se são eles mesmos motivados pelo conjunto dos traços caracterológicos ou tipológicos do indivíduo, ou ainda qual é a relação que liga as suas transformações às pressões históricas e sociais (DURAND, 2001, p. 64).

Nota-se que tal classificação não possui um escopo reducionista, pelo contrário, parte da necessidade de assimilação e equivalência significativas das referidas imagens. Nessa perspectiva, embasado em um profundo processo analítico simbólico,

Durand, na segunda parte do regime diurno “O Cetro e o Gládio”, aponta para três categorias: Ascensional, Espetaculares e Diaréticos.

A primeira, a Ascensional, agrupa imagens direcionadas ao simbolismo do pai, do paternal, da potencial viril, da águia, enfim, do masculino como chefe de um grupo. Para Durand: “o macho procriador desempenha sempre um papel familiar. Esse papel de protetor do grupo familiar vem sublimar-se e racionalizar-se mais ou menos fortemente no arquétipo do monarca paternal e dominador” (DURAND, 2001, p. 137). Nesse sentido, figura nessa categoria uma verticalização que se vincula fortemente ao masculino sempre em busca da vitória sobre os símbolos de queda, por sua vez estritamente ligados ao feminino:

[...] o “complexo da frente”, símbolo da elevação ambiciosa, as imagens ascensionais e montanhosas e, por fim, as representações sociais do pai. Toda a ambivalência edipiana aparece no poeta no simbolismo do Imperador. As invectivas do princípio da obra poética escondem uma veneração que vai se desenvolvendo. Essa ambivalência explicava-se pelo contraste dos dois Napoleões, e na verticalização monárquica do verdadeiro imperador vem inserir-se a imagem da ave, da águia, “símbolo coletivo, primitivo, do pai, da virilidade e da potência” (DURAND, 2001, p. 138).

Em relação aos Espetaculares, nessa categoria, sintetiza-se a luta contra o mal, contra os símbolos nefastos das trevas. Estão aí imagens como o sol e o herói: “O herói solar é sempre um guerreiro violento e opõe-se, por isso, ao herói lunar, que, como veremos, é um resignado” (DURAND, 2001, p. 159).

Quanto aos Diaréticos, nessa terceira categoria do regime diurno da imagem encontram-se elementos ligados à virilidade e à verticalidade. Imagens como a muralha e o fogo ganham destaque aqui. Nota-se que: “Todavia, parece-nos que o simbolismo diarético, longe de excluir a alusão sexual, a reforça. Porque a sexualidade masculina não é ‘doze vezes impura’” (DURAND, 2001, p. 160).

Os símbolos vinculados ao regime diurno da imagem, de uma forma geral, associam-se, portanto, a elementos ascensionais, ao poder, ao heroísmo, ao paternal, aquilo que é agressivo, ao masculino. Segundo Durand, é importante salientar que tais símbolos estabelecem uma relação paradoxal com aquilo que lhe é contrário.

Já o Regime Noturno é caracterizado, por Durand, como marcado pelo eufemismo, pela necessidade de atenuação dos temas anteriormente evidenciados no

regime diurno. Atenua-se, aqui, a morte e as trevas. As imagens sistematizadas serão menos agressivas e mais suaves, e as outrora ascensionais passam a remeter a uma ideia de descida, de profundidade, de regeneração, de águas profundas, de natureza, enfim, vinculam-se diretamente ao eterno feminino.

Assim sendo, neste tópico, pretende-se evidenciar as imagens poéticas que ocorrem, nos poemas de *Magma*, relacionadas à água. Para essa investigação, serão utilizadas como base teórica as estruturas antropológicas do imaginário definidas por Gilbert Durand. A análise que aqui se pretende realizar revelará uma nítida tensão entre os elementos femininos presentes nos poemas analisados. Evidenciaremos ainda a água com elemento primordial e sua intrínseca relação com o regime noturno da imagem, conforme pontuado acima.

A água, elemento comumente associado à transformação e à criação, figura na poesia de Guimarães Rosa como elemento fundamental na composição poética. É a água que fecunda e potencializa o fazer poético em *Magma*, o elemento ali está muito associado ao feminino que cuida, que ampara, que fertiliza e que alimenta. Veremos, nos poemas que seguem que a água permeia um lugar de renascimento, de transformação mágica, cujo instinto será sempre uma constante e em que o secreto e o abissal figurarão como mecanismo de ação do sagrado feminino.

2.2 Águas da Serra – “Talvez enquanto o próprio Deus dormia”

Ao efetuarmos uma análise do poema “Águas da Serra”, de João Guimarães Rosa, nada mais adequado do que voltarmos nosso olhar para os estudos de Gaston Bachelard, haja vista que a presença da água, como elemento tão produtor e feminino, aproxima os dois autores que, com seus textos – prosa, poesia ou filosofia – simbolizam as forças humanas mais camufladas, mais simples e significantes. Bachelard evoca, em seus ensaios, uma nova maneira de pensar as águas, entre sonhos e devaneios, por meio de imagens que fluem da calma à violência desse elemento.

Quando tomamos por base a perspectiva de Gaston Bachelard, percebemos que sua poética do devaneio esboça um procedimento de leitura das imagens e suas representações. Tal devaneio faz emergir a sensibilidade feminina e nos permitirá, nos poemas de *Magma*, vislumbrarmos a força criadora do feminino.

Ao partir da constatação da importância do elemento feminino na obra de Guimarães Rosa e ainda de que é nos poemas de *Magma* que se forja uma forma de

abordagem da presença da figura feminina como núcleo primordial, do qual emana a vida, para bem explicitarmos aqui a força semântica que a água, como elemento primordial verte no poema, retomaremos Bachelard que afirma: “A água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes” (BACHELARD, 1988, p. 193).

Não titubaremos em procurar o pleno sentido no texto poético do autor mineiro que esmera, demasiadamente, pela qualidade de uma poesia fluida e rara.

ÁGUAS DA SERRA

Águas que correm,
claras,
do escuro dos morros,
cantando nas pedras a canção do mais-adiante,
vivendo no lodo a verdade do sempre-descendo...
Águas soltas entre os dedos da montanha,
noite e dia,
na fluência eterna do ímpeto da vida...
Qual terá sido a hora da vossa fuga,
quando as formas e as vidas se desprenderam
das mãos de Deus,
talvez enquanto o próprio Deus dormia?...
E então, do semi-sono dos paraísos perfeitos,
os diques se romperam,
forças livres rolaram,
e veio a ânsia que redobra ao se fartar,
e os pensamentos que ninguém pode deter,
e novos amores em buscas de caminhos,
e as águas e as lágrimas sempre correndo,
e Deus talvez ainda dormindo,
e a lua a avançar, sempre mais longe,
nos milênios de treva do sem-fim... (ROSA, 1997, p. 15).

Com um arranjo rítmico de uma única estrofe composta por vinte e dois versos, o discurso lírico do poema “Águas da Serra” corrobora um campo semântico da figuração do elemento feminino “água” imbuído do arquétipo *Animus*, o que vai, justamente, ao encontro da sutil forma de representação do feminino na prosa rosiana.

No poema, cada verso possui uma medida, sugerindo um movimento constante de avanço e recuo, provocando uma expectativa quanto ao seu destino final. Ao passo que se tem ali a ausência de uma regularidade métrica, tem-se no poema uma sintaxe harmoniosa que busca complementação semântica no verso imediatamente anterior,

como no segundo verso, que qualifica as águas que correm do primeiro verso e, ainda, como no terceiro verso, que também acrescenta precisão ao primeiro. Assim, como o fio d'água que se encorpa no decurso do seu ciclo vital, também no poema a irregularidade métrica está a serviço do percurso gerativo de sentido, haja vista que o aumento progressivo de sílabas métricas ao longo dos versos proporcionará seu definitivo encorpamento final.

Tal movimento também corrobora uma leitura do conteúdo do texto, já que circula no poema “Águas da Serra” a presença do inconsciente feminino extremamente ligado à força da água, como elemento ligado à fertilidade, à renovação. Tal força que advém do feminino parece produzir, avançar, inconscientemente, “talvez enquanto o próprio Deus dormia?...”(ROSA, 1997, p. 15). E é enquanto Deus dorme que a água vai se espalhando, abrindo à força, seguindo seu trajeto ou até mesmo escolhendo seu destino. Esse discurso é completamente projetado no poema por meio de um encadeamento sensível, em que o ritmo é semântico, pois se afasta de qualquer artificialismo, posto que é marcado pela indissociável relação entre ritmo e sentido.

Partamos, pois, do princípio de que o elemento de maior figuração poética aqui seja a água que, em sua vasta simbologia, está, visceralmente, ligada ao feminino. Para Gaston Bachelard (1997), o frescor das águas é um dos predicados primeiros da psicologia das águas; trata-se de um dos componentes da poesia das águas primaveris. Sobre isso Bachelard pontua: “[...] As águas que são as nossas mães e que desejam tomar parte nos sacrifícios vêm até nós seguindo os seus caminhos e nos distribuem o seu leite” (BACHELARD, 1997, p. 122). Para o filósofo francês, há uma vinculação direta entre a água e o materno, o feminino. Também para Alain Gheerbrant e Jean Chevalier (1998), a água: “[...] massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contém todo o virtual, todo o informal, *o germe dos germes*, todas as promessas de desenvolvimento” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 15, grifos nossos).

Para os autores, o caráter germinal, fecundante da água, é também evidente. Ocorre que a análise do poema leva-nos a perceber que os principais termos e expressões que compõem o repertório do poema, como “correm”, “sempre”, “soltas”, “ímpeto”, “fuga”, “desprenderam”, “romperam”, “livres”, “rolaram”, “ânsia”, “ninguém pode deter”, “buscas”, “correndo” e “avançar” figuram um campo semântico que corrobora o estreitamento da relação entre a fluidez, o movimento cíclico e avassalador das águas, e o *Animus* que é, justamente, a força afirmativa, o caráter objetivo masculino que completa o feminino.

As águas, outrora claras e calmas, revolvem-se em tormentas violentas, enérgicas, impulsionando, no todo lírico do poema em análise, o avultar da figura arquetípica da mulher vinculada a elementos fecundantes, produtores, mesmo à revelia de forças superiores – “[...] talvez enquanto o próprio Deus dormia?...” (ROSA, 1997, p. 15). –, que avançam com constância e determinação. Aqui, a água transmuta-se em sua faceta violenta e exhibe-se como una, como uma deusa. E, em sua estranheza, traz a transformação que carece de conquistar o todo. Nessa perspectiva, Emma Jung evidencia que:

Encontramos os graus da valentia e da ação projetados na figura do herói. Entretanto, há também mulheres nas quais essa espécie de masculinidade está registrada e atuante de maneira harmônica com o ser feminino. Estas são as mulheres ativas, enérgicas, corajosas e atuantes. Ao lado destas encontramos também aquelas em que a integração não deu certo e onde a postura masculina sufocou e reprimiu a feminina; estas são as mulheres-homens superenérgicas, inescrupulosas e brutais, as Xantipas, que são não apenas ativas mas até mesmo violentas (EMMA JUNG, 2006, p. 18).

Esta instigante tensão das águas calmas e violentas parece travar um combate constante com o desejo da alma humana, pois um fluxo de água também pode destruir. Conforme Bachelard, (1997), “A água violenta é um dos primeiros esquemas da cólera universal. Por isso, não há epopeia sem uma cena de tempestade” (BACHELARD, 1997, p. 184). As águas plácidas, primaveris, evocam o *Animus* no feminino, evidenciando a dicotomia que coexiste entre masculino e feminino, sendo o primeiro o reflexo do poder da ordem das proibições, que cala, que não deixa que os sujeitos falem; e o segundo, aquele que é amplamente representativo do uso e apropriação sutil das técnicas de poder utilizadas pelo primeiro. Emma Jung salienta:

Em muitas mulheres essa masculinidade primitiva encontra expressão também na vida amorosa: seu erotismo tem então um caráter agressivo masculino, não sendo condicionado ao sentimento nem ligado a ele, como é o caso normalmente com as mulheres, funcionando, entretanto, para si, sem estar associado à totalidade da personalidade. Isso acontece preponderantemente com os homens (EMMA JUNG, 2006, p. 18).

Assim, a água é este elemento que convida o homem a refletir acerca de seus próprios mistérios. E, é nesse sentido, então, que percebemos que esse elemento tão significativo na produção de Guimarães Rosa também figurará de modo muito

expressivo, como a água primordial que dá origem a todas as coisas por meio de sua força é o próprio símbolo da gênese. Para Bachelard:

A água tranqüila e plácida, que em seu repouso é deveras acaba por irritar-se. Os nervos da água estão agora à flor da pele. Então o tempestiário mergulha o bastão até a vasa; chicoteia a fonte até as entranhas. Desta vez o elemento se enfurece, sua cólera torna-se universal; a tempestade ribomba, o raio corusca, o granizo crepita, a água inunda a terra. O tempestiário cumpriu sua tarefa cosmológica. Para isso, ele *projetou* a psicologia da provocação, certo de encontrar na água todas as características de uma psicologia universal (BACHELARD, 1997, p. 188).

Ainda no campo imagético, mas também semiótico, a própria forma/disposição dos versos no papel evidencia o percurso semântico do poema. A irregularidade métrica toma parte na construção de sentido do poema, notadamente no que diz respeito ao eixo temático.

Os primeiros versos efetuam uma descrição do tema e do espaço contextual em que as ações e fatos ocorrem. Ali a natureza descrita figura em função da ação desenrolada pelo "eu" poético. Assim, os versos 1, 2, 3, 7, 11, 14 e 15, em que se ambientam o poema, são versos mais curtos, com um número a menos de sílabas poéticas. Já os demais são mais longos, evidenciam o movimento de expansão do elemento feminino, a água. São versos de maior número de sílabas poéticas, o que parece se alinhar ao todo enunciativo do poema, que aponta para essa relação metonímica para com o magma. Este se revela como uma profunda, ancestral e inconsciente necessidade de se explicitar a força criativa e impositiva do feminino que avança para além do humano e flui transpondo barreiras naturais ou não para integrar-se ao todo.

Nesse poema fica, pois, latente o aspecto conceptivo que o autor confere aos demais poemas que compõem o livro, haja vista que é a presença de elementos, como a lua e água, eminentemente associados ao feminino, que constituem um universo interior imagético e significativo para a poética da inevitabilidade do elemento feminino para o autor mineiro.

2.3 Sono das águas: a sacralidade de *Nix*

SONO DAS ÁGUAS

Há uma hora certa,
no meio da noite, uma hora morta,
em que a água dorme.

Todas as águas dormem:
no rio, na lagoa,
no açude, no brejão, nos olhos d'água,
nos grotões fundos
E quem ficar acordado,
na barranca, a noite inteira,
há de ouvir a cachoeira
parar a queda e o choro,
que a água foi dormir...

Águas claras, barrentas, sonolentas,
todas vão cochilar.
Dormem gotas, caudais, seivas das plantas,
fios brancos, torrentes.
O orvalho sonha
nas placas da folhagem
e adormece.
Até a água fervida,
nos copos de cabeceira dos agonizantes...

Mas nem todas dormem, nessa hora
de torpor líquido e inocente.
Muitos hão de estar vigiando,
e chorando, a noite toda,
porque a água dos olhos
nunca tem sono...(ROSA, 1997, p. 66-67).

A forma estética produzida pela bela construção poética de Guimarães Rosa deriva exatamente da junção entre o elemento telúrico e o humano, entre poesia e olhos d'água, grotões, cachoeiras, águas claras e barrentas, o orvalho da folhagem, imagens sertanejas, que conduzem à edificação de um texto e também de um lugar. De modo sutilmente inesperado, o poema salta do telúrico ao humano:

Todas as águas dormem:
no rio, na lagoa,
no açude, no brejão, nos olhos d'água,

[...]

Muitos hão de estar vigiando,
e chorando, a noite toda,
porque a água dos olhos
nunca tem sono...(ROSA, 1997, p. 66-67).

Mircea Eliade (1992) informa-nos que o homem religioso, aquele que é capaz de viver o rito, que consiste em sacralizar sua vida, que vive no mundo material como se vivesse na eternidade, concebe a natureza não como simplesmente bela. Ele a vê nos seus aspectos sobrenaturais; ele enxerga as figurações do divino que estão expressas por meio dela. É nesse sentido que Eliade, em seu capítulo 03, de *O sagrado e o profano*, irá procurar nos fazer compreender que é preciso olhar para a natureza e entender que ali há uma mãe. O respeito que temos pela nossa mãe também devemos ter com a natureza, já que o homem é um microcosmo do mundo natural.

A partir de tal ponderação, criam-se, portanto, variadas noções, como as de nativos, do respeito à terra que nos trouxe a vida, do patriotismo e uma série de informações que advém dessa relação maternal com a natureza. Ela é símbolo, entre outras coisas, da maternidade, e Eliade passa, então, a desvendar um pouco esses mistérios que eram vistos por meio dessa observação simbólica da natureza. Essa visão simbólica, que nos é tão cara nesta tese, propicia vermos, através das coisas, o que elas se propõem a sugerir.

O homem religioso considera que a sacralidade é a manifestação completa do ser. Se ele fosse capaz de analisar todos os aspectos do seu mundo, unificaria seu mundo e ele também significaria com esse mundo. Nesse sentido, Eliade aponta:

Para o homem religioso, a Natureza nunca é exclusivamente “natural”: está sempre carregada de um valor religioso. Isto é facilmente compreensível, pois o Cosmos é uma criação divina: saindo das mãos dos deuses, o Mundo fica impregnado de sacralidade. Não se trata somente de uma sacralidade comunicada pelos deuses, como é o caso, por exemplo, de um lugar ou um objeto consagrado por uma presença divina. Os deuses fizeram mais: manifestaram as diferentes modalidades do sagrado na própria estrutura do Mundo e dos fenômenos cósmicos (ELIADE, 1992, p. 126).

Tal sacralidade revela-se fortemente no simbolismo aquático, haja vista que as águas antecedem a terra. Assim, para Eliade:

[...] a sacralidade das Águas e a estrutura das cosmogonias e dos apocalipses aquáticos *não poderiam ser reveladas integralmente senão por meio do simbolismo aquático*, que é o único “sistema” capaz de integrar todas as revelações particulares das inúmeras hierofanias. Esta lei é, de resto, a de todo simbolismo: é o *conjunto* simbólico que valoriza os diversos significados das hierofanias. As “Águas da Morte”, por exemplo, só revelam seu sentido profundo quando se conhece a estrutura do simbolismo aquático (ELIADE, 1992, p. 111, grifos do autor).

O sentido profundo que emerge das “águas da morte” parece latente no poema “Sono das Águas”, uma vez que se nota um constante deslizar de sentidos no todo dos poemas que compõem o *Magma* rosiano. Enquanto observamos, em “Águas da Serra”, uma associação ao feminino produtor, que não para de agir, que segue sempre, mesmo diante de obstáculos, o que notaremos aqui é a transmutação pela qual esse elemento passará, transmutar-se-á de água viva, intensa para água dormente. Conforme Bachelard:

[...] toda água primitivamente clara é para Edgar Poe uma água que deve escurecer, uma água que vai absorver o negro sofrimento. Toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer (BACHELARD, 1997, p. 49).

Numa acepção semântica, primeiro o poema aponta para o fato de que todas as águas repousam, exceto aquelas que vertem dos olhos dos que sofrem. No entanto, outros sentidos emanam dos versos escritos por Rosa, principalmente quando partimos do tensionamento existente entre a água e o feminino.

Notamos, já no primeiro terceto, de versos livres – assim como em todo o poema “Sono das Águas” – que parecem corroborar a ideia de que a água, como imperativo feminino, é livre, porém, paradoxalmente, em algum momento, dorme, repousa. Tal repouso não se dá em um momento qualquer, ele ocorre em uma hora determinada: “Há uma hora certa, no meio da noite, uma hora morta” (ROSA, 1997, p. 66), remonta-nos à escuridão, ao mistério, ao medo e a morte, são valores e imagens representativos de *Nix*:

NIX em grego Νύξ (Nýks), é a personificação e a deusa da noite. Seu *habitat* é o extremo Oeste, além do país de Atlas. Enquanto Érebo personifica as trevas subterrâneas, inferiores, Nix personifica as trevas superiores, de cima. Percorre o céu, coberta por um manto sombrio, sobre um carro puxado por quatro cavalos negros e sempre acompanhada das Queres. À Noite só se podem imolar ovelhas negras. Nix simboliza o tempo das gestações, das germinações e das conspirações, que vão surgir à luz do dia em manifestações de vida. É muito rica em todas as potencialidades de existência, mas entrar na noite é regressar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos, íncubos, súcubos e monstros. Símbolo do inconsciente, é no sono da noite que aquele se libera (BRANDÃO, 1986, p. 190).

Nix, a deusa primordial da noite, aquela antes da qual nada existia, que é a primeira e que, assim como Gaia, criou-se à própria vontade, converge para uma associação ao escuro, ao medo, à surpresa. Nix, entretanto, teve vários filhos que trazem características que também são atribuídas a ela e que relevam o caráter ambíguo da mãe, da noite. Seus filhos, Éter e Hemera, são a luz e o dia; assim sendo, Nix, a noite, é a criadora da luz e do dia, é detentora de um mistério profundo, de uma força que não pode ser controlada, por isso, até mesmo Zeus a teme.

É importante salientar que, embora Nix tenha esse aspecto assustador, de noite escura, ela também possui um viés acolhedor; foi ela quem nos trouxe a luz e o dia. No poema em apreço, o elemento água converge para o signo da noite, proporcionando a eclosão do arquétipo da mulher feiticeira, *anima* demoníaca, uma figura feminina superior, uma sacerdotisa: “Quando assim se manifesta, a *anima* é tão fria e indiferente como certos aspectos violentos da própria natureza, e na Europa até hoje isto se traduz, muitas vezes, por crença em feiticeiras” (JUNG, 1964, p. 180).

Neste poema, a noite é carregada de elementos negativados: “morta”, “fundos”, “queda”, “choro”, “torpor”, “vigiando”, “chorando”. Todo o direcionamento da leitura convida a uma construção melancólica, sofrida, de um silêncio que impressiona e que é marcado pela sina da água, pois ela passa da claridade de outrora, do dia, como em “Águas da Serra”, ao meio da noite e ali assume as sombras: “no meio da noite, uma hora morta, / em que a água dorme” (ROSA, 1997, p. 66-67). A água apossa-se da escuridão em caracteres humanos:

E quem ficar acordado,
na barranca, a noite inteira,
há de ouvir a cachoeira

*parar a queda e o choro,
que a água foi dormir...* (ROSA, 1997, p. 66-67, grifos nossos).

A escuridão traz a solidão aos que agonizam, é a tristeza que assola o homem:

Mas nem todas dormem, nessa hora
de torpor líquido e inocente.
Muitos hão de estar vigiando,
e chorando, a noite toda,
porque a água dos olhos
nunca tem sono... (ROSA, 1997, p. 66-67).

Em “Sono das Águas”, há uma integração que se dá, principalmente, pela via do medo noturno, do infortúnio trazido pela noite: o sofrimento humano interliga-se à dormência das águas. Quando estas encontram a noite, transmutam-se em águas pesadas, paradas, uma vez que o sofrimento acarreta as lágrimas. Ao encontrar o silêncio provocado pelo repouso das águas externas, o sujeito agonizante reconecta-se com sua interioridade, vertendo, assim, sua própria água.

É, pois, nesse sentido afirmarmos que, ainda assim, mesmo que dormente, em repouso, a simbologia da água neste poema continua em consonância com o todo de *Magma*, que aponta para um feminino imperativo, uma *anima* produtora e criativa. Aqui, em “Sono das Águas”, é geradora do medo, do mistério, da fascinação. A morte, ou seja, o sofrimento de um, resulta no renascer de outro, pois Nix gera de maneira definitiva a luz do dia, a esperança.

2.4 Chuva: a alegria da chegada

CHUVA

Vai chover chuva de vento.
Já estou sentindo um cheiro d’água,
que vem do céu cinzento.
As formigas lavadeiras cruzam o quintal
em filas compridas de correição.
Minhocas brotam à flor da terra.
— Eh aguão!...
A chuva vai vir da bandada serra,
porque o João-de-Barro abriu a sua porta
virada para o sul.
As sementinhas do meloso seco

devem estar dançando na poeira.
 Eu não ouvi o primeiro trovão,
 mas o zebu está escutando,
 com a cabeça encostada no chão.

Três urubus passam no alto,
 em vôo lento,
 em reta longa.
 Vão para as lapas dos lajedos.
 "Vai fazer tua casa, Urubu!...
 Tempo de chuva aí vem, Urubu!..."

Já deve estar chovendo nas cabeceiras da serra,
 porque o ribeirão engrossa, cor de terra.
 Vai chover chuva de vento.
 Os bois vêm correndo, pasto abaixo,
 procurando as árvores do capão.

Vai invernar...
 Eu hoje amanheci alegre,
 querendo cantar...
 O vento já chegou nas casuarinas,
 e o sapo saiu de debaixo da laje
 para um buraco no meio do pátio
 onde vai se encher uma lagoa.
 — Eh aguão!...
 — Olá, José, arreia meu Cabiúna,
 liso do casco à testa,
 preto do rabo à crina,
 que eu vou sair pelo cerrado afora,
 a galopar, com a chuva me correndo atrás...
 Ela já vem, branquinha, cheirando a água nova,
 e a serra está clarinha, neblinando...
 A chuva vem rolando, vem chiando,
 e o vento assoviando
 — Galopa, Cabiúna, que a água vem vindo,
 e as sementinhas do meloso seco estão dançando...
 (ROSA, 1997, p. 142-144).

Neste poema, a natureza anuncia a precipitação. O homem sabe ler esses sinais: as aves se alvoroçam, o gado sai emabalada carreira, os sapos se ajeitam... Nele, o anúncio da chuva toma toda a vida do eu lírico, agita-o e o comove. Gradativamente, essa chuva – que está por chegar – vai escorrendo por todos os cantos e ganhando volume. O texto todo é construído nos arredores da expectativa de uma chegada esperada. O tom dramático/narrativo é constante aqui também: “— Olá, José, arreia meu Cabiúna,” (ROSA, 1997, p. 143), apontando para o caráter germinal dos poemas de

Magma em relação à prosa por vir. A chuva, como elemento eminentemente feminino, figura no poema de modo sugestivo, vinculado à nutrição e ao cuidado.

Os sinais que denotam a melodia são as reticências, o que nos conduz a acreditar que as palavras comuns não são suficientes para descrever a alegria que se instaura com a possibilidade de chuva no sertão.

Já no verso de abertura do poema, há a ocorrência de um pleonasma que prepara a atmosfera lírica para o “aguão” que se aproxima: “Vai *chover chuva* de vento” (ROSA, 1997, p. 142, grifo nosso). O efeito expressivo de tal recurso se evidenciará ao longo desta leitura.

O eu lírico antecipa a chegada da tão esperada chuva por meio do recurso sinestésico: “Já estou sentindo cheiro um d’água” (ROSA, 1997, p. 142) e adverte sobre o céu que já se acinzentará em um preparativo para o desaguar que virá. Nota-se que tal estado, “céu cinzento”, reflete o estado de plenitude das nuvens que já permitem mais a passagem dos raios solares por elas, demarcando a imperiosidade do evento por vir. Essa “chuva” provoca uma movimentação atípica: “As formigas lavadeiras cruzam o quintal / em filas compridas de correição. / Minhocas brotam à flor da terra” (ROSA, 1997, p. 142), todos se preparam para o evento anunciado pelo vocativo: “— Eh aguão!...”. Tudo parece harmoniosamente bem preparado, sabe-se que a chuva virá da serra: “porque o João-de-barro abriu a sua porta / virada para o sul” (ROSA, 1997, p. 142). As sementes do capim meloso já se espalham para nova brotação pós-chuva. Todos estão atentos, aguardando: “o zebu está escutando, / com a cabeça encostada no chão” (ROSA, 1997, p. 142).

Acerca do devaneio causado pela proximidade do aguaceiro, Bachelard informa: “Os sinais precursores da chuva despertam um devaneio especial, um devaneio muito vegetal, que vive realmente o desejo da pradaria pela chuva benfazeja. Em certas horas, o ser humano é uma planta que deseja a água do céu”. (BACHELARD, 1997, p.161).

A passagem harmoniosa do tempo até a chegada da chuva é marcada no poema pela tranquilidade quase preguiçosa das aves que se deixam levar pela corrente de ar:

Três urubus passam no alto,
em vôo lento,

em reta longa.
 Vão para as lapas dos lajedos.
 "Vai fazer tua casa, Urubu!...
 Tempo de chuva aí vem, Urubu!... (ROSA, 1997, p. 142).

O eu lírico enfatiza que a chuva já teve início em alguma parte da serra e, por consequência, os animais já se alegram. Além disso, indica, também, que nada conserva-se o mesmo, as coisas todas se modificam por ali: “Já deve estar chovendo nas cabeceiras da serra, / porque o ribeirão engrossa, cor de terra. / Vai chover chuva de vento (ROSA, 1997, p. 142).

Toda a paisagem corrobora essa transformação de modo plácido e suave, e o eu lírico acolhe essa realidade com muita serenidade. O poema parece evocar lembranças a esse eu poético, que revela sua emoção e apreço ao tempo da chuva. Cenas, como a do gado correndo pelos pastos ou a dos sapos que procuram melhor posição para aproveitar as poças a se formarem, revelam o estado de espírito do eu poético: “Vai invernar... / Eu hoje amanheci alegre, / querendo cantar...” (ROSA, 1997, p. 143).

As imagens do poema indicam os instantes flagrados pela apurada percepção do eu lírico. Cenas comuns que poderiam passar despercebidas a um observador comum, mas que saltaram aos olhos de Guimarães Rosa de um modo muito peculiar, visto que, neste poema, o elemento feminino é de uma latência vívida. Sugere, imageticamente, a plena junção da água com a terra, é o enlace simbólico da água com a *Terra mater*, que resulta na alegria do meloso seco, das minhocas, do gado. É de Geia que nascem todos os seres, ela é a virgem fecundada pela chuva e simboliza a função materna:

GÉIA, em grego Γαία (Gaia), cuja etimologia é muito discutida, é a Terra, concebida como elemento primordial e deusa cósmica,
 [...]
 Dela nascem todos os seres, porque Geia é mulher e mãe. Suas virtudes básicas são a doçura, a submissão, a firmeza cordata e duradoura,
 [...]
 Ela é a virgem penetrada pela charrua e pelo arado, fecundada pela chuva ou pelo sangue, que são o *spérma*, a semente do Céu. Como *matriz*, concebe todos os seres, as fontes, os minerais e os vegetais. Géia simboliza a função materna: é a *Tellus Mater*, a Mãe-Terra. Concede e retoma a vida (BRANDÃO, 1986, p. 185).

Equivalente à mãe, a Terra é o símbolo primeiro da fecundidade, bem como da regeneração de tudo o que está sobre ela. Tal fecundação dar-se-á no poema de Rosa pela chuva, que irá nutri-la com seu líquido. Para Bachelard:

[...] deveremos dizer que toda água é um leite. Mais exatamente, toda bebida feliz é um leite materno. Temos aí o exemplo de uma explicação em dois estágios da imaginação material, em dois graus sucessivos de profundidade inconsciente: primeiro, todo líquido é uma água; em seguida toda água é um leite (BACHELARD, 1997, p. 121).

Além de nutrir os filhos de Geia, a água da chuva funciona também como remédio a lhes curar e assossegá-las suas feições e ações, visto que “[o] leite é o primeiro dos calmantes” (BACHELARD, 1997, p. 126). A água aqui é clara, primaveril, maternal e feminina no imaginário simbólico; água e feminilidade partilham de características como a fecundidade e a fluidez. Numa construção mítica, tal justaposição entre feminino e água é projetada em função de várias representações que intentam estabelecer uma relação cultural e social.

Essa junção entre água e Terra-mãe é extremamente significativa para a poética projetada por Guimarães Rosa em *Magma*, uma vez que aponta exatamente para a consolidação posterior de um feminino ativo, que não se estanca. A água feminina sacia, nutre e fecunda. Conforme Gaston Bachelard:

A água que dessedenta o homem sacia a sede da terra. A mente pré-científica pensa concretamente imagens que tomamos por simples metáforas. Pensa realmente que a terra *bebe* a água. Para Fabricius, em pleno século XVIII, a água é vista como servindo "para nutrir a terra e o ar". Passa, pois, à categoria de elemento nutritivo. É o maior dos valores materiais elementares (BACHELARD, 1997, p. 129, grifo do autor).

É ainda Bachelard quem afirma que as formas femininas advêm da própria substância da água. A chuva possui, assim como o feminino latente, a função de dissolver e fundir tudo, tornando uma a paisagem:

Ela já vem, branquinha, cheirando a água nova,

e a serra está clarinha, neblinando...
 A chuva vem rolando, vem chiando,
 e o vento assoviando.
 — Galopa, Cabiúna, que a água vem vindo,
 e as sementinhas do meloso seco estão dançando... (ROSA, 1997, p. 142).

A poética de Rosa, em *Magma*, reúne aspectos intimamente relacionados à natureza e à subjetividade humana. Essa poética é, em vários poemas, permeada pela intimidade fecunda da água. Ao tratarmos de imagens da água, é quase impossível não associá-las à teoria da imaginação bachelardiana. A água vem, na poesia rosiana, expressa por meio de cachoeiras, rios, mares, chuva e pelas lágrimas.

Os aspectos levantados nesta obra relacionam-se com o fato de que a realidade humana é, por vezes, cruel, e, por isso, as lágrimas são derramadas. Em *Magma*, a dualidade se faz presente: há águas tanto de vida quanto de morte. Em alguns versos, notaremos que a dor está profundamente ligada à água, enquanto, em outros, ela servirá de alimento e esperança.

2.5 Toada da Chuva: onde reside a sinestesia

TOADA DA CHUVA

Chove e faz frio.
 Posso vir ao passado,
 porque a chuva cai, em estribilho
 de dedos brancos num teclado manso,
 disciplinada, como uma velha trova,
 e o meu passado é frio...

(Chuva fina,
 chuva fria,
 desfiando sem cessar...
 Ontem foi dia de festa,
 e a chuvinha veio, lesta,
 todas as flores regar.
 Hoje é manhã de Finados,
 os túmulos já estão lavados,
 e a chuva não quer parar...)
 Vara o ar um feixe
 de flechas oblíquas,
 ferindo nas poças mil mariposas,
 que rufiam, doidinhas, as asinhas de água.

Nas lagoas do asfalto, círculos convergentes,
 entretangentes, a abrir e a fechar.
 E da beira de um telhado,
 cai, comprido e constante, um jorro claro,
 que espirra na calçada,
 onde uma aranha de vidro esperneia,
 pendurada
 de um fio de sol molhado.

(Chuva bela,
 chuva leve,
 que te debulhas no ar...
 Se és tão triste nas goteiras,
 por que tuas mãos, zombeteiras,
 vêm nas vidraças tocar?!...
 — “Mas, junto a cada goteira,
 se há sempre um poeta a escutar?!...”)

As mãos da água,
 frias mãos de fada,
 correm dedos longos,
 alisando as árvores, tateando as casas.
 Cada folha verga, sob as grandes gotas,
 cada casa esfria, sob as telhas úmidas.
 (Chuva santa,
 chuva clara,
 como a toalha de um altar...
 Por que tanta coisa impura,
 tanto pecado e amargura,
 daqui não podes lavar?!...
 — “Quanto mais desço, a enxurrada,
 mais suja não vês rolar?!...”)
 Nas portas, nas janelas,
 sob os toldos,
 gente parada, como insetos presos.
 Quando passar a chuva,
 toda a cidade destapada e clara,
 Pensarão, talvez, que não mais os isolam
 Muitas outras campânulas de cristal...
 (Chuva boa,
 chuva meiga,
 que assim me vens consolar...
 Se no céu estão chorando,
 por que preciso chorar?!...) (ROSA, 1997, p. 118-121).

A ideia de uma chuva que cai marcadamente, melodiosamente, tal qual o toque suave de alvos dedos sobre o teclado, é bastante significativa no poema. É uma imagem fragmentada. Pelo fato de estar na chuva, uma chuva longa e fina, o eu poético faz uma digressão ao seu passado frio: “e o meu passado é frio...” (ROSA, 1997, p. 118).

A chuva parece intensificar-se à medida que o poema avança, que a toada se compõe. Frio e memória vão se fundindo, e a chuva ocasiona um espelhar íntimo das lembranças do sujeito. No clímax dessa conexão, nota-se um movimento de consolo:

As mãos da água,
frias mãos de fada,
correm dedos longos,
alisando as árvores, Tateando as casas.
Cada folha verga, sob as grandes gotas,
cada casa esfria, sob as telhas úmidas (ROSA, 1997, p. 118).

Aqui, o movimento cíclico das águas acaricia o sujeito lírico, trazendo-lhe conforto. Bachelard pontua: “A água do céu, a fina chuva, a fonte amiga e salutar dão lições mais diretas que todas as águas dos mares” (BACHELARD, 1997, p. 162).

A feminilidade simbólica que envolve a água pode se apresentar dicotomicamente, conforme já dissemos. Um desses polos envolve aquilo que é acolhedor, suave e que penetra intimamente o indivíduo. Tal faceta se destaca em “Chuva”, visto que há a recorrência de adjetivos como “bela”, “leve”, “santa”, “clara”, “boa”, “meiga”, ou ainda da expressão “mãos de fada”, que conduzem a uma percepção semântica que converge nos seguintes versos:

(Chuva boa,
chuva meiga,
que assim *me vens consolar...*
Se no céu estão chorando,
por que preciso chorar?!...)
(ROSA, 1997, p. 121, *grifo nosso*).

Jung nos revela que a chuva em sua potencialidade encantatória, provoca harmonização e alívio: “Vem então a chuva, um aguaceiro que relaxa a tensão existente e torna a terra fértil. Na mitologia a chuva era considerada, muitas vezes, uma ‘união amorosa’ do céu e da terra” (JUNG, 1964, p. 280).

2.6 A Iara – Mito e brasilidade do imaginário

Ler e interpretar a raiz genealógica do mundo sempre foi uma área de interesse dos seres humanos. Assim sendo, frente a tal questão instigante, a humanidade sempre procurou por explicações em culturas e civilizações várias, cada qual com sua cosmogonia, composta por narrativas que explicitam o sentido daquela dada cultura e são, por vezes, margeadas pela filosofia, pela religião e pela mitologia, instrumentos que movimentam o imaginário. Esse universo mítico que margeia o imaginário dos diversos povos e culturas é reelaborado por meio da oralidade e influencia a construção identitária de um povo.

No Brasil, por exemplo, mais notadamente nas regiões situadas ao norte do país, essas histórias remontam a elementos que marcam a forma do indivíduo nativo perceber a criação do seu micro universo. Tais narrativas estão materializadas na poética do imaginário do autor mineiro, de Cordisburgo, João Guimarães Rosa. Sua produção literária, em *Magma*, está impregnada de traços dessa cosmogonia e se apresenta pela via de uma linguagem muito característica do autor, que usa de forma ímpar a oralidade e os regionalismos.

Os versos aqui analisados são compostos por algumas imagens míticas de seres sobrenaturais que insurgem dos rios e que apontam para cosmogonias locais, mas são atravessadas por uma perspectiva muito própria de Rosa, o viés da feminilidade. Nos poemas destacados, percebemos que o arquétipo feminino está vinculado à força, à determinação e à sedução e fazem-se preponderantes nas composições. Assim sendo, neste capítulo, buscou-se observar, na escrita poética de Guimarães Rosa, as relações entre a natureza, narrativas cosmogônicas e o eterno feminino.

O regime das águas já foi identificado nesta tese como fenômeno que cumpre peculiar inspiração sobre os textos de *Magma*. Dessa forma, evidenciaremos aqui como essa força revela-se expressiva na mitopoética de Guimarães Rosa.

Também a narrativa mitológica sempre cumpriu um importante papel no que tange à formação do pensamento religioso, filosófico e criacionista. O mito possui, pois, a finalidade de justificar o mundo e como ele se constitui. Na Grécia antiga, por exemplo, os *Aedos*, que eram os poetas cantores, cultuavam *Mnemósine* que, segundo a crença, revelaria a eles tudo o que se passava no cosmos.

Todos os povos criam seus próprios mitos. Na tradição ocidental, uma das culturas que celebra entre nós seus mitos é a grega. Com a teogonia primordial,

suscitada a partir de *Eros*, *Caos* e *Éter*, abre-se um enorme campo de pensamentos e, com isso, nascem as cosmogonias do universo grego. Todos os povos passam a tentar explicar os fatos a partir dos quais surgem o mundo e todas as suas composições. Daí surgirem os mitos que, segundo Brandão, possuem forte ligação com a oralidade:

[...] é sempre uma representação coletiva, transmitida através de várias gerações e que relata uma explicação do mundo. Mito é, por conseguinte, a *parole*, a palavra "revelada", o dito. E, desse modo, se o mito pode se exprimir ao nível da linguagem, "ele é, antes de tudo, uma palavra que circunscreve e fixa um acontecimento" (BRANDÃO, 1986, p. 36).

Trazer à tona o papel do mito é prioritário para compreender a poesia de Guimarães Rosa, bem como sua intrínseca relação entre a natureza e o feminino, uma vez que o poeta transfere o mito e o encantamento do universo sertanejo para o campo da linguagem, individualizando, assim, sua prosa e poesia. Desse modo, os poemas que compõem o todo de *Magma* adquirem um caráter mitopoético que os torna eficientes para a reflexão da realidade.

A poética do imaginário é permeada pela natureza e pelos seres sobrenaturais que convertem o lírico em memorial, visto que é fruto de uma relação muito próxima entre história, sujeitos e natureza.

Quando do início da colonização do Brasil por Portugal, fomos intensamente apresentados às lendas daquele povo, e estas foram pouco a pouco sendo adaptadas à nossa realidade tropical. Devido às grandes navegações, as lendas relacionadas ao mar sempre tiveram destaque entre os colonizadores. A presença de Sereias foi uma constante entre essas lendas. Luiz da Câmara Cascudo esclarece que elas, as Sereias:

Estão em todas as literaturas do Mundo. A Sereia de Portugal é a Sirena espanhola, a Herrych do Sudão, a Zar dos abissínios, a Rusalka dos moscovitas, a Misfirkr dos irlandeses, a Loreley alemã. Os gregos ensinavam que as três mil Oceânides, filhas de Tetis e do Oceano, rivalizavam com as Nereidas, filhas de Nereu, deus marinho anterior a Poseidon. As Nereidas eram cinquenta. Mas nenhuma cantava nem atraía os nautas. Corriam derredor do carro de Netuno ou de Nereu, alegrando com sua mocidade a vastidão do Mar sonoro. Não há nenhuma alusão de quem se perca por causa de uma Nereida ou Oceânide. Nem mesmo a forma coincide com a da Sereia (CASCUDO, 2012, p. 134).

No Brasil, não foi diferente. Resignificamos, também, a lenda da *Sirena* quando ouviram rumores de que, por aqui, pelos nossos rios, rondava um “fantasma marinho, afogador de índio” (CASCUDO, 2012, p. 135). Até então, no entanto, não há indícios de a Iara possuir uma fisionomia tão encantadora ou mesmo de seduzir por meio de seu canto. Cascudo adverte:

A *Iara* (ig-água, *iara*-senhor) é uma roupagem de cultura europeia. Não há lenda indígena que tenha registrado a Iara de cabelos longos e voz maviosa. Lendas indígenas mais velhas citam sempre o velho homem marinho. Nunca a Iara. A presença da Iara denuncia o branco ou a influência assimiladora do mestiço, irradiante e plástico (CASCUDO, 2012, p. 137).

Essa senhora das águas, mulher sedutora chegou ao Brasil, após a chegada dos Portugueses por essas terras. Estes trouxeram-nos seus hábitos bem como seus mitos e suas lendas. Assim sendo, essa herança cultural dos povos europeus aqui se misturou a culturas africana e indígena, gerando lendas sincréticas e a Iara, essa fascinante figuras aquáticas, é uma delas:

A IARA

Bem abaixo das colinas de ondas verdes,
onde o sol se refrata em agulhas frias,
descem todas as sereias dos mares e dos rios,
irreais e lentas, como espectros de vidro,
para os palácios de madrépora de Anfitrite,
em vale côncavo, transparente e verde,
num recanto abissal, como uma taça cheia,
entre bosques de sargaços, espumosos,
e rígidos jardins geométricos de coral...

Por entre os delfins, sentinelas de Possêidon,
afundam, suspensas, soltas, como grandes algas,
carregando os jovens afogados:
Ondinas das praias, flexuosas,
Nixes da água furtacor do Elba,
Havefrus do Sund e Russalkas do Don...
Loreley traz no esmalte doce dos olhos
duas gotas do Reno...
E Danaides laboriosas se desviam dos cardumes
de Nereidas,
que imergem, ondulando as caudas palhetadas

dos seus vestidos justos de lamé...

Mas a Iara não veio!...
 Mas a Iara não vem!...
 Porque a Iara tem sangue,
 porque a Iara tem carne,
 sangue de mulher moça da terra vermelha,
 carne de peixe da água gorda do rio...

Iara de olhos verdes de muiiraquitã,
 cintura pra cima cunhantã,
 cintura pra baixo tucunaré...
 que veio, dormindo, Purus abaixo,
 filha do filho do rei dos peixes
 com uma índia branca Cachinauá...

Lá bem pra trás da boca aberta do rio,
 onde solta seus diabos
 o bicho feroz da pororoca,
 ela ficou, cheia de medo,
 brasileira, tapuia, morena,
 tão orgulhosa,
 que não quer ser desprezada pelas outras...

E a Iara é preguiçosa,
 tão preguiçosa,
 que não canta mais as trovas lentas
 em nheengatu:— “Iquê, ianê retama icu,
 Paraná inhana tumassaua quitó...”

Nem mais se esforça em seduzir
 o canoeiro mura ou o seringueiro,
 meio vestida com a gaze das águas,
 na renda trançada dos igarapés...
 E eu tenho de chorar:
 — “Enfeitiça-me, ó Iara,
 que eu vim aqui pra me deixar vencer...”

Mas custa-me encontrá-la,
 e só à noite sem bordas dessas terras grandes,
 quando a lua e as ninféias desabrocham soltas,
 posso beijá-la,
 nua,
 dormida,
 esguia,
 bronzeada,
 oleosa,
 na concha carmesim de uma vitória-régia,
 tomando o banho longo
 de perfume e luar... (ROSA, 1997, p. 16-19).

E, nessa mesma perspectiva de individualizar nossas lendas, Guimarães Rosa projeta em “A Iara” uma poética que aponta para uma dupla valorização: do nacional e do feminino, por excelência. A arte literária de Rosa deixa clara sua posição crítica em face da temática do feminino e, em “A Iara”, avança no sentido de explicitar sua posição, também perante a questões de assimilação e reafirmação cultural.

No palácio da deusa das águas, Anfitrite, reúnem-se Nixes, Havefrus, Russalkas, a ninfa eslava, Loreley, Danaides e Nereidas, todas estão ali, exceto a Iara, que não se junta às divindades porque:

Mas a Iara não veio!...
 Mas a Iara não vem!...
 Porque a Iara tem sangue,
 porque a Iara tem carne,
 sangue de mulher moça da terra vermelha,
 carne de peixe da água gorda do rio... (ROSA, 1997, p. 16).

Iara desdenha do encontro e prefere manter-se em seu ambiente natural. Tal sugestão instaura um campo opositivo no poema de Rosa: os mitos clássicos *versus* os mitos indígenas brasileiros. Essa oposição avança para reafirmar os aspectos culturais nacionais. A Iara, mesmo que notadamente inspirada na cultura europeia, aqui é metade tucunaré e metade cunhantã, a neta de Beijupirá possui os olhos de muiraquitã, a consagrada pedra ofertada por Ci a Macunaíma:

Iara de olhos verdes de muiraquitã,
 cintura pra cima cunhantã,
 cintura pra baixo tucunaré...
 que veio, dormindo, Punis abaixo,
 filha do filho do rei dos peixes
 com uma índia branca Cachinauá... (ROSA, 1997, p. 18).

A Iara prefere manter-se indolente. Nem mesmo as trovas lentas deseja cantar; prefere sua toada nheengatu:

E a Iara é preguiçosa,
 tão preguiçosa,
 que não canta mais as trovas lentas
 em nheengatu: — “Iquê, ianê retama icu,
 Paraná inhana tumassaua quitó...” (ROSA, 1997, p. 19).

A Iara não se mostra disposta a endossar as cerimônias, para as quais as deidades europeias se esmeram, recusa-se a oferecer oferendas a Poseidon:

Nem mais se esforça em seduzir
o canoeiro mura ou o seringueiro,
meio vestida com a gaze das águas,
na renda trançada dos igarapés... (ROSA, 1997, p. 19).

Tal imagem é sugestiva de uma Iara que se reveste de brio, orgulho daquilo que lhe pertence, a Iara não se deixa conduzir, conduz, ela própria, sua história. Na poética rosiana contida nesses versos, nota-se esse duplo movimento de valorização do nacional e do feminino. O elemento feminino é, portanto, protetor de nossas águas (cultura). Resguarda o nacional por trazer consigo traços de nossa cultura.

Verificou-se que a água é um fecundo elemento de produção de imagens ligadas à feminilidade. Nos poemas de *Magma* aqui analisados, notou-se que esse feminino que aflora em cada verso não se ajusta a um contexto patriarcal de submissão, pelo contrário, o elemento feminino, na poesia de Rosa, é vívido. Em algumas vezes, é violento; em outras, maternal, mas sempre sutil e perspicaz, persistente em suas ações. O eterno feminino na poética de Guimarães Rosa é inexoravelmente produtivo e fecundo. Assim como em sua prosa, também nestes poemas, o autor de Cordisburgo não se atém a um único perfil feminino, pelo contrário, o que ele evidencia é que o sertão possui variados tipos femininos, por serem muitos e complexos os tipos humanos que fazem de sua obra universal.

CAPÍTULO 03

DE SELENE: A POÉTICA LUNAR DE ROSALINA NO SERTÃO ROSIANO

Graças às fases da Lua – quer dizer, ao seu “nascimento”, “morte” e “ressurreição”, os homens tomaram consciência de seu próprio modo de ser no Cosmos e de suas possibilidades de sobrevivência ou renascimento.

(Mircea Eliade – 1992)

Selene, filha de Hiperíon e Teia, irmã de Hélio e Eos, é comum estética e ideologicamente nas produções aqui destacadas. Os versos são comandados pela força lunar, divindade mística que se apresenta diretamente no fazer poético de *Magma*.

A poesia de Guimarães Rosa seleciona a Lua como elemento natural que irá interferir na organização de sua produção literária, fazendo com que o escritor eleve a Lua a um misticismo protetor do feminino, fortalecedor da ideologia de que mulher e natureza são duplamente inesgotáveis, incontrolláveis e insubmissas. Conforme Brandão: “A lua estava de tal modo ligada à mulher, e, portanto, à fertilidade, que, em muitas culturas primitivas, se acreditava piamente que o homem não desempenhava papel algum na reprodução” (BRANDÃO, 1987, p. 72). Nessa perspectiva, procederemos a uma leitura dos poemas com vistas a deixar transparecer tal ordenação mítica.

3.1 Luar: profecias do sagrado

LUAR

De brejo em brejo,
os sapos avisam:
- A lua surgiu!...

No alto da noite as estrelinhas piscam,
puxando fios,
e dançam nos fios
cachos de poetas.

A lua madura
Rola, desprendida,
por entre os musgos
das nuvens brancas...
Quem a colheu,

quem a arrancou
do caule longo
da via-láctea?...

Desliza solta...

Se lhe estenderes
tuas mãos brancas,
ela cairá... (ROSA, 1997, p. 26).

No poema, há a descrição de um anoitecer estrelado. Desse evento participam os sapos, as estrelas e a lua. Gilbert Durand, com sua teoria acerca do imaginário, propicia-nos um fértil trajeto para a interpretação desses versos. A primeira estrofe do poema revela uma anunciação de que a lua está a surgir. Os sapos e profetas preparam o advento da noite, que revelará a chegada da plenitude dos tempos: “[...] *a lua* aparece como a grande epifania dramática do tempo” (DURAND, 2001, p. 102).

A segunda imagem que surge é a “noite”, presente, subjetivamente, na primeira estrofe e, materialmente, na segunda. A noite é um símbolo nictomórfico que possui relação com um medo primordial dos perigos naturais que o noturno representava aos homens primitivos:

Por exemplo, a aproximação da hora crepuscular sempre pôs a alma humana nesta situação moral. Pensemos em Lucrecio descrevendo-nos em versos célebres o terror dos nossos antepassados diante da aproximação da noite, ou na tradição judaica quando o Talmude nos mostra Adão e Eva vendo “com terror a noite cobrir o horizonte e o horror da morte invadir os corações trêmulos” (DURAND, 2001, p. 91).

Outra imagem presente no poema é a da lua madura, desprendida, que eufemiza a faceta terrível ora imposta pela noite. “A lua está indissolúvelmente ligada à feminilidade, e é pela feminilidade que encontra o simbolismo aquático” (DURAND, 2001, p. 102). Com efeito, nota-se que os sapos ali preparam o céu e proclamam a apoteose da lua, uma vez que a segunda estrofe do poema vai carregando o leitor pela noite, enquanto a terceira dá relevo à paisagem que fora alterada lunarmente. A lua se manifesta como símbolo de apaziguamento, vem clarificar o terrível, figura ali como peça que traz o equilíbrio necessário. Diante da escuridão, seu brilho intenso se impõe sobre o signo das trevas. Assim sendo, nos referidos versos, tem-se a feminização – por meio do elemento lunar – do simbolismo funesto que advém da noite.

3.2 Luar na mata: o narcisismo lunar

Luar na Mata

I - Cinema

Noite de lua,
 noite de festa,
 na clareira da mata.
 As palmeiras,
 não podendo frechar as aves grandes das nuvens
 pararam, em longa fila indiana,
 como graves guerreiros carijós.
 procurando se ainda têm lugar.
 E corujas chegam, vestindo sedas,
 esvoaçando, sem fazer rumor.
 A música vem dos discos brancos dos brejos,
 onde há turmas de sapos a coaxar.
 Nas frisas dos galhos da imbaúva clara,
 cochilam os meninos passarinhos.
 Os grilos, agudos, às vezes dão vaias,
 e todos, ariscos, se mexem, de susto,
 quando a onça desliza, procurando
 o moleque penetra Saci-Pererê.
 Mas logo se aquietam, passado o espanto,
 e ficam, calados, a ver, longo tempo,
 no telão da lua,
 a cena já velha de um filme remoto:
 um cavalo num prado,
 a galopar parado,
 carregando
 ninguém sabe quem...

II – Rapto

Na Canoa-Quebrada, à beira da lagoa,
 tão branca e redonda,
 onde há catueiras pescando sozinhas,
 a onça está parada,
 apontando para cima olhos verdes de brasa,
 só com o rabo e os bigodes ainda mexendo,
 Ela veio pensando que água era a lua,
 e a lua ficou lá no alto se enchendo...

O tamanduá-bandeira parou da outra banda,
 balançando o corpo de um para outro lado,
 penacho para cima, os braços abertos,
 levantado nas patas de trás.
 Será que ele pensa que a lua vem vindo,

querendo abraçar?...

A anta chegou, de galope, soprando,
bateu na água mole e sumiu-se no fundo,
que nem um toro pesado.
É ninguém a convence de que, em cheio, na lua
não esteja nadando...

Mas, brusco, rebenta
alarma furioso:
rugidos, miados,
e galhos quebrados,
galopes na mata,
de perseguição.
Foi a arisca veada,
que veio beber
e saltou, de repente,
no branco da luz,
ainda mais clara,
mais clara,
e fugiu pela trilha,
para longe da mata,
com o corpo esguio e branco de prata
raptando a lua... (ROSA, 1997, p. 45-48).

O poema é composto por duas partes: “Cinema” e “Rapto”. São 61 versos divididos em cinco estrofes. Foneticamente, não apresenta rimas, no entanto, o aspecto imaterial do texto ganha relevo à medida que concebemos as imagens suscitadas pelo autor. O ambiente noturno presente no poema remete à festa, à pompa, o que é denunciado pelos substantivos: “sedas”, “festa”, “música” e “espavento”.

A descrição é um recurso estético vastamente utilizado por Guimarães Rosa. Neste poema não é diferente: as palavras, os signos, os símbolos e as imagens corroboram essa descrição da vida natural. O ritmo poético é marcado pela narração de uma noite festiva que conta como atração primeira o astro lunar que rege as águas. Popularmente vinculada ao feminino, a lua emana fertilidade e renovação, sendo, desse modo, símbolo de transformação. Em “Luar na Mata”, todos param para assisti-la:

As palmeiras,
não podendo frechar as aves grandes das nuvens
pararam, em longa fila indiana,
como graves guerreiros carijós.

procurando se ainda têm lugar.
E corujas chegam, vestindo sedas,
esvoaçando, sem fazer rumor (ROSA, 1997, p. 45).

O clima é forjado pelos sapos: “A música vem dos discos brancos dos brejos, / onde há turmas de sapos a coaxar” (ROSA, 1997, p. 45) e pelos grilos: “Os grilos, agudos, às vezes dão vaias” (ROSA, 1997, p. 45). De repente, todos se calam, tudo conspira para o grande evento:

e ficam, calados, a ver, longo tempo,
no telão da lua,
a cena já velha de um filme remoto:
um cavalo num prado,
a galopar parado,
carregando
ninguém sabe quem... (ROSA, 1997, p. 45-46).

Ela está ditando o ritmo daquelas vidas, conduzindo a renovação, a força feminina tão latente se dá pela via da fascinação: “Este eterno retorno as suas formas iniciais, esta periodicidade sem fim, fazem com que a Lua seja, por excelência, o astro dos ritmos da vida” (ELIADE, 2008, p. 127).

O feminino revela-se de tal maneira contundente em *Magma* que, em meio à fascinação provocada pelo astro mãe, surge Pégaso, a galopar refletido e refletindo criatividade, fecundidade e inspiração poética. Corroborando tal perspectiva, Junito Brandão endossa: “Cretenses, gregos e romanos sacrificavam ao mar cavalos e touros, ambos símbolos de fecundidade” (BRANDÃO, 1986, p. 193).

Na mesma toada descritiva, a primeira estrofe, da segunda parte do poema, intitulada “Rapto”, traz uma iconografia muito singular: a onça que fora enfeitiçada pela luz da lua refletida na água. A lua revela-se epifanicamente ali, ela enche a lagoa e se envaidece disso: “e a lua ficou lá no alto se enchendo...” (ROSA, 1997, p. 47).

O “Rapto”, então, leva-nos para um lugar mitológico se recobramos o famigerado sequestro de Perséfone por Hades. A Lua, tal qual Perséfone, torna-se eterna, imortal, exatamente porque, assim como a filha de Deméter, seu ciclo é composto por fases que se transformam para o ressurgir de outra. Tem-se aí um jogo em que ora se oculta – como Perséfone no inverno – ora descortina-se, evidenciando toda a beleza, como na primavera de Deméter.

O mesmo “Rapto” nos conduz a traçarmos uma leitura que se aproxime mais da nossa cultura, movimento que, como veremos no próximo capítulo, é muito peculiar a Guimarães Rosa. Assim sendo, percebe-se, nestes versos, a relação para com os mitos cristãos brasileiros: a luz da lua reflete um cavalo a galopar. Diz a lenda que, se mirarmos a lua, veremos São Jorge montado em seu cavalo.

Outro aspecto importante de se observar é a função narcísica da lua. Primeiro, ela atrai os olhares, os seres da floresta param para mirá-la; depois, ela ilude a todos, que pensam que ela está ali ao alcance deles:

a onça está parada,

[...]

Ela veio pensando que água era a lua,

[...]

O tamanduá-bandeira parou da outra banda,

[...]

Será que ele pensa que a lua vem vindo,
querendo abraçar?...

[...]

A anta chegou, de galope, soprando,

[...]

E ninguém a convence de que, em cheio, na lua
não esteja nadando... (ROSA, 1997, p. 45-48).

O poema culmina com o sequestro da lua pela veada, animal que, na mitologia indígena brasileira, remonta à proteção das florestas e dos animais: “O Anhangá, que toma o aspecto de um veado branco, com os olhos de fogo, é outra personalidade. É um nume protetor da espécie, superstição indígena, mito local” (CASCUDO, 2012, p. 94). A veada se reveste do brilho lunar, reveste-se de um feminino que cuida.

Há, ainda, uma estreita vinculação da veada com Nossa Senhora. E, no poema, é ela, a veada, que se funde coerentemente coma lua, com Nossa Senhora, que reforça a manifestação do regime noturno da imagem no lirismo rosiano: a lua, o feminino e a

manifestação do divino revelam esse eterno retorno presentificado pelo renascer constante da lua e suas fases. Há a ideia de que a junção entre feminino e os elementos naturais converge na inesgotabilidade insubmissa do feminino, que se revela pela expressividade da Lua no contexto do poema.

O que se notou foi que a Lua, como elemento simbólico, contribui sobremaneira com a condição feminina, isso é percebido quando nos debruçamos sobre os poemas. Observa-se que a poesia rosiana reverencia o exercício simbólico lunar a partir de uma constante insubordinação em relação àquilo que é masculino. A Lua é liberta de estereótipos. Assim, a mitopoética opera como espaço íntimo de descobertas sobre uma escrita que se faz pelo entendimento da subjetividade do corpo feminino. A voz poética de Rosa nos atrai para lugares somente admissíveis sob os caminhos sugeridos pela poesia. O elemento lunar e o eu poético metaforizam uma representação do feminino que ainda desfaz qualquer resquício do patriarcado no espaço sertão.

3.3 Rosalina: evidências de *Anima* no espaço sertão

A conceituação dos arquétipos advém, essencialmente, de uma relação com as imagens primordiais, produtos herdados da ancestralidade, que se encontram organizados e prontos para funcionar no indivíduo. Seu significado fica muito mais evidente se relacionado ao mito. Para Jung:

O fato de que os mitos são, antes de mais nada, manifestações da essência da alma foi negado de modo absoluto até nossos dias. O homem primitivo não se interessa pelas explicações objetivas do óbvio, mas, por outro lado, tem uma necessidade imperativa, ou melhor, a sua alma inconsciente é impelida irresistivelmente a assimilar toda experiência externa sensorial a acontecimentos anímicos (JUNG, 2002, p. 17).

Essa forma antiga indica que o indivíduo não veio a este mundo “em branco”, “vazio”, mas que há moldes, modelos gravados, naquilo que Jung chamou de inconsciente coletivo. No entanto, não são formas a serem preenchidas, são possibilidades que vão ganhando contornos de indivíduo para indivíduo e de cultura para cultura. Tais tipos manifestam-se na vida de cada indivíduo por meio de mitos, que são, portanto, projeções dos arquétipos.

Estritamente conectado à função de dar sentido aos anseios do inconsciente, Guimarães Rosa ressignifica, redime, resgata as palavras, os seres e eventos mais

triviais da banalidade e os carrega para um terreno onde tais coisas passam a ter um valor especial; é o belo da literatura, que faz com que eventos cotidianos, naturais do sertão, representem algo muito importante. Para os gregos, a possibilidade de banalizar ou sacralizar a vida era uma realidade. Rosa sacraliza o instante, sacraliza o momento mais ínfimo, sua poética porta uma ideia em relação ao feminino. Em *Magma*, essa ideia passa pelo mito, pelas vias do inconsciente. Acerca de tal ideia, Mircea Eliade, aponta:

O sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades “naturais”. É certo que a linguagem exprime ingenuamente o *tremendum*, ou a *majestas*, ou o *mysterium fascinans* mediante termos tomados de empréstimo ao domínio natural ou à vida espiritual profana do homem. Mas sabemos que essa terminologia analógica se deve justamente à incapacidade humana de exprimir o *ganz and ere*: a linguagem apenas pode sugerir tudo o que ultrapassa a experiência natural do homem mediante termos tirados dessa mesma experiência natural (ELIADE, 1992, p. 16).

Em seus poemas, se apurarmos o olhar, notaremos que os arquétipos femininos carregam características relativas ao posicionamento da mulher frente ao mundo. Selvagem, visceral, misteriosa, grande-mãe, feiticeira, enfim, são tônicas assumidas pelo sagrado feminino vinculado à natureza na lírica rosiana.

É relevante mencionar que mitos, assim como os símbolos e arquétipos, são formas discursivas que retomam características de uma dada cultura. Assim sendo, a mitologia funciona, por vezes, como uma senha para desvendar mensagens que são atemporais e aterritoriais. Daí decorre, também, o caráter regional universal dos escritos rosianos que, construídos na esfera do imaginário, carregam uma mensagem que não está proferida diretamente.

Essa noção de arquétipo, que aponta para a existência de um embasamento psíquico comum a todos os homens, abre espaço para a compreensão sobre a universalidade dos temas tratados por Guimarães Rosa. Dessa forma, a obra literária desse autor é complexa por diversos fatores, e aqui destacaremos a intrínseca relação que se estabelece, na sua obra, entre feminino, mito e inconsciente. As polaridades estão presentes em sua poética e perpassam conceitos estabelecidos, cabendo ao leitor o trabalho de senti-las e interpretá-las. Tais polaridades: feminino x masculino, vida x morte e oprimido x opressor, carregam em si o caráter de uma esfinge a ser decifrada.

Nos poemas de *Magma*, nota-se a potencialidade feminina revestida de *anima*, que recolhe a energia para dentro de si, que acolhe a fala do outro, enfim, que olha e traz para a reflexão. Entretanto, depois dessa passagem pela *anima*, ela volta, retoma em forma de ação, devolve em forma do que é periférico, em forma de apresentação de uma personagem, uma persona que se prepara para o embate, para a vida, corajosamente.

Essa entrada e saída de energia, bem como o movimento de aperfeiçoamento da *anima*, da busca constante pelo apreciar do belo, são muito figurativas na poética rosiana e permeiam também sua prosa, sendo evidenciada em seus contos, novelas e romances.

Há distintas representações da *anima*, que transpassam toda a obra rosiana. Em *Magma*, especificamente, tem-se o desvelar de imagens femininas encantadoras, intimidantes, ameaçadoras, dóceis, amigáveis e perigosas. Essas imagens revelam um feminino complexo, que ressoa nos textos em prosa de Rosa, textos que evidenciaram um movimento de busca do masculino por sua completude, seu aprimoramento. Tentaremos ratificar essa afirmativa com a análise da relação entre Lélío do Higino e Dona Rosalina, protagonistas da belíssima novela “A estória de Lélío e Lina”, publicada originalmente em *Corpo de Baile*, no ano de 1956, que foi dividido em três volumes, com subtítulos diferentes: *Manuelzão e Miguilim*, composto pelas narrativas “Campo geral” e “Uma estória de amor”; *No Urubuquaquá, no Pinhém*, onde estão publicados “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”; e, por fim, *Noites do sertão*, que contém “Dão-Lalalão” e “Buriti”.

Antes, porém, de nos dedicarmos à análise da relação que se estabelece na trama entre os personagens que a ela dão nome, é importante passarmos a uma síntese da história: Lélío do Higino é um jovem vaqueiro itinerante, que chega ao Pinhém, fazenda situada no sertão dos Gerais, vindo da Tromba-d’Anta, de onde teve que se mudar por ter iniciado um caso amoroso com uma senhora casada – Maria Felícia – e por ter medo de ser descoberto pelo marido ultrajado. Sai então em comitiva para Pirapora, de onde não precisaria voltar, e de lá passa a Paracatu, onde conhece uma moça por quem se apaixona. De Paracatu, Lélío parte para a fazenda do Pinhém, carregando consigo a lembrança de um amor platônico pela referida moça, de quem sequer sabe o nome, que é então nomeada por ele de Linda, Sinhá Linda.

Já no Pinhém, onde chega acompanhado de um cachorro que o seguia – o Formôs – Lélío trava amizade com o capataz e os vaqueiros do local: Aristó, Bereba, Lorindão, Delmiro, Lidebrando, Soussoza, Pernambo, Placidino, J’sé-Jorjo, Canuto,

Tomé Cássio, Fradim, Marçal, Ustavo e José Miguel. Conhece também os patrões – seo Senclér e Dona Rute – e é admitido para o emprego de vaqueiro da fazenda.

No cotidiano de trabalho, Lélío vai conhecendo e se aproximando dos outros vaqueiros, criando uma afeição que o faz manter laços de afetividade e respeito com os companheiros de trabalho. O protagonista já chega à fazenda pensando em mulher e, das que ali habitam, logo passa a saber, a fim de, quem sabe, de tentar esquecer o amor idealizado que sente pela mocinha de Paracatu. Lélío logo é informado sobre as "Tias", mulheres que se dedicavam a dar prazer aos homens da redondeza, de graça, porque gostavam. Tomázia e Conceição, esses eram seus nomes. O vaqueiro passa a visitá-las aos domingos, saindo revigorado dos encontros.

Passado algum tempo no Pinhém, Lélío conhece Jiní, esposa de Tomé Cássio, por quem se sente extremamente atraído, visto que Jiní é uma mulata de olhos verdes e corpo sinuoso. Lélío e Jiní, por não conseguirem se manter afastados, acabam por estabelecer um relacionamento proibido por ocasião de viagem do marido da mulata ao Mutum, a fim de trazer consigo sua irmã, Chica, para viver com eles no Pinhém.

Um dia, enquanto passeava pela fazenda, Lélío conhece Dona Rosalina, senhora já idosa, confundida pelo vaqueiro com uma mocinha. Nota-se que, logo de início, há uma enorme afinidade sentimental entre os dois. Lélío passa a visitar a senhora todos os domingos para lhe pedir conselhos e lhe contar sobre sua vida amorosa. É também na casa de Dona Rosalina que Lélío conhece as moças Manuela, Mariinha e Biluca, que ali estavam para encontrar-se com seus respectivos pretendentes: Canuto, Delmiro e Marçal.

O relacionamento entre Lélío e Jiní se estende até o retorno de Tomé Cássio à fazenda do Pinhém, quando há um estremecimento na relação entre ele e Jiní, culminando com a dissolução do casamento e a saída de Tomé Cássio do Pinhém. Abre-se, então, caminho para o restabelecimento dos encontros entre Lélío e Jiní, que passam a ocorrer com muita frequência e são cada vez mais entusiásticos. Até que a mulata trai o vaqueiro que, indignado e enojado, a abandona.

Jiní então começa receber, por dinheiro, homens em sua casa. Posteriormente, ela se casa com um senhor distinto da cidade e com ele se muda do Pinhém. Lélío, então, desolado com a traição de Jiní, aproxima-se de Manuela, à época comprometida com Canuto; compromisso que se dissolve, uma vez que Canuto parece estar interessado em Chica. Em desabafo, Canuto revela a Lélío que Manuela não é mais virgem, que já teve relação sexual com ele e também com outro moço da cidade. Após

ser traído por Jiní, Lélío se vê sem saída, e aproxima-se mais de Manuela. Porém, enraivecido com a desonestidade de Canuto em revelar intimidades do casal e ao ver que Manuela ainda sente algo pelo ex-namorado, resolve aconselhar o amigo a casar-se com a moça. Por fim, Canuto e Manuela ficam noivos.

Novamente sozinho, Lélío do Higino interessa-se por Mariinha e com ela passa a conversar com frequência. Entretanto, a moça só lhe oferece sua amizade, tendo em vista que já é apaixonada por outro homem, o coronel seo Senclér, a quem se declara, por ocasião da mudança do coronel, que parte após ter vendido a fazenda a seo Amafra, em virtude de crise financeira.

Ao final da novela, Lélío, que já não encontra motivos para continuar a viver no Pinhém, convida Dona Rosalina para ir embora dali com ele. Ela, numa espécie de afronta ao filho Alípio – fazendeiro de posses e um dos legítimos representantes da ordem patriarcal tradicionalista no sertão – aceita o convite e foge com o jovem vaqueiro e o cachorro Formôs, em busca da felicidade. A cena sugere uma ruptura com a subserviência esperada da senhora para com seu filho, conforme fica claro na seguinte fala de Lélío: “[Rosalina] Falava muito em Deus, mas como se Deus estivesse nem muito longe nem muito perto demais – que nem o seo Senclér, o filho Alípio, o governo” (ROSA, 2001, p. 236), já que Alípio, tal qual seo Senclér, representava o controle imposto pelas leis governamentais.

Ao nos determos cuidadosamente sobre a obra rosiana, percebemos um desvelamento de um universo, construído por Guimarães Rosa, cuja interpretação exige cuidado, singeleza, pois singela é a obra em destaque. Tal universo construído ressalva a presença e relevância do feminino. É fato que, é bastante complicado perceber um lugar para as mulheres e para o feminino em um espaço histórico e geográfico em que há uma dominância do masculino patriarcal. O sertão é, por excelência, o espaço em que o masculino se sobrepõe ao feminino.

É, no entanto, fundamental, observarmos as pistas deixadas pelo autor mineiro em toda a sua obra, para que vislumbremos a importância desse feminino em suas tramas e poemas. Devemos levar em consideração a relevância que as mulheres e o universo feminino adquirem nestes textos.

Vejamos, a título de exemplificação, o caso do vaqueiro Lélío do Higino em “A estória de Lélío e Lina”. Desde o princípio da narrativa, depararemos-nos com um personagem completamente guiado pela sua pulsão em direção a um feminino. Nas páginas da novela, recém-chegado à fazenda de seo Senclér, o vaqueiro ao deitar-se

para o descanso da longa viagem que havia feito põe-se a recordar daquela que motivou sua partida para o Pinhém:

Era em mulher que Lélío estava pensando. Na Mocinha que tinha viajado para Paracatú. Ela era toda pequenina, brancaflôr, desajeitadinha, garbosinha, escorregosa de se ver. Quase parecia uma menina. Mas Lélío a escutara um dia responder: — “Olhem, que eu já tenho um quarto de século...” E se transformava, muito séria, de repente, o ar de zangada sem motivos, os olhos paravam duros, apagados, que perto os de uma cobra. Ela não baixava o queixo. Mas, depois, outras vezes, aqueles olhos relumejavam de si, mudando, mudando, no possível dum brilho solto, que amadurecia, fazendo a gente imaginar em anjos e nas coisas que os anjos só é que estão vendo (ROSA, 2001, p. 110).

Lélío, já órfão de pai: “— Eu sou o Lélío do Higino. Meu pai era o vaqueiro Higino de Sás, em Deus falecido” (ROSA, 2001, p. 106), foi ao longo de sua trajetória na narrativa sempre muito regido em prol do feminino ou mesmo pela mão desse feminino. Notemos, por exemplo, sua relação extremamente fascinada com Sinhá Linda, a mocinha de Paracatu, personagem que denota mistério, não nomeada na trama, é que detém toda a devoção do amor cortês a ela dedicado por Lélío que a todo o tempo tenta se fazer merecedor do olhar, da reciprocidade de sua “senhora” se subordinando a ela:

[...] à tarde por um acaso ele pôde ver seus pezinhos, que ela lavava, à beira de água corrente. Demorou agudo os olhos, no susto de um roubado momento, e era como se os tivesse beijado: nunca antes soubera que pudesse haver uns pezinhos assim, bonitos, alvos, rosados, aquela visão jamais esqueceria (ROSA, 2001, p. 188-189).

Ou mesmo demonstrando-se corajoso e apto a realizar o que ela desejasse: “Se ela olhasse mandasse, ele tinha asas, gostava de ir longe, até a distância do mundo, por ela estrepolar fazer o que fosse, guerrear, não voltar [...]” (ROSA, 2001, p. 185-186). Todo esse mistério faz com que Linda habite os pensamentos de Lélío, ao longo da narrativa.

Personagem também muito importante para o pleno estabelecimento do vaqueiro na fazenda do Pinhém é a esposa do coronel, Dona Rute, que carrega muitos traços do arquétipo da feiticeira; é ela quem viabiliza a estadia de Lélío na fazenda do marido por possuir sobre o mesmo forte efeito persuasivo. Conforme algumas

moradoras do Pinhém, Dona Rute se valia de recursos como as beberagens para alcançar seus intentos: “—Mas era por causa que a mulher dele [Dona Rute] tinha mandado cozinhar para ele bebida de amavias [...]”(ROSA, 2001, p. 228). Tal qual feiticeira, Dona Rute assume um arquétipo tipicamente feminino: “A anima (o elemento feminino da psique masculina) é muitas vezes personificada por uma feiticeira ou por uma sacerdotisa – mulheres ligadas às ‘forças das trevas’ e ao ‘mundo dos espíritos’ (o inconsciente)” (JUNG, 1964, p. 177). Por meio desse recurso, ela consegue conquistar a lealdade e a confiança dos vaqueiros do local.

De modo a demonstrar essa condução de Lélío pelas mulheres na trama, destacamos Jiní, uma personagem que faz emergir forte desejo nos homens que a cercam. A mulher de beleza exótica – pele cor de violeta e olhos verdes – possui forte poder de atração sobre os homens da fazenda de seo Senclér. Na narrativa, ela é percebida pelos homens para além de sua excepcional beleza, como um risco, um perigo sempre constante: “— [...] (a Jiní era) – Como ramo que tropeiro bota em cima de atoleiro, para indicar aos que vêm que o lugar ali afunda...” (ROSA, 2001, p. 256).

Lélío irá se ver mais uma vez submetido a uma mulher na trama. Embriagado que está com o amor de Jiní, o vaqueiro a define como “—[...] trago desprendido de cálice ou garrafa, uma tonteira de se beber” (ROSA, 2001, p. 255), e constata que ela faz uso calculado dos homens, dele mesmo: “—Não via o mingo amor, não sentia que ele mesmo fosse para ela uma pessoa, mas só uma coisa apreciada no momento, um pé de pau de que ela carecesse” (ROSA, 2001, p. 255).

Outras tantas personagens – “As tias”: Tomázia e Conceição, Manuela, Mariinha – irão compor o *rol* das mulheres que conduzirão o vaqueiro Lélío do Higino em sua trajetória até o seu peculiar e definitivo encontro com Rosalina.

É do feminino que se originam os valores de Lélío, suas crenças, seu trabalho e suas recordações, suas relações afetivas não esvaziadas pela profissão de vaqueiro e que, pelo contrário, foram revigoradas pelas mulheres que estavam ao seu redor. Tal desenho do feminino na narrativa bem como a intrínseca relação dessas mulheres com Lélío corroboram para uma espécie de refinamento da *anima* de Lélío do Higino. Sua virilidade explicitada pelos inúmeros relacionamentos amorosos e/ou sexuais vivenciados pelo personagem irá se transformar ao longo da travessia de Lélío pelo Pinhém e tal transformação encontrará seu ápice no encontro o moço e Lina.

Tamanha parece ser a importância da força do feminino como eterno criador, produtor e capaz de promover profunda modificação na natureza, desvelada em

Magma, na qual podemos observar ressonâncias dessa imagem primordial – a *Anima* – em toda a obra de Guimarães Rosa. Tem-se, como exemplo, a narrativa em apreço, em que o autor nos apresenta um protagonista sertanejo, vaqueiro que, nitidamente, encontra-se em uma jornada em busca de sua completude. Na novela, os dois arquétipos primordiais junguianos – *Animus* e *Anima* –, ligados ao gênero, relacionam-se respectivamente ao arquétipo masculino, presente na mulher, e ao arquétipo feminino, presente no homem. É exatamente sobre esta última que este texto discorrerá, visto ser ela o objeto a ser esculpido, melhor definido, aprimorado em si por Lélío.

A *Anima* é um arquétipo ligado ao acolhimento, ao conforto existencial, à sensibilidade característica que repousam sobre a personagem Lina. Tal sensibilidade contida em Lina transparece em seu primeiro encontro com o vaqueiro Lélío do Higino, sua astúcia faz com que, ainda que inconscientemente, ela turve o olhar do rapaz, provocando uma confusão em seus sentidos e instigando a percepção de uma jovem ao invés de uma senhora, a princípio.

Já em sua primeira aparição no enredo da novela, Dona Rosalina estabelece um espelhamento entre si e a mocinha de Paracatu, Sinhá Linda, conforme nota-se no trecho:

[...] seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha.

[...]

Mas: era uma velhinha! Uma velha... uma senhora (ROSA, 2001, p. 232-233).

A inteligência, sabedoria e conhecimento da velha garantem a ela recursos para se fazer notar pelo vaqueiro e, posteriormente, lhe conduzir pelos veios de sua existência no Pinhém. Para Carl Jung, estamos diante do arquétipo do Velho Sábio:

O Velho representa, por um lado, o saber, o conhecimento, a reflexão, a sabedoria, a inteligência e a intuição e, por outro, também qualidades morais como benevolência e solicitude, as quais tornam explícito seu caráter "espiritual". Uma vez que o arquétipo é um conteúdo autônomo do inconsciente, o conto de fadas, concretizando o arquétipo, dá ao Velho uma aparência onírica, do mesmo modo que nos sonhos modernos. Num conto dos Bálcãs, o Velho aparece ao

herói em apuros num sonho e dá-lhe o bom conselho de como poderia superar as tarefas impossíveis que lhe foram impostas (JUNG, 2002, p. 218).

A oferta de conselhos será tônica marcante na relação que se delineará entre Lélío e Lina na trama. Ainda nesse sentido, enfatiza-se o caráter dual que Rosalina assumirá no enredo. Imbuída de *Anima*, a senhora atuará de modo criativo, misterioso e sábio na narrativa:

A *anima* é uma figura bipolar, tal como a "personalidade supra-ordenada", podendo ora aparecer como positiva ora como negativa; a velha ou jovem, mãe ou menina; fada bondosa ou bruxa; santa ou prostituta. Ao lado dessa ambivalência, a *anima* tem relações "ocultas" com "segredos", com o mundo obscuro em geral, tendo freqüentemente um matiz religioso. Quando ela emerge com alguma clareza, sempre tem uma relação estranha com o *tempo*: na maioria das vezes é quase ou totalmente imortal, pois está fora do tempo (JUNG, 2002, p. 199, grifos do autor).

Essa relação especular que parece ocorrer, talvez até propositalmente, entre Lina e Linda, somente se confirma num primeiro momento, já que se dá às avessas, uma vez que as sensações provocadas pelas duas mulheres, no vaqueiro, são antagônicas. Enquanto uma mistura nostalgia e sentimento de incompletude, provocando grande desconforto no rapaz – o que se percebe, por exemplo, quando recusa o doce de buriti gentilmente oferecido por Lélío. A outra, Lina, consegue oferecer a Lélío um momento de profunda calma que resulta em, inclusive, ser chamada de santa pelo moço.

Além disso, essa relação especular não se valida, visto que Dona Rosalina avança e consolida o movimento de insubmissão esboçado por Sinhá Linda, por ser detentora da razão e conseguir posicionar seu lugar de fala no sertão ficcionalizado por Guimarães Rosa na medida em que não se deixa levar pela vontade do filho, representante de uma classe hegemônica:

E o caso foi que quando ele e dona Rosalina estavam conversando, que chegou o filho dela, o Alípio, de má cara. Às ásperas que chegou, de sobreceño e sem palavras, queria mesmo desfeitear. Nem, o saudou, nem o olhou, foi impondo que queria tratar com a mãe. Lélío quis ir embora, mas dona Rosalina o impediu, com um gesto. Ela

chamou o filho para dentro, para a sala-de-jantar. – “... *Axé! A entre os cornos do bode...*” – Lélío o ouviu, que praguejava. Mas dona Rosalina o repreendia, ele rompeu e se foi tinindo seu peso, praças de ira, barbaz. Um se afligia, repentino com o grave e não entendível dessas coisas.– “Ele está jeriza...” – dona Rosalina disse, depois. Onde o Alípio queria, exigia que ela cortasse aquela amizade fora de normas, que o Lélío não viesse mais em casa dela. A bufos mandava aquilo! – “Mas você vem, meu Mocinho. Não vamos somar com o que ele acha de imperiar... Ele, no que é, é regrista. E é um que só sabe de sua mesma pessoa...” Lélío não engarupava medo. Aquele homem ringia e ameaçava, daqui veio a enviar recado; para ele o mundo não era de todos (ROSA, 2001, p. 305-306, grifos do autor).

Notadamente feminina, a *Anima* é determinada por Eros, pela paixão irracional, enquanto o homem guia-se pelo *Logos*, que tende a ordenar racionalmente. É nítido, pois, que a *Anima* em Lina não obedece a normas, não se submete. Rosalina recusa-se a se resignar as expectativas do filho, “regrista”.

O poder dessa personagem emana de sua capacidade de se fazer “verdade”, visto que ela consegue, inexoravelmente, tudo aquilo que almeja na trama. Encoberta pela auréola de conselheira que a velhinha possui, suas intenções são sempre alcançadas, a exemplo das orientações dadas pela senhora ao vaqueiro Lélío, no sentido de dissuadi-lo de seu amor pela Mocinha de Paracatu:

– Modo outro, meu Mocinho, eu vejo que isso é um madrastio que você arranjou para si, nessa *Mocinha de fantasma...*” Lélío não respondeu. E ela foi dizendo: – “Do que estou sabendo, por trás de você, pode ser que essa moça nem seja boa, nem saúde verdadeira de mulher que não é fêmea nos fogos do corpo, essa é que não floresce de alma nos olhos, e é seca de coração... Tira isso. Te esconde do à-vez da teteia coitadinha, que ela nunca vai saber o que a vida é. Pede a você para ir se esquecendo dela aos poucos, meu mocinho... (ROSA, 2001, p. 250, grifos nossos).

Sempre a induzir o moço a falar de sua paixão por Sinhá Linda, Lina consegue, ao usar a imagem do fantasma, afastá-la de vez dos pensamentos de Lélío. A velha senhora atribui à mocinha de Paracatu uma aparência destituída de realidade, daquela que faz parte de outro mundo, que não aquele habitado por Lélío. Tal imagem faz com que se avulte na imaginação do peão uma visão que o “apavora”, tendo em vista a impossibilidade de realização amorosa, sempre relembra por Sinhá Linda.

Lina especula, ainda, sobre uma possível relação de Lélío com Mariinha: “[...] com a Mariinha, não. Não dava certo” (ROSA, 2001, p. 246); sobre seu abrasador romance com Jiní, ao deixar subentendido que a mulata é perigosa “como ramo que tropeiro bota em cima de atoleiro, para indicar aos que vêm que o lugar ali afunda...” (ROSA, 2001, p. 256); e até acerca de um relacionamento mais sério com Manuela:

– “Você tem visto Manuela?” – perguntou. Lélío disse que não, com um vago de sentimento. Mas ela olhava de um jeito que fazia bem: como se tivesse orgulho dele, acreditasse em seu valor de pessoa: “– Tudo está certo, meu Mocinho. Tudo vale é no fim. Guarda tua coragem...” (ROSA, 2001, p. 257).

Ao final, observaremos que Lina consegue aquilo que deseja, alcança seu objetivo: fugir do Pinhém com Lélío, para conduzi-lo, corajosamente, pelos meandros de seus sentimentos, abandonando o fantasma da moça que o atormentava outrora. Além disso, quase que em um movimento paronomástico, consegue substituir em seus pensamentos e em sua vida real Linda por Lina:

Aí era a hora de saírem, de fuga, dizendo adeus ao Pinhém, sem dizer adeus a ninguém. Iam para o Peixe-Manso, um lugar forte, longe rota, muito além da Serra do Rojo, dias e dias. O que era, o que vinha a ser essa decisão, assim achada, entre eles dois, o que tudo tinham conversado, nas vésperas:

— “... Se não fosse por ter de deixar a senhora, eu ia...” — o que Lélío falara.

— Mas eu também sinto, Meu-Mocinho... Pudesse eu ir junto... Para o Peixe-Manso, conheço o dono de lá, homem bom...

— E se a senhora vier?! Só que a viagem é dura, é ruim...

— Por isso, nem. Mas, Meu-Mocinho, uma velha não se carrega. Estou em fecho de meus dias... Que é que você vai fazer com uma velhinha às costas?

— Mãe, vamos juntos. Se não, eu sei, eu tenho a sorte tristonha.— Mas, você não se arrepende, não, Meu-Mocinho? Por se dar o caso de você querer casar com uma moça que não goste de mim...

— Mãe, vamos.

— “Pois vamos, Meu-Mocinho!” — ela disse, por fim, com seus olhos com a felicidade.

— “Deixa dizerem. Ai, rir... Vão falar que você roubou uma Velhinha velha!...”

Agora, partiam (ROSA, 2001, p. 310).

A narrativa culmina com a partida de Lélío e Lina do Pinhém. Uma das últimas frases ditas por Rosalina faz-nos pressupor o caminho que ambos trilhariam dali para frente. Lina diz o seguinte: “Buriti e boi! Isto sempre vamos ter no caminho...” (ROSA,

2001, p. 311). Ao utilizar o ícone do boi que, de acordo com Herder Lexicon (2007), postula a ideia de bondade e de força pacífica, e do buriti que, na obra rosiana, remete à sensualidade e ao poder, o autor de Cordisburgo amarra de maneira singular corpo e desfecho da novela, ao nos fazer retomar a presença marcante de personagens femininas que encenam a desestruturação, por meio de um poder simbólico, de um poder coronelista até então enraizado.

Em “A estória de Lélío e Lina”, Guimarães Rosa assinala algumas modificações na estrutura coronelista brasileira. Porém, o que se realça nesse contexto é o metafórico movimento de rarefação desse esquema de poder e a instituição de outro – o da sexualidade – encenado pelas mulheres que figuram na narrativa.

Rosalina é, na trama, a portadora da essência de uma razão que extravasa os limites do sertão e que abrange o espiritual. Com seus conselhos e conversas aconchegantes, a protagonista faz de sua casa o espaço da regeneração. Conforme definição que nos é dada por Helena Carvalhão Buescu, “tradicionalmente, a casa é vista como retraimento do mundo. Entrar nela é, também, sair do palco social para penetrar num espaço (que seria) tendencialmente pacificador e regenerador” (BUESCU, 1999, *apud* SILVEIRA, 1999, p. 27). Parece ser assim, também, que Rosalina estrutura sua casa, como uma forma de abstração do mundo exterior, naquele caso de um universo patriarcal, desigual e totalizador, projeta-a, por assim dizer, em um espaço de reflexão, um lugar em que as personagens parecem livres para a vivência do amor. É ali, na casa de Dona Rosalina, que Lélío conhece as moças Manuela, Mariinha e Biluca, que estavam no local para encontrar-se com seus respectivos pretendentes: Canuto, Delmiro e Marçal.

Especular e contrariamente ao coronel do Pinhém, Lina também adota para si um lugar de “matriarca” às avessas, visto que é subversiva. Subverte normas até então entronizadas naquele modelo social como, por exemplo, ao não seguir à risca aquilo que o filho, Alípio, deseja para ela, ao fugir com um rapaz muito mais jovem e, talvez, mais importante, por reconfigurar a lógica do poder utilizada tradicionalmente naquele local – um poder intrinsecamente ligado às tradicionais práticas disciplinares.

Totalmente ancorada numa história moderna de sexualidade e não mais nas antiquadas práticas disciplinares, Dona Rosalina, além de, diferentemente de seu Senclér, deter a faculdade narrativa da fala, faz com que o indivíduo fale para que ela possa examiná-lo, conduzi-lo. O indivíduo é, no caso, Lélío, e a técnica é explorada pela velhinha das mais diversas formas, seja de maneira clássica, simplesmente perguntando

e ouvindo-o: “Depois, por mudar, pediu que ele *contasse bem tudo* que se passara, do conhecimento dele com a moça Sinhá-Linda do Paracatu. Ele contou. E ela tinha escutado com toda atenção” (ROSA, 2001, p. 250, grifo nosso). Depois de ouvir o vaqueiro, Lina conclui que a moça de quem ele está falando e por quem parece ser apaixonado não é ideal para ele, com o que ele logo concorda. Tendo em vista os argumentos por ela utilizados, Lélío finaliza a “sessão” da seguinte forma: “– Vou gostar não, de mais ninguém...” (ROSA, 2001, p. 251). Lina ironiza seu relacionamento com Jiní, comparando a mulata de olhos verdes ao visgo da mangaba, de forma a alertá-lo dos perigos daquele relacionamento:

Afa que queria o fundo amar da mulatinha [Jiní] [...] Assim mesmo, no domingo não deixou de passar em casa de dona Rosalina. Foi, e não sabia esconder que estava apressurado, escravo das horas, não se consentia inteiro de pouso. A velhinha estava fazendo doce de mangabas: – “*Você vai provar, depois...*” (ROSA, 2001, p. 256, grifos nossos).

O rapaz tenta se esgueirar das tentativas da senhora de fazê-lo dizer de seus encontros com Jiní, mas Lina insiste, agora fazendo uso da indução: “– Meu mocinho, o senhor está com olheiras e olhos vermelhos... Você está pouco dormido...” (ROSA, 2001, p. 256). O vaqueiro se esgueira mais uma vez, mas Rosalina insiste de maneira um pouco mais direta: “Para sair de seu embaraço, Lélío falou, achava lindo as mangabas, o verde cor. [...] ‘– Fala, meu mocinho: verde como o que?... ela disse’” (ROSA, 2001, p. 256). Deduzindo logo qual seria a resposta de Lélío, Rosalina passa a aconselhá-lo, objetivando dissuadi-lo do romance com Jiní.

É importante lembrarmos que Dona Rosalina subverte a norma vigente ao encontrar mecanismos que a ajudam a manter determinado controle sobre sua vida, tornando-se, pois, subversiva, sem, no entanto, sair do lugar patriarcal, qual seja, o da manipulação do outro, do controle. Porém, ressalte-se que são os mecanismos por ela utilizados que a diferem do patriarca tradicional. Rosalina, para alcançar aquilo que deseja, faz uso de prática de fazer confessar; para tanto, utiliza de recursos próprios do feminino, como o aconselhamento e a docilidade, meios para obter a confiança necessária ao desabafo daqueles a quem pretende analisar e, por consequência, manipular os atos.

Nessa perspectiva, a casa de Rosalina vai se configurando como um espaço no qual há a proliferação dos discursos. Ali as personagens da trama, sejam elas mulheres ou homens, parecem livres para se expressar. Diferentemente do espaço construído ao redor do coronel, esse deixar dizer, essa liberdade de expressão possibilita que a casa de Rosalina transforme-se em um ambiente propício à amizade, fomentadora dos desabafos tanto de Lélío quanto dos demais personagens que frequentam a casa. Na casa de Rosalina, há uma figura feminina forte que, mesmo não se deixando submeter, não reprime os demais, pelo contrário, a casa de Lina é o espaço da fala, em que os sujeitos não são mudos.

Nota-se, assim, que, ultrapassando as práticas disciplinares antigas, aqueles que calavam os sujeitos, Rosalina faz uso de uma prática, também disciplinar, muito mais sutil, o ouvir, que se mostra mais eficaz no contexto narrativo de “A estória de Lélío e Lina”, visto que possibilita a eclosão de uma série de pequenas atitudes femininas que, de alguma maneira, desestabilizam o poder coronelista no Pinhém.

Algumas imagens habitam o viver humano coletivo desde os tempos primordiais e se fazem presentes nas mais variadas culturas e épocas. Elas compõem a essência da vida humana. Assim sendo, a figura de uma mãe que origina a tudo também integra essa essência vital humana e se exprime por meio do arquétipo materno. Na história contada por Rosa, Dona Rosalina reúne características da Mãe Originária, da Mãe Terra, da Grande Mãe. Ela atua de modo a curar o vaqueiro Lélío do Higino de suas mazelas espirituais ocasionadas pelos percalços amorosos pelos quais passa o rapaz ao longo de sua trajetória na narrativa. Conforme Carl Jung:

A feiticeira significa aqui, como em outros lugares, uma *mater natura*, ou seja, o estado originário por assim dizer "matriarcal" do inconsciente, o que indica o estado psíquico no qual apenas uma consciência fraca e dependente se opõe ao inconsciente (JUNG, 2002, p. 229).

A senhora cuida do funcionário da fazenda de seo Senclér, física e espiritualmente:

[...] sentia o estômago empachado, e um começo de dôr. — “É fígado, meu Mocinho. Vem...” Levara-o à horta, crescida e chovida, e ao quintal, onde tudo era aprazível: com a flôr-de-baile, que se abre de

noite; a figueira, em bom lugar, que dava figos o ano todo; o vivo cheiro da pimentinha vermelha; os grandes mamoeiros e o pé de mamão-macho, encordoado, voaçado de abelhas; o urucúm, bichoso, azaranzado perto da cerca; os quiabeiros, a cidreira, os marmeleiros, a acelga verdinverde; as rosas solteironas, que se enferrujavam e mofavam na roseira; e o limoeiro — que, na norma dos limoeiros, na mesma ocasião se carregava de tudo, junto, tinha botões, florinhas, e os limões de todos os tamanhos, verdes, de-vez e maduros — limoeiro tão tratado e cuidado, e por tanto agradecido, que deu flôr antes do tempo. *Ali, dona Rosalina ainda parecia mais fazeja e mais senhora, dona de ervas e flores, sabedora do mundo seu.* E ela apanhou um raminho ou dois, de funcho: mandou que ele mastigasse bem a folha e o talo também, perfumava a boca; e depois, por cima, deu a ele um gole de água morna para beber. A dôr tinha passado (ROSA, 2001, p. 253, grifos nossos).

Lina revigora Lélío, não só pelos chás que lhe oferece, como também por meio de seus conselhos. Ela cuida do rapaz que, ao longo da narrativa, passa por períodos angustiantes, que são superados frente à ação de Lina, que personifica não só o arquétipo de Velho Sábio, mas também o arquétipo da Grande Mãe para Lélío.

FIGURA 2 - *La coniunctio como equilíbrio harmonioso entre los hornos del sol y l aluna, es decir, las energias masculina y femenina.*



FONTE: VON FRANZ (1980, p. 118).

Esse feminino primordial que eclode de Lina oferece remédio para a alma do jovem errante. Tal qual água, nos poemas selecionados nesta tese, Rosalina, em sua história no Pinhém, desempenha a função de sarar o vaqueiro de suas feridas interiores. Sua maciez de alma e sua feminilidade emanam conforto, uma vida psíquica

equilibrada. Isso se confirma quando, ao final da narrativa, os dois – Lélío e Lina – saem decididos de seu espaço primeiro – o Pinhém – e seguem rumo ao insólito. Essa aventura sugere, ainda, o encontro de Lélío com sua *Anima*. Esta tão próxima relação entre a idosa e o rapaz apazigua os ímpetos de valentia e rompantes passionais do moço, transformando-os em um anseio por conectar-se a si mesmo e alcançar um estado de retidão sentimental mais apurado.

Outra sugestão que parece apontar para essa imaterialidade de Lina reside no seu cavalo, de nome Mariposo:

Ela ia no seu cavalo de silhão, o Mariposo, capaz de todos os passos, e estava com um vestido verde-escuro, chapéu do mesmo pano veludo, com uma grande pena de pássaro presa na fivela; empunhava um chicotinho de tala, de cabo gentil, e montava com segurança, muito animosa (ROSA, 2001, p. 173).

A mariposa ou a borboleta, psicanaliticamente, apontam para um símbolo de renascimento, visto que sua metamorfose remete à simbologia de ressurreição. Em sua caracterização, Rosalina aparece usando um chapéu com pena de pássaro. Na narrativa, outros traços também apontam para tal possibilidade: “Era diversa de todas as outras pessoas. Salvante que aquela firmeza em pisar e caminhar não dizia de mulher idosa” (ROSA, 2001, p. 137), não pisava como uma velhinha, era comparada a uma santa: “— ‘A senhora é uma santa...’” (ROSA, 2001, p. 138). Rosalina parece ser aquela quem, de fato, conduzirá Lélío, ela é imaterial, parece configurar o inconsciente até submerso de Lélío. Jung associa a imaterialidade à espiritualidade, a fenômenos psíquicos:

Também imaginamos essa substância imaterial como a que é portadora do fenômeno psíquico, ou até mesmo da vida. Contrariando essa concepção temos a antítese espírito-natureza. Aqui o conceito de espírito limita-se ao sobrenatural ou antinatural, tendo perdido a relação substancial com alma e vida (JUNG, 2002, p. 206).

O vaqueiro Lélío do Higino encontra-se, pois, com sua *Anima* interior por intermédio de Rosalina, a Lina do Pinhém. E, neste sentido uma imagem parece recorrente na trama escrita por Rosa – o casal alquímico: “—Pois vamos, Meu-Mocinho! — ela disse, por fim, com seus olhos com a felicidade. — Deixa dizerem. Ai,

rir... Vão falar que você roubou uma Velhinha velha!... Agora, partiam” (ROSA, 2001, p. 180). Essa imagem do casal alquímico ativa uma memória arquetípica, uma memória coletiva muito produtora, visto que esse casal aparece em diversos momentos, em diversos níveis de nossa vida. Jung aponta para essa imagem que possui como princípio fundamental os elementos masculino e feminino – a *anima* e o *animus* – que atuam em diversos níveis e que, elementarmente, atuam nos indivíduos, em suas relações, ou seja, tem-se aí o princípio criador, gerador de tudo que é efetivo, psicológico e também espiritual.

Ao se debruçar sobre a imagem do casal alquímico, o casamento sagrado (hierósgamos) Carl Jung percebe que nele residem boa parte dos conceitos que ele buscava ao tratar da Individuação, pois trazem esses dois princípios complementares o *yin* e o *yang*, que são, na nossa tradição ocidental, o rei e a rainha alquímicos.

Assim como nas histórias de contos de fadas que são marcados pela presença do casal perfeito, um casal mágico ou, na mitologia, um casal de deuses, nesta novela fulguram como o reflexo desse casal alquímico, Lélío e Lina, personagens que vão buscar a sua complementariedade, visto que estão impulsionados, intuitivamente, por essa busca por um par amoroso.

O simbolismo do casamento alquímico se dá na união do Rei Vermelho e da Rainha Branca, sendo, este, um encontro de duas forças poderosas, representadas alquimicamente pela união do enxofre e do mercúrio, da qual nasce uma terceira força andrógena representando a harmonia dos opostos: o sal. De acordo com a linguagem química, existe uma matéria-prima diferenciada que é proveniente da junção destes dois princípios: o enxofre sendo o masculino positivo e o mercúrio o feminino negativo. Nesta perspectiva, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant evidenciam que:

O enxofre é o princípio ativo da alquimia, aquele que age sobre o mercúrio inerente e o *fecunda* ou o mata. O enxofre corresponde ao *fogo*, como o mercúrio a água. É o princípio gerador *masculino* cuja ação sobre o mercúrio produz os metais subterraneamente. [...] O enxofre vermelho do esoterismo muçulmano designa o Homem universal. [...] Para os alquimistas o enxofre estava para o corpo como o *sol* está para o universo. [...] é um símbolo de *culpa* e punição, razão pela qual era empregado pelo paganismo para a purificação dos culpados (ROSA, 2001, p. 374-376, grifos nossos).

O enxofre é, por essa via, um elemento que se associa ao sol, exatamente em virtude de sua característica por conta de seu caráter ardente, evidente por meio de sua

coloração. O enxofre, psicologicamente, liga-se ao impulso, à compulsão, e até mesmo à posse.

Como o enxofre, Lélío é solar: “De você eu gosto demais, para saber, meu Mocinho. *Você é o sol* — mas só ao sol mesmo é que nuvem pode prejudicar...” (ROSA, 2001, p. 139, grifo nosso), possui o ímpeto do desejo exacerbado, compulsivo em suas demandas amorosas. Sua busca pelo prazer se faz latente, a febre é uma constante durante seus relacionamentos, especialmente naquele com a mulata Jiní: “Ia — pensava: ia, mas para atender à Jiní; [...] Foram dias sem cabeça, Lélío se sendo em sonho no acordado, fevrém de febre” (ROSA, 2001, p. 148-149). Em ato contínuo a esses dias de febre, de compulsão, de busca pelos prazeres do corpo, surge um Lélío, que também como enxofre, assume um aspecto de culpa por não conseguir se realizar em ou com nenhuma mulher, pois o que ele de fato procurava era a si mesmo.

Solar, Lélío também é dual como o enxofre: “Em correspondência com sua duplicidade constante, o enxofre tanto é *corporal* e terreno como também um princípio oculto e *espiritual*” (JUNG, 2011, p. 156). O vaqueiro, errante, vai ao encontro das “Tias”, Tomázia e Conceição, mulheres que primam por uma vida completamente livre de amarras e condicionamentos sociais e oferecem “amor” aos homens que habitam o Pinhém, sem, no entanto, cobrarem por isso:

Mas, por dentro dele lavorava que nem um susto, um arrocho maior. Tudo o que o Delmiro dera de falar, era, igual por igual, o que ele mesmo vinha em remorso pensando. Enquanto era ele sozinho sentindo, aquilo importava de menos, era como uma das muitas coisas desta vida, desconstruídas, que, mesmo perturbando um momento, a gente podia ir deixando para mais tarde, mais tarde, p’ra repensar direito e se resolver. Mas, agorinha, quando um outro também sustentava assim, e falava, parecia então que o peso de pressa era maior, subia uma tristeza, um medo, um estava pisando borralho quente (ROSA, 2001, p. 136).

Lélío sente remorso após a estada com as “Tias”. Isso se deve à sua necessidade de alcançar o espiritual também. Ele não somente deseja os prazeres da carne, ele precisa do arrefecimento da alma, sua complementação inconsciente que irá desembocar na vida consciente. Por isso, Lina se fará tão importante para ele.

O mercúrio, por sua vez:

Segundo certas tradições ocidentais o mercúrio é a *semente feminina* e o enxofre, a masculina: sua união subterrânea produz os metais. [...] O mercúrio tem o poder de *purificar* e fixar o ouro. É um alimento de imortalidade, mas também é um *símbolo de libertação*. O mercúrio alquímico é o *símbolo da soma*. [...] Vale dizer que o mercúrio é essencialmente um princípio de ligação, de intercâmbios, de movimento e de *adaptação*. [...] Em cada um de nós, o processo mercuriano é esse auxiliar do Ego, encarregado de nos desviar das seduções da subjetividade obscurecedora e de nos orientar na encruzilhada da rede de contatos mais rica com o mundo circundante (CHEVALIER, 1997, p. 606-608).

Para o alcance de sua Individuação, Lélío precisa de um aporte mercuriano. Lina comporta em essência tal elemento, pois potencializa o que há de melhor no rapaz, purifica-o como o mercúrio na produção de ouro e prata. Lina projeta-se na trama como aquela que chama Lélío à realidade, que abre sua perspectiva, aconselhando, por vezes, o vaqueiro a não se deixar seduzir pelas armadilhas dos desejos da carne:

Lélío olhou, por um momento teve pena de si mesmo, não cabia naquele sossego. — “Meu Mocinho, o senhor está com olheiras e olhos vermelhos... Você está pouco dormido...” Para sair de seu embaraço, Lélío falou, achava lindo as mangabas, o verde cor. Mas aquela velha senhora sabia tudo, ou já tinha ouvido, ou adivinhava: — “Fala, meu Mocinho: verde como o que?...” — ela disse. Eram os grandes olhos da Jiní, ou um canavial na ladeira, tempo da seca, quando tudo está feio e pardo, só o verde fino lençol dele dá realce. Mas ela mesma continuava: — “Como ramo que tropeiro bota em cima de atoleiro, para indicar, aos que vêm, que o lugar ali afunda...” Mas a voz dela limpava todas as coisas de veneno, e era uma doçura no sempre de dizer, sem ralho nem queixa, se convertia quase numa cantiga [...] (ROSA, 2001, p. 149-150).

Neste trecho, por exemplo, Lélío, muito confuso e extremamente enredado pela beleza da Jiní, já não comia e nem dormia direito tendo em vista o conflito interno que lhe assolava, uma vez que Jiní era casada com um grande amigo seu. O vaqueiro procura a senhora para tentar acalmar seu espírito. No entanto, ela percebe todo aquele mal estar do rapaz e passa a lhe aconselhar, passa a tentar desviá-lo da sedutora presença da mulata e de sua própria subjetividade que lhe obscurece o pensamento. Como mercúrio, Lina auxilia o Ego do rapaz como alimento e símbolo de libertação. Rosalina é lunar:

Vi o coração do campo, vi o rastro do luar; vejo dona Rosalina, mas nem posso comparar... Dona Rosalina botara um vestido preto, lustroso, a gola escondia todo o pescoço, presa por debaixo do queixo, e os cabelos dela, tão arranjados, tão branquinhos, alumiam (ROSA, 2001, p. 153).

Esta imagem, subitamente construída por Rosa, é expressiva e carrega o mistério da personagem. É a partir de seu desvelar na trama que compreenderemos melhor o significado dessa senhora na trajetória de Lélío. Ela, Rosalina, derrama sua luz sobre o errante vaqueirinho: “Assim a Lua, no reino poético, é matéria antes de ser forma, é um fluido que penetra o sonhador” (BACHELARD, 1997, p. 126), apenas um raio de sua luz, mesmo muito claro, muito sutil é suficiente, para afastar o rapaz das armadilhas, dos ramos no atoleiro que aqueles olhos de mangaba preparam para Lélío.

Rosalina, tal qual o elemento lunar, extrai o melhor de Lélío, potencializa suas ações. Jung assim define os astros:

Luna, como já foi cabalmente mencionado, é o oposto do Sol; por isso é fria, úmida, de luz fraca até à escuridão, feminina, corpórea, passiva, etc. De acordo com isso, seu papel mais importante é o de ser a parceira do Sol na conjunção. Como uma divindade feminina de brilho suave, é ela a amante. Já Plinius a chama de “femininum ac molle sidus” (astro feminino e suave). É sóror esponsa (irmã e noiva), mater e uxor Solis, (mãe e mulher do Sol). Para ilustrar o relacionamento entre o Sol e a Lua, gostavam os alquimistas de empregar o Cântico dos Cânticos, como por exemplo a Aurora Consurgens I em suas “confabulationes dolecti cum dilecta” (conversas do amado com a amada) (JUNG, 2011, p. 177).

Ela, Lina, o reanima, faz com que ele se transforme, irriga-o com vida, torna-se parceira, complementar.

Seguindo essa ideia, há, portanto, uma combinação diferente de enxofre e mercúrio em todos os metais, mas apenas no Ouro e na Prata esta combinação é perfeita. Podemos dizer que existe um polo perfeito negativo que congrega a Prata, o Mercúrio e a Lua e um perfeito positivo que abarca o Ouro, o Enxofre e o Sol.

FIGURA 3 – *El agua de vida fluye entre los opuestos lo masculino (conciencia solar, azufre) y lo femenino (conciencia lunar, mercurio).*



FONTE: VON FRANZ (1980, p. 118).

Aqui notamos que a água da vida flui entre os opostos, isso porque na alquimia esse elemento encarna poder de cura, de substancia vital que reanima.

Assim, temos, na alquimia, um rei vermelho e uma rainha branca que representam a junção dos opostos que se complementam. É através dessa junção que, alquimicamente, pode-se obter a pedra filosofal, ou seja, a síntese, enfim, a própria Vida. O casamento do Sol e da Lua é considerado um ponto culminante na alquimia e na “Estória de Lélío e Lina”. Liga-se à realização do Si-mesmo. A respeito Marie-Louise von Franz (1980) pontua, com base na alquimia e na psicologia Junguiana que:

Com ajuda do instinto de verdade, a vida prossegue como uma corrente significativa, como uma manifestação do Si mesmo. Tal é o resultado da *coniunctio*⁵ neste caso. Em muitos outros o descreve como a pedra filosofal, mas, como dizem também muitos textos, a

⁵“A união dos opostos (masculino e feminino, a consciência e o inconsciente, etc)” (VON FRANZ, 1980, p. 03).

água da vida e a pedra são uma mesma coisa. É um grande paradoxo que o líquido - a água relatório da vida - e a pedra - a coisa mais sólida e mais morta - sejam, de acordo com os alquimistas, uma e a mesma coisa. Isso se refere àqueles dois aspectos da realização do Si mesmo: além das desigualdades da vida, nasce algo firme, e, ao mesmo tempo, nasce algo muito vivo que participa do fluir da vida, sem as inibições nem as restrições da consciência (VON FRANZ, 1980, p. 134-135).

Assim, na narrativa, para que nasça esse algo firme, algo muito vivo, é importante que Lélío sele uma união consigo para, por fim, conseguir, efetivamente, se integrar ao outro. Trata-se de um processo de transformação interna. Tal percurso será margeado pela constante presença das águas, que de alguma forma conduzirão o personagem em sua trajetória.

3.4 - Na entrada das águas: uma jornada de reconciliação

Além de indiscutivelmente vinculada à mística lunar na prosa poética em questão, Rosalina evidencia, ainda, um movimento de conexão entre esses elementos que se fizeram presentes ao longo desta tese: a água e a lua. Ela é lunar, porém traz consigo, com essa personagem e sua fundamental presença no corpo narrativo de “A estória de Lélío e Lina”, uma iconização maior de não submissão feminina na trama, destoando daquilo que era tido como comum. Desse modo, a água, como elemento que redonda o feminino: “As formas femininas nascerão da própria substância da água, em contato com o peito do homem, quando, parece, o desejo do homem se definirá” (BACHELARD, 1997, p. 132), está em perfeita simbiose com a existência de Lina no Pinhém e Guimarães Rosa trama tais possibilidades simbólicas ao longo da narrativa.

De modo a vislumbrarmos o quão simbólico é esse elemento na trajetória de Lélío e Lina, é preciso recobramos o que Gaston Bachelard pontua como imagem e imaginação. Em *A água e os sonhos*, o filósofo reflete que:

Poderemos então perceber que a imagem é uma planta que necessita de terra e de céu, de substância e de forma.

[...]

Acreditamos, pois, que uma doutrina filosófica da imaginação deve antes de tudo estudar as relações da causalidade material com a causalidade formal. Esse problema se coloca tanto para o poeta como

para o escultor. As imagens poéticas têm, também elas, uma matéria (BACHELARD, 1997, p. 04).

Bachelard destaca uma característica relevante da imagem que requer cuidado, um olhar apurado para que ela se conecte ao todo e ressoe no texto de modo muito particular. A imaginação, portanto, deve articular, simbolicamente, aquilo que é interno e aquilo que é externo ao indivíduo. A imaginação e devaneio caminham lado a lado uma vez que ela permite especular sobre os mais variados atos e eventos que resultam desse imaginário.

Nesta perspectiva, todas as imagens da água nos interessam na narrativa em apreço, exatamente porque é esse conjunto de imagens que compõe os arquétipos outrora definidos por Jung como “imagens primordiais” (JUNG, 1964, p. 67) e retomados por Bachelard à luz dos quatro elementos primordiais: ar, água, fogo e terra. Na obra de Bachelard, o que se nota é que esses elementos figuram como energia primordial da imaginação, posto que são eles que direcionam a psiquê do indivíduo na sua relação com o mundo.

As imagens da água que, como vimos em *Magma*, revelam a cada poema um movimento próprio, que, por meio de um imaginário líquido, produz uma poética de afirmação feminino. Aqui em “A estória de Lélío e Lina” irão nos conduzir pelo percurso de Lélío do Higino rumo à sua elevação espiritual, visto que ressoam, dialogam, fortemente, com os fatos do cotidiano no Pinhém.

Bachelard (1997) atribui a esse elemento essencial – a água – a característica da transitoriedade. Para o filósofo, é possível estabelecer uma relação análoga entre o indivíduo como um ser em via de transformação e as águas, que avançam sempre rumo a esse estado de mudança contínua: “A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra, o ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (BACHELARD, 1997, p. 01).

Esse viés transmutacional da água associa-se à criação do mundo e adquire um caráter dual: de um lado, assume um espectro positivo, como elemento purificador, como ocorre nas cerimônias de batismo no cristianismo. Por outro lado, o elemento pode assumir um viés maléfico, haja vista o dilúvio do qual somente os justos foram poupados.

Nesta incursão, perceberemos que a presença da água se avulta como elemento de transição que conduzirá a tomada de consciência do protagonista, Lélío. Conforme evidenciaremos, a água irá se revelar agente promissor no processo de introspecção do personagem, uma vez que suas aventuras amorosas irão cada vez mais adquirindo papel secundário na narrativa que passará a ser regida pela busca do personagem por sua *anima* completa. Assim sendo, passaremos a destacar algumas imagens aquáticas evidenciando como estas assemelham-se ao processo de evolução do vaqueiro.

Marcada pelo discurso direto e pela presença de um narrador onisciente, que possui a fundamental função de exalar, em toda a trama, uma ampla gama de significações. O que, por sua vez, acarreta uma narrativa que extrapola a suposta simplicidade notada *a priori* no título, possibilitando uma construção da subjetividade no texto. Tal subjetividade deixa transparecer aquilo que há de mais íntimo no que diz respeito aos sentimentos do protagonista e também eleva a carga de complexidade e de subjetividade do texto, que ultrapassa a esfera do concreto e abarca o âmbito psicológico.

Em “A estória de Lélío e Lina”, somos apresentados ao vaqueiro Lélío do Higino, que tenta fugir de uma vida repleta de aventuras amorosas, para uma fazenda localizada no interior dos gerais – a fazenda do Pinhém. A vida do vaqueiro antes de sua chegada à fazenda do coronel, seo Senclér forja-se, sempre, distante da abundância das águas. Ao se apresentar para o coronel, dono da fazenda, Lélío vai nos trazer algumas informações relevantes para que possamos compreender seu itinerário anterior à sua estada no Pinhém:

Mas, seo Senclér olhando, o rapaz sentiu que ele lhe indagava a graça. — “Eu sou o Lélío do Higino. Meu pai era o vaqueiro Higino de Sás, em Deus falecido.” “— Está passando?” “— Nhor não. *Estou alheio.*” “— E, assim escoteiro, vindo donde?” “— Da *Tromba-d’Anta.*” “— A *Serra?*” “— Nhor sim senhor.” “— Gado por lá?” “— Muito *gado cabeludo, tudo pé-duro de terra-branca.* Mas trabalhei p’ra um seo Dom Borel, senhor uruguái, que botou fazenda p’ra boiada de raça fina...” “— Pois aqui o gadame é burro-bruto, a vaqueirada é que é fina, nhe sabe?” “— Pois sei, sim. *Glória daqui corre longe...*” (ROSA, 2001, p. 106, grifos nossos).

Neste trecho, o próprio Lélío se define como “alheio”. Entre as definições da palavra “alheio”, encontramos: “Aquele que se conserva afastado; distante” e, ainda, “que pertence ou diz respeito a outra pessoa” (Dicionário Online de Português, 2023). O

moço, naquele momento, sentia-se perdido, em desarranjo para como seus sentimentos e desejos, distante de si e ainda preso a um amor remoto e platônico por Sinhá Linda, a mocinha que conhecera em Paracatu e por quem se apaixonara de modo subordinado, por isso mesmo atribuía a si essa característica de objeto de sua senhora, a moça pela qual se enamorara.

Ainda neste tempo anterior ao Pinhém, Lélío vivenciou um caso amoroso com uma senhora casada – Maria Felícia, num lugar chamado Tromba-d’Anta, de onde teve que se mudar por medo de ser descoberto pelo marido ultrajado. Temos aí um rapaz realmente confuso, “distante” de si e movido por impulsos sexuais e/ou amorosos.

A região da referida Tromba-d’Anta localiza-se em meio a Serra do Espinhaço e conforme as pistas, que nos são deixadas no texto pelo narrador, trata-se de uma região geográfica marcada pela presença do gado “pé-duro de terra-branca”, uma raça típica de regiões de clima semiárido, marcadas pela seca. Assim, notaremos a trajetória do protagonista ser norteadada por uma evolução pautada pela presença das águas em sua vida.

Neste momento, anterior a sua chegada à fazenda de seo Senclér, há uma notória ausência do elemento em seu cotidiano. Tal ausência corrobora para o advento de uma existência seca, em seu sentido lato, já que naquele momento as relações estabelecidas pelo personagem são vazias e improdutivas e o próprio Lélío encontra-se perdido e em estado de indefinição. Ao se lembrar daquele tempo, Lélío parece:

Oco, tão entregue aos passos lembráveis, Lélío se desencontrara do primeiro sono. Estava na Tromba-d’Anta, e um dia não pudera continuar ali. Por conta também de uma mulher, Maria Felícia, dela viu que não estava gostando em ponto de uma decisão; e o marido, um boiadeiro quase ausente, acabara compondo desconfiança. O marido era homem legal de bondoso, não merecia mau revento, qualquer ofensa de desgosto. Lélío pedira dispensa do serviço ao capataz de seo Dom Borel (ROSA, 2001, p. 110).

A complexidade interior que compõe o personagem faz emergir sentimentos controversos que acabam por deixá-lo sem perspectivas para o futuro. Sua evolução somente será alcançada quando houver aprendizagem e isso somente se dará adiante, quando convergirem imagens de revitalização, quando a água e Rosalina se fizerem presentes na trajetória de Lélío.

Gaston Bachelard (1997) pontua que a água configura-se como uma espécie de destino, Por esse motivo sua falta na trajetória inicial de Lélío aponta para o início do seu processo de evolução. As águas revigoram os campos, as lagoas; são elas que fazem brotar. É também nas águas que Lélío desponta no Pinhém para se conectar com Rosalina. As águas já anunciam tal união:

Na entrada-das-águas, tempo de afã em toda fazenda-de-gado nos Gerais, um vaqueiro de fora chegou à do Pinhém. Era de tarde, sob um rebuço de calor — o quente de chuva — quando as nuvens descem com peso e a camisa se cola em corpo de homem; dia de meio-céu. A pulso fora o esforço: de trezentas vacas parideiras, quantia delas aviavam parição, com a passagem da lua; e as boiadas bravas, trazidas de outros sertões, já ao primeiro trovão de outubro se lembravam de lá e queriam a arribada, se alçando dos enormes pastos sem cercas; carecia rebatê-las (ROSA, 2001, p. 105).

As linhas iniciais da novela já anunciam um período de trabalho intenso, “tempo de afã” na fazenda e em Lélío que, recém chegado ali, encontra-se permeado por um vazio interior, além de um intenso incômodo em virtude da ausência da Mocinha de Paracatu, que se manifesta no texto pelo “rebuço de calor” que faz a camisa se colar no corpo. Contudo, tanto incômodo, desconforto se apazigua com a promessa da chuva que está por vir: “já ao primeiro trovão de outubro” (ROSA, 2001, p. 105). Sobre essa água prometida, Bachelard aponta que: “Os sinais precursores da chuva despertam um devaneio especial, um devaneio muito vegetal, que vive realmente o desejo da pradaria pela chuva benfazeja. Em certas horas, o ser humano é uma planta que deseja a água do céu” (BACHELARD, 1997, p. 161).

Pouco a pouco, essa água irá introduzindo-se no cotidiano de Lélío. Com a inserção gradual deste elemento, o personagem vai tornando-se mais profundo, vai aperfeiçoando seu Eterno Feminino e se configurando cada vez menos indefeso psicologicamente. A promessa vai se fazendo cada vez mais latente na trama:

E assim o vaqueiro Lélío do Higino estava entrado, na forma do uso, como solteiro com passadío e paga, e o mais em nome de Deus, amém. Mas já o jantar era aparecido, e foi mandado repartir gole de aguardente. Porque *a chuva não vinha mas ainda podia vir* — o curiango cantava, mais cedo e mais rouco, como na entrada-das-águas ele gosta de cantar: — Amanhã eu vou... Amanhã eu vou... E tropejava, repetido, no longe da Serra do Saldãe (ROSA, 2001, p. 107).

Como elemento fluido, a água passará a dissipar o passado de Lélío, levando-o a um movimento de reflexão sobre o caminho a seguir; a dúvida irá dominá-lo por um período de tempo no qual o presente e o futuro se confrontarão de tal modo que o Pinhém acabará por se comportar como um espaço de transição, como uma lacuna entre a vida passada do vaqueiro e aquela que irá insurgir após esse período de aprendizagem interior do protagonista:

E Lélío subiu pelo terreiro, ao fim do pátio, onde passava o rego. Chegou, se abaixou, pegou nas mãos, lavou o rosto, bochechou, bebeu. A água dali dava gosto, corria fria. De lá, ele avistava o volume dos vaqueiros, sempre à porta da Casa, que riam e conversavam, alguns jogavam malha. Lélío prazia em se lavar, se molhar demorado. Estava de alma esvaziada, forro de sombra arrastada atrás, nenhum peso de pena, nem preocupação, nem legítima saudade. Ia-se dar, no Pinhém (ROSA, 2001, p. 107).

Assim, é, no sentido bachelardiano, que apontamos aqui a água como condutora da viagem de Lélío em busca de sua essência. A água tornará possível a aprendizagem do protagonista. A maneira da água que toma forma dos recipientes onde se aloja, Lélío também vai se moldando, se modificando ao longo de sua travessia.

Uma mudança de tempo caracterizará também essa mudança nas atitudes do personagem:

Na entrada-das-águas, subir de outubro, dado o revoa das tanajuras, trovejou forte campos-gerais a fora ao redor de tudo. Presos debaixo do céu, os homens e os bois sabiam sua distrição. De tardinha, fim dum dia de duro trabalho, campeando, recampeando, foi que o vaqueiro Lélío do Higino saiu, sozinho, andando reto, só por querer não ter companhia. Carecia de pensar. Longe enorme, por cima da Serra do Rojo, estavam rompendo os seguintes relâmpagos, aquela chuva de raios, tochas de enterro. Um podia tremer de ver, achando que a serra e o mundo se queimavam. Lélío conhecia aquilo. Ah, o mundo não se acabava não; em horas, mesmo, pelo direito, parecia que o mundo nem estava ainda começado. De um modo, o que se acabava era o Pinhém, em quieta desordem e desacordo de coração. E tantas coisas tinham se passado, que deixavam na gente menos uma

tristeza marcada, do que a ideia de uma confusão tristonha (ROSA, 2001, p. 143).

Esse dilúvio ocorrido na região da fazenda também parece ocorrer no coração e nos pensamentos de Lélío que, materializando suas desavenças amorosas, sofrerá de dores no fígado, sendo essa parte do corpo – “considerada por muitos povos a sede da força vital, das paixões, da cólera, mas também do amor” (LEXICON, 2007, p. 96).

Diz-se, também, que Eros, o Deus do amor, flechava os apaixonados no órgão, já que era ali que se guardava o amor. Tais dores serão tratadas por Dona Rosalina que – diga-se de passagem – é uma das personagens que melhor utiliza as estratégias de poder ao seu alcance para conseguir aquilo que deseja. Ela cuidará não só da saúde física, mas também da sentimental do rapaz. Trata-se, pois, de uma passagem ritualística que Lélío precisa atravessar a fim de encontrar um amor maduro.

Na narrativa, tal trajetória de aprendizagem será marcada pela presença de algumas mulheres que passarão pela vida de Lélío como a Jiní e a Mariinha, por exemplo, uma vez que, apesar de se dizer fugindo das situações vividas tanto na Tromba-d’Anta quanto em Paracatu, Lélío vivenciará duas outras situações que espelham o vivido anteriormente com Maria Felícia e com Linda. Conhece Jiní e com ela vive um avassalador caso de amor. Casada, Jiní mantém um relacionamento com Lélío, o que provoca o fim de seu casamento. Após algum tempo Lélío irá descobrir que fora traído pela amada:

Aí então, separando uma parte do cobre de seu amouxo, pediu ao Pernambo que comprasse e trouxesse uns argolões de enfeite para lindos braços, um vidro de cheiro, e um corte de vestido de soprilho.

[...]

Mas, se por isso mesmo tinha passado aqueles dias sem ir ver a Jiní, dela o pior, que depois houve, não esperava, ah não podia presumir, e não merecia. Ou merecia, quem sabe. Toda surpresa não é pagamento pontual? Doeu, doía, isto sim. Tinha ido, chegou lá; [...]

A porta estava fechada. Dando de leve, bateu. Ela não vinha abrir. Bateu forte. Voz não ouviu, nem suspeitou rumor. Mas, quando a Jiní apareceu, parava quase nua, e afogueada. [...] Beijava-o, levava-o; e estava suja de outro homem... E estava! Lélío recuou todo: se escureceu, de amolecer os dedos; largava-a. Puxou o revólver. Teve um nôjo, um oco na cabeça, e no corpo total um frio de perigo. Cansou de si. Outro homem!... (ROSA, 2001, p. 170).

Esse episódio é fundamental para a aprendizagem do protagonista que após sofrer tamanho impacto, sente a necessidade de ir em direção da água:

Lélio respirou com ombros; veio vindo embora. Ainda ouvia tanta voz, podia ser a voz da mãe-da-pedra, que as outras pedras retiniam. E ele caminhou para a *Lagôa de Cima*, por que causa. Nome da noite, que da mente procurava negar aqueles remoinhamentos, que faziam imensidade. A hora era tarde, mas ele precisava de ver *dona Rosalina* (ROSA, 2001, p. 171, grifos nossos).

Aqui a aproximação de Rosalina ao elemento aquático se faz notável. Rosalina é aquela que, em alguns momentos, como este, fulgura maternalmente para Lélio. Bachelard (1997), no entanto, adverte-nos que: “O lago, o tanque, a água dormente nos detêm em suas margens. Ele diz ao querer: não irás mais longe; tens o dever de contemplar as coisas distantes, coisas além! Enquanto corrias, alguma coisa aqui, já, olhava” (BACHELARD, 1997, p. 30). Estando, portanto, na “Lagôa de Cima”, lugar de água parada, Lélio precisará refletir sobre seu trajeto até aqui, água ali o convida a reflexão, tal convite será concretizado por Rosalina que logo no início da conversa provoca-o com a menção às águas frias: “E ela disse: — “Dia de maio e água fria...” (ROSA, 2001, p. 171), as águas frias evocam a mitológica fonte de Juventa, num exato movimento de trazer o rapaz para si, de fazê-lo encontrar o seu verdadeiro “eu”. Conforme Bachelard:

Cada qual possui em casa uma fonte de Juventa em sua bacia de água fria, numa enérgica manhã. E, sem essa experiência trivial, o complexo da poética Fonte de Juventa não poderia talvez se desenvolver. A água fresca desperta e rejuvenesce o rosto, o rosto em que o homem se vê envelhecer, em que ele gostaria tanto que não o vissem envelhecer! (BACHELARD, 1997, p. 152).

Essas águas frias, além de apontarem para esse despertar, avançam, semanticamente, também para a pureza das relações: a água pura, como princípio de conhecimento, de lustração. Um amor mais puro eclodirá em breve na vida do vaqueiro Lélio:

Os campos se queimavam de sol. Lélío ia visitar o Marçal, que mesmo doente na cama sabia a todos dizer uma boa palavra engraçada. Biluca estava sempre lá, às vezes Mariinha também. Roda de vozes, quando as moças solteiras não estavam perto, falavam da Jiní. Dos escândalos. Porque a casinha onde a Jiní morava era da Fazenda, e seo Senclér podia mandar que ela fosse embora, a qualquer hora. Devia de mandar — as mulheres diziam. Porque a Jiní agora estava recebendo homens, geral, e estava desencaminhando os casados. Aí Lélío ouvia, e não produzia. A dó e asco. Tinha culpa? Lá não iria, de modo nenhum (ROSA, 2001, p. 173).

O sol ainda ardia forte no sertão dos Gerais e Lélío permanecia replicando os mesmos erros do passado, seu modo de compreender o mundo e suas relações ainda é o mesmo, ele vai aos poucos redefinir a sua *anima*. Jung, acerca da importância da definição subjetiva desse arquétipo como o componente íntimo da *psique*, postula que: “[...] a tarefa do herói tem um objetivo que vai além do ajustamento biológico e conjugal: liberar a *anima* como o componente íntimo da *psique*, necessário a qualquer realização criadora verdadeira” (JUNG, 1964, p. 121).

O tempo parece refletir o estado de espírito do vaqueiro, que aqui se encontra completamente confuso, entristecido e inconformado com o ocorrido em seu relacionamento com a mulata Jiní. A ausência da água se presentifica: “Abre que, por esse tempo, *na dura da seca*, os vaqueiros procuravam empurrar o gado para o fundo dos pastos, e limpavam os bebedouros” (ROSA, 2001, p. 174, grifo nosso). Assim também era para o povo do deserto bíblico, aqueles que enfrentavam a ausência de chuva na maior parte do ano e sonhavam com a água. Para Lélío, também a chuva, a água viria como sinal de bênção. Como nas escrituras sagradas, aqui, também, a água torna-se utopia de um mundo melhor.

O tempo continua a passar nas terras de seo Senclér: “Maio, junho, vieram ao Pinhém” (ROSA, 2001, p. 173) e Lélío parece repetir seus relacionamentos passados, passou por um turbulento relacionamento com uma mulher casada – a Jiní – como ocorrerá com Maria Felícia e, na sequência, em busca de refrigero, de uma relação amorosa mais tranquila, passa a se envolver, sentimentalmente, com Mariinha. O vaqueiro procura na moça um amor seguro, uma mulher para casar:

E aconteceu que, em casa de Aristó, Mariinha conversou com Lélío, muito tempo. — “Azoado, que acho que vamos ter mais um par...” — que o Marçal brincou. Ao que Mariinha e Lélío riram, não se

importaram. Assim ela era — durinha e de rosto firme, quase sempre séria; pisava com força e punha chispa no olhar, se zangava mordendo com os certos dentes os lábios; por isso mesmo, quando sorria, sorria mais que as outras, bonitinhamente. E tinha um rosazim nas faces, de flôr de abril em beira de chapada, e estava gabando Lélío, por moço distinto e apostado, com o que veio que ele sorrateiramente muito se alegrou. Olhava Mariinha, e tinha mente de que se recordava; de quem? de que? Mas era uma menina, parecia, e o olhar de Lélío ficava sem continuação (ROSA, 2001, p. 174).

Incentivado pelos demais vaqueiros, Lélío se entusiasma com a moça, inclusive porque nela ele enxerga Sinhá Linha, aquela por quem ele havia se apaixonado em Paracatu.

Dali saíra *feliz*, um tanto vago. Ao depois, ia ter um outro dia forte em serviço. Dormiu com a flôr do lado do rosto, aspirável. Acordou, se revestiu, e tocou com os demais, para a tratção das vacas com crias, no fim do pasto dos *Olhos-d'Água, nos refrigérios*. Ia *nocavallo Ziguezague*, castanho amarelo arteiro. *Sorria para tudo*. E, quando voltaram a Casa, correu foi ver *dona Rosalina*. — “Eu gosto de Mariinha... — falou. — ... Ela amanheceu em mim...” Disse, redisse, nem esperou como dona Rosalina responder. O amor era isso — lãodalalão — um sino e seu badaladal (ROSA, 2001, p. 175-176, grifos nossos).

A água permanece guiando os passos do vaqueirinho pelo sertão, no Pinhém. Feliz, por acreditar ter encontrado um amor calmo, Lélío se dirige para os pastos que se localizam nos “Olhos-d’Água”, lugar onde se encontra o refrigério para alma. Ele segue o percurso montado em seu cavalo “Ziguezague”, que inclusive personifica bem o estado errante do rapaz, sempre percorrendo caminhos tortuosos até seu destino. Lélío segue, sorrindo para tudo em direção a casa de Dona Rosalina e aqui, mais uma vez, convergiram água e Lina, pois ambas femininas e constantes, exprimem, para o protagonista, uma força humana oculta que dá margem aos sonhos e, por que não, também aos devaneios do rapaz. O universo simbólico construído por Rosa nos permite perceber o imaginário líquido que permeia a narrativa, e, em específico, o cotidiano de Lélío do Higino.

Mais uma vez o personagem se verá desiludido: “A de daí, o começar de um tempo de padecer. Ao simples logo soube: ela não gostava dele, de modo nenhum, aquilo não podia. — ‘Bem que eu sinto, mesmo e muito, Lélío. Você desentendeu o de

mim...’ Tinha querido dele a amizade” (ROSA, 2001, p. 175), desiludido e sem esperanças quanto ao futuro, Lélío fugirá dali, sairá da fazenda em direção a Paracatu em busca novamente, por Sinhá Linda, segue montado em seu “Ziguezague”, não a encontra, se sente ainda mais perdido, lembra-se de Rosalina e retorna ao Pinhém: “Outubro acabava. Já chovera, pouco” (ROSA, 2001, p. 179).

A chuva finalmente havia chegado ali, e ele retorna a casa de Rosalina para juntos encontrarem um bom destino: “Uma saudade recomeçada esbravejava bela nos berros dos bois, lembrados de seus sertões” (ROSA, 2001, p. 179).

Essas imagens aquáticas, que aparecem em gradação na novela, instigam-nos a refletir sobre o processo de aprendizagem, de evolução pelo qual Lélío passou ao longo da trama. A simbologia da água e sua atuação na vida do protagonista nos permitem compreender a viagem interior e exterior do vaqueiro cujos desdobramentos propiciam o advento dessa aprendizagem. Ao final desse processo, Lélío se reencontra com Lina e consegue, finalmente, se conectar a si mesmo; Lélío agora se vê pronto para amar Rosalina:

Aí era a hora de saírem, de fuga, dizendo adeus ao Pinhém, sem dizer adeus a ninguém. Iam para o *Peixe-Manso*, um lugar forte, longe rota, muito além da Serra do Rojo, dias e dias. O que era, o que vinha a ser essa decisão, assim achada, entre eles dois, o que tudo tinham conversado, nas vésperas:

— “...Se não fosse por ter de deixar a senhora, eu ia...”

— o que Lélío falara. — Mas eu também sinto, Meu-Mocinho... Pudessemos eu ir junto... Para o Peixe Manso, conheço o dono de lá, homem bom...

— E se a senhora vier?! Só que a viagem é dura, é ruim...

— Por isso, nem. Mas, Meu-Mocinho, uma velha não se carrega. Estou em fecho de meus dias... Que é que você vai fazer com uma velhinha às costas?

— Mãe, vamos juntos. Se não, eu sei, eu tenho a sorte tristonha. — Mas, você não se arrepende, não, Meu-Mocinho? Por se dar o caso de você querer casar com uma moça que não goste de mim...

— Mãe, vamos. — “Pois vamos, Meu-Mocinho!” — ela disse, por fim, com seus olhos com a felicidade. — “Deixa dizerem. Ai, rir... Vão falar que você roubou uma Velhinha velha!...” Agora, partiam (ROSA, 2001, p. 179-180).

Lélío é um vaqueiro errante que chega ao Pinhém, sertão de Minas Gerais, ele é um homem que está sempre em busca de um grande amor. Traz consigo um amor platônico por uma moça linda que conheceu em Paracatu. Estando no Pinhém, Lélío, se relaciona com outras tantas mulheres: Com a Jiní, com a Mariinha, com a Manuela, com

as “tias”, com a Caruncha. Muitas são as mulheres que passam por sua vida, mas o vaqueiro está sempre sonhando com um feminino ideal; ele não se realiza com nenhuma delas.

Um homem que procura por sossego se reconciliando com sua *anima*, Lina é o seu complemento. Ele chega à fazenda “na entrada das águas”. A água é aqui símbolo de renascimento para o personagem, o reflorcer de sua vida. Ele gosta de conversar com Rosalina, procura por ela sempre que toma uma decisão, ou quando está com alguma dúvida, ela é o seu lado feminino adormecido, inconsciente com o qual ele precisa se reconectar. Tem-se um movimento cíclico inefável aí, Lina é a sua mãe, é inconsciente, é latente. O primeiro amor de Lélío e aquele que ele ainda carrega consigo ao chegar ao Pinhém foi por Sinhá Linda que ecoa, sonora e imagetivamente em Lina – haja vista o espelhamento inicial da senhora e da mocinha:

A chã, por onde ia, descambava; ele pensou: “Daqui, vou dar numa vereda...” Andou mais, embebendo tempo. E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha (ROSA, 2001, p. 136).

Sempre em direção à água, ao seu reconciliamento interior com *anima*, Lélío segue rumo à vereda e encontra Rosalina que, além trazer nítida a imagem de Linda para o rapaz, também ecoa foneticamente no próprio Lélío em uma conexão contínua. A rima aqui além de proporcionar a bonita sonoridade que dá título à novela, provoca o ritmo que notaremos na narrativa que acompanha essa dança mágica que enreda um vaqueiro e uma senhora no interior do sertão do Pinhém.

Lina é a própria *Anima* de Lélío, é aquela que já possui maturidade, sabedoria, que cultiva o pomar, que é a grande mãe, que é delicada; ela personifica o feminino apaziguador. Possui firmeza e delicadeza, desponta com esse inconsciente que vai aos poucos aflorando para o consciente de Lélío.

Rosalina o regenera, é uma velhinha, mas, notemos, uma velhinha que parecia uma mocinha: “[...] seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha. [...] Mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora” (ROSA, 2001, p. 136-137).

FIGURA 04 - *El poder generador de vida de lo femenino, representado com el mar de la renovación que surge de la leche de una virgen.*



FONTE: VON FRANZ (1980, p. 47).

Dona Rosalina, tal qual a sacerdotisa grega, Diotima de Mantinea, a Diotima de Sócrates, fulgará para Lélío como aquela que vai lhe ensinar sobre o amor. Ensina-lhe que amor é algo que deve progredir para a verdade. Em suas conversas, ela vai lhe falando sobre sua busca, suas aventuras que essencialmente convergem para o encontro do belo, da verdade, de si mesmo, tudo isso converge para a abstração, muito viva na imagem de Rosalina, que, inclusive, para Lélío: “Salvante que aquela firmeza em pisar e caminhar não dizia de mulher idosa” (ROSA, 2001, p. 137), não pisa como mulher idosa. Ela é diversa de todas as pessoas; ela é quase desmaterializada, transformada em algo imaterial, inconsciente, metafísico: “A senhora é uma santa...” (ROSA, 2001, p. 138). Lina é aquilo que surge para Lélío como em um sonho, um paraíso mítico, onde ele guarda suas melhores imagens, de pureza e de bondade.

A Lua é, também, assim. De acordo Jung (2011), ela está situada no limite entre as coisas eternas e etéreas. Já no final da novela observamos essa abstração quase metafísica quando montada em seu cavalo Mariposo, que é “capaz de todos os passos”

(ROSA, 2001, p. 173), “Lina tem grande pena de pássaro presa na fivela” (ROSA, 2001, p. 173). Lina é símbolo de transformação para Lélío, como a mariposa, como o enxofre. Lélío está em uma permanente procura pelo aperfeiçoamento de sua alma e Lina será essa Grande-mãe que irá acolher essa busca no sentido da complementariedade de alma – *Anima* e *Animus*.

O olhar marca o abraço dos dois na cena final da narrativa. Esse abraço é espiritual, não é carnal. O amor ali é maternal, Lina é sua mãe. A integração *Animus* e *Anima* já está se realizando:

— “Buriti e boi! Isto sempre vamos ter, no caminho, e lá, no Peixe-Manso, Meu-Mocinho...” Aumentava a manhã, e eles apressavam os animais. Ele a ela: — “É nada?” E ela a ele: — “É tudo. E vamos por aí, com *chuva e sol*, Meu Mocinho, como se deve...” O Formô corria adiante, latindo sua alegria. — “... Chapada e chapada, depois você ganha o chapadão, e vê largo...” Lélío governava os horizontes. — “... Mãe Lina...” — “Lina?!” — ela respondeu, toda ela sorria. Iam os Gerais — os *campos altos*. E *se olharam, era como se estivessem se abraçando* (ROSA, 2001, p. 180, grifos nossos).

A figura da *anima* confere à mãe, portanto, na perspectiva do filho, um viés que extrapola os limites do humano. Esse caráter sobrenatural vai sendo desfeito aos poucos na narrativa pelo cotidiano que se impõe, isso vai fazendo com que Lélío vá voltando para o inconsciente sem, contanto, perder o contato com o consciente. A partir desse momento, ele está pronto a irromper, para avançar rumo aos “campos altos” (ROSA, 2001, p. 180) acompanhado de “chuva e sol” (ROSA, 2001, p. 180). Simbolicamente, temos aí uma perspectiva futura de possibilidade, as alturas, para esse jovem que ora parece estar alcançando seus intentos remotos: reconciliar-se com essa *anima* outrora pálida e, agora, revigorada pela companhia de Dona Rosalina. Para a psicologia Junguiana, há aí a união da consciência, materializada pelo Sol com o inconsciente, parceiro feminino, a Lua.

As substanciais imagens, elementarmente femininas, da água e da lua, em Rosalina se encontram. Dona Rosalina configura-se como um bardo, como aquela que é capaz de propiciar mudança de vida e esquecimento do passado, conforme ocorre com o vaqueiro Lélío do Higino, o qual se vê acalentado e direcionado pela senhora, que dá um rumo em sua vida.

Aqui se torna fundamental recobramos o caráter dialogal da obra rosiana. É bem verdade que vislumbrar um espaço para o feminino em um sertão reprimido pelo mando dos homens, um lugar estritamente patriarcal, seria tarefa difícil, não fosse o gênio criativo do autor mineiro que desde um primeiro momento de sua criação procurou evidenciar imagens e elementos que apontam para um feminino como símbolo do poder metaforizado por mulheres e pela natureza, para o deslocamento do paradigma da tradição paternalista no Sertão dos Gerais. Esse fio irá permear toda a obra rosiana desde *Magma* até *Ave, palavra* (1970), publicada postumamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sol e Lua revelam sua natureza de opostos, a qual no relacionamento cristão de Sol e Lua se apaga até tornar-se irreconhecível; os contrastes se anulam mutuamente de modo que da colisão de ambos resulta, de acordo com todas as regras da energética, algo que é o terceiro e o novo, isto é, um filho que anula o que há de oposto nos pais e forma um a “natureza dupla e unificada”

(Carl Jung, 2011).

Diante de um autor com enorme peculiaridade estilística, que propicia ainda maior gama de análises e teses que compreendem desde temáticas que seguem a linha das interpretações pelo viés da psicanálise, da filosofia, do estudo do léxico, até outras tantas que fazem leituras das histórias com base na topologia, nos procedimentos linguísticos utilizados pelo autor, na questão da tradução da obra para outras línguas, no amor, na simbologia dos nomes, na presença da mitologia clássica, nos estudos semióticos e, ainda, dentre outros muitos, nas elucubrações acerca da infância, cabe ressaltar nosso mote ao pesquisar João Guimarães Rosa.

Compreende-se que, além da linguagem de cunho regional extremamente elaborada, presente nos contos de Rosa, coexiste, em sua obra, o que destacamos como eixo norteador deste trabalho: um olhar atento e sempre disposto a nos apresentar uma série de ações que se referem a uma realidade ficcionalmente recriada pelo autor mineiro, mas que, de alguma forma, fez parte do cotidiano sertanejo.

O escopo desta pesquisa projetou-se, portanto, em percorrer a temática do feminino como inconsciente criador, força produtora no único livro integralmente composto por poemas escrito por João Guimarães Rosa – *Magma*, por meio de uma observação sistemática da ocorrência de imagens fundadas em incursões semânticas que apontam para um núcleo primordial do qual emana a vida. Os poemas de *Magma* são construídos por meio de um apurado processo de criação pautada em um imaginário poético que se evidencia na linguagem poética peculiar ao autor mineiro que entrecruza regionalismo, coloquialidade e empréstimos linguísticos a um ritmo muito próprio, a aliterações e metáforas profundas que conduzem o leitor a um universo de imagens telúricas que remontam a nossas mais singelas recordações.

A poesia de Guimarães Rosa é, tanto em *Magma* quanto em seus contos, novelas e romances, essencialmente, impulsionada pela visão poética do autor que busca “a exceção” por meio de inovações estéticas, alicerçadas em uma linguagem sensorial. Tal regime de excepcionalidade pauta-se em trazer à tona o inusitado e aqui, na poética sertaneja de Rosa, verifica-se o complexo movimento de evidenciação de um lugar para as mulheres e para o feminino sertão, espaço histórico e geográfico em que predomina a dominação patriarcal já que o sertão é esse lugar em que o feminino mostra-se submisso ao masculino.

Nesta tese, examinamos *Magma* (1997), com o objetivo de rastrear o elemento feminino de seus poemas, procurando evidenciar seu caráter fecundante na prosa do autor mineiro. Em *Magma*, encontramos uma poética materializada por meio de uma estética beneficiada por uma linguagem mítico-simbólica que enfatiza figurações arquetípicas de um feminino projetado por meio de elementos como a água, a terra, a noite e a lua.

Há, neste livro de poemas, um impulso de criação arrastado por uma força incontida que é a palavra poética; o feminino é marcado pelo genuíno movimento de insubmissão. Seus atributos, tão próprios, aqui se revelam latentes e decisivos. A força a qual nos referimos ao longo dos poemas analisados denota a sabedoria e a elevação espiritual além da razão. Carl Jung, em obra fundamental para o embasamento das análises aqui iniciadas – *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2002) – afirma que essa mágica autoridade do feminino é o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento.

É preponderante notar que a enorme explosão de energia, presente na obra, é criativa, é feminina e proporciona toda multiplicidade do mundo que se evidencia ao longo dos poemas de *Magma* nos quais o feminino está, inexoravelmente, presente e representado por elementos simbólicos telúricos que transmitem toda sua força e também sua delicadeza, mãe amorosa e mãe terrível, presentificada tanto na sociedade quanto na cultura imaterial. Toda essa consciência cósmica do feminino que não pode ser interrompido, que não cessa irá reverberar em ao longo da obra rosiana.

Assim sendo, foram basilares para evidenciarmos tal movimento de criação em Guimarães Rosa, Carl Jung, Gaston Bachelard e Gilbert Durand, dado que percorremos um caminho marcado por questões imateriais e repleto de imagens mitopoéticas que recobram a subjetividade e os elementos primordiais.

Buscamos pautar nosso caminho partindo da fundamental conceituação junguiana, de *Anima* e *Animus* já que estes conceitos possibilitaram o diálogo com *Magma* e também com a novela “A estória de Lélío e Lina”.

Trouxemos o poema “O Caboclo d’Água” já no início de nossa incursão exatamente para evidenciar o fato de que Guimarães Rosa traz à tona um “poder feminino” que se manifesta a partir de imagens que remetem ao poder criador, inconsciente e fecundante da mulher. Assim, apuramos que o masculino se projeta em *Magma* partindo de uma *Anima* mal resolvida e, por isso, revela-se, muitas vezes, de maneira negativa, pois oprime, assombra causa temor por não aceitar dividir espaços e, com isso, torna-se tristonho e rancoroso.

Colocamos, então, o feminino em um primeiro plano e passamos e entrever as imagens desse arquétipo nos poemas de *Magma*. Num primeiro momento, guiamo-nos pelo fio condutor da água, elemento intrinsecamente ligado à transformação e à criação, fundamental na composição artística, pois fecunda o fazer poético em *Magma*, e ali se associa a um feminino sagrado.

Em “Águas da Serra”, vislumbramos uma força feminina que não colide, que não se deixa parar, que sempre avança e que, por isso mesmo, é produtora. *Animus* se faz presente ali em face a tal ímpeto. São águas ora plácidas, ora águas violentas.

Em “Sono das Águas”, tem-se um encontro com a noite, que evoca aspecto carregado, tenebroso que dá lugar ao medo e à morte. Já em “Chuva”, há uma explosão de vida provocada pelo encontro com a Terra-mãe e fará se proliferar uma total integração dos seres vivos. Em “Toada da Chuva”, a sutileza se manifesta em consolo e acalento. Destacamos, ainda, o poema “A Iara”, que provoca imagens de uma Iara orgulhosa de si e dos seus, que não se deixa conduzir e que aponta para uma valorização do nacional. O que se percebeu em todos esses poemas foi a figuração da água, como elemento simbólico, que corrobora sempre para uma perfeita harmonização da atmosfera.

Ainda como método para a seleção dos poemas percorridos nesta tese, deixamo-nos guiar pela simbologia lunar e percebemos que a poesia de Guimarães Rosa elege, incontáveis vezes, a Lua como elemento intimamente ligado à sua produção literária, o que provoca um efeito místico protetor do feminino, fortalecedor da ideologia de que mulher e natureza são incontáveis e insubmissas.

Em “Luar”, a lua se manifesta como símbolo de apaziguamento, que se propõe a clarificar o terrível, a lua ali figura ali como peça que traz o equilíbrio necessário. Em

“Luar na Mata”, somos conduzidos a lugares mitológicos que carregam a função narcísica da lua, insubordinada e liberta de estereótipos.

Após rastreamos o elemento feminino presente nos poemas de *Magma*, voltamos nosso olhar para uma singular narrativa do autor mineiro: “A estória de Lélío e Lina”, novela de *Corpo de Baile* que, no ano de 2006, teve publicada uma edição em comemoração aos seus cinquenta anos. Aqui é importante fazermos um adendo que corrobora o objetivo desta tese de demonstrar que *Magma* é gênese da obra de Guimarães Rosa no que diz respeito ao feminino e seu caráter fecundante na prosa desse autor, visto que cinquenta e cinco anos depois, o que ainda persiste em chamar atenção no conjunto dos relatos que compõem o livro é a interligação entre eles, que parece não ter sido abalada por sua divisão em três volumes, com subtítulos diferentes: *Manuelzão e Miguilim*, composto pelas narrativas: “Campo geral” e “Uma estória de amor”; *No Urubuquaquá, no Pinhém* onde estão publicados: “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”; e, por fim, *Noites do sertão*, que contém “Dão-Lalalão” e “Buriti”. Essa estrutura não apenas parece não ter sido abalada, como não o foi. As narrativas de *Corpo de Baile* estão intimamente relacionadas por meio da recorrência da atuação de personagens em mais de uma história.

Diversos trabalhos, como os de Cláudia Campos Soares: “Rondando os segredos de um livro: Considerações sobre *Corpo de Baile*”; de Joel Mauricio Fialho: “Os Significados dos símbolos e dos signos de *Noites do Sertão*”; de Juliana Silva Dias: “Entre beleza e tristeza: experiência e memória em “Campo Geral”, de Guimarães Rosa e de Edinael Sanches Rocha: “Prazer de sombra: uma leitura de Dão-Lalalão de João Guimarães Rosa” utilizaram-se, respectivamente, da novela “A Estória de Lélío e Lina” como meio de estabelecer conexões entre as personagens que habitam *Corpo de Baile*. Como exemplificação, temos em “A estória de Lélío e Lina” a singular presença de personagens que percorrem o Pinhém e que constituem o corpo narrativo de outros enredos de *Corpo de Baile*.

Logo no princípio da narrativa, nota-se um personagem já conhecido dos enredos rosianos – o Guégue – garoto de recados que, em “O recado do morro”, ouve a história contada por Joãozezim e a transmite ao louco beato Nominatedomine; em “A estória de Lélío e Lina”, Guégue aparece como um dos vaqueiros de seo Senclér. No decorrer da narrativa, aparecem, também, os personagens Tomé Cássio, Drelina e Chica, oriundos de “Campo Geral”, irmãos de Miguilim que, mais velhos, compõem “A estória de Lélío e Lina” e explicitam uma sequência em que se percebe a evolução

dessas personagens e suas trajetórias. De forma um pouco menos objetiva, veem-se citados o próprio Miguilim (de “Campo Geral”) por Drelina, que pergunta sobre o irmão: “Perguntou se Lélío tinha estado no Curvelo, se conheceu um irmão dela, que se chamava Miguel Cessim Cássio, atendendo pelo apelativo de Miguilim, e que lá direitinho trabalhava e ia nos estudos” (ROSA, 2001, p. 266). E o fazendeiro Cara-de-Bronze, mencionado por Placidino, ao informar destino de Tomé Cássio: Menções indiretas como a Vovó Maurícia, de Buriti ainda a retomada, embora de forma invertida, do som que dá título à novela “Dão-Lalalão”: “Disse, redisse, nem esperou como dona Rosalina responder. O amor era isso – lãodalalão – um sino e seu badalal” (ROSA, 2001, p. 301), nos fazem perceber a existência de uma evidente relação de continuidade entre as novelas de *Corpo de Baile* que, embora, possam ser lidas e compreendidas separadamente, se tornam mais complexas ao serem lidas em conjunto.

Tal qual ocorre no interior de *Corpo de Baile*, buscamos demonstrar ao longo desta tese que *Magma* se derrama, verte-se sobre as narrativas rosianas, especialmente sobre a novela “A estória de Lélío e Lina”. Essa recorrência de personagens nos diferentes relatos de *Corpo de Baile* que sugere uma possível leitura da ideia de dança, já aventada no título pela palavra “baile”, também é muito sugestiva na relação entre *Magma* e “A estória de Lélío e Lina”.

Os elementos que guiam a poética de Rosa nos poemas – água e lua – são incorporados e possuem a mesma energia, a mesma potência na narrativa que tem Lélío como protagonista de modo a nos deixar entrever a mística relação dos personagens e das forças que forjam o viver humano e suas especulares polaridades complementares: *Animus* e *Anima*. Aludindo à grande metáfora de *Corpo de Baile*, que diz respeito à concepção de um todo que se constitui de pequenas partes e de partes maiores em busca da completude, Rosa tematiza:

De seguida, se dansou. Quem propôs mesmo foi a dona Rosalina: falou que, sem dança, festa devia a festa. Formaram pares: Delmiro e Chica, — Canuto pegou a conversar com o Aristó, fingia, dava as costas, para não avistar aqueles dois; Lidebrando e Benvinda; Mingôlo e Adélia Baiana, — o Ustavo não dansava, ele mesmo mandou que os dois podiam e dansassem; Fradim e Drelina. E a Maria Júlia olhava de lá, vislumbrável, em ruins vermelhos, por conta de ver o Soussouza fazendo tolos forcejos por tirar a Tomázia ou a Conceição. Mas Lélío nem teve tempo para escolher dama: dona Rosalina veio sorrindo, pegou no braço dele, que era o seu Mocinho — os dois formaram a mazurca dansando (ROSA, 2001, p. 155).

“A Estória de Lélío e Lina” é, aparentemente, um relato simples, que aborda o cotidiano da vida em uma fazenda no sertão dos Gerais. Porém, concomitante a essa aparente simplicidade, na narrativa há uma complexidade latente, cuja trivialidade acaba por escoar em um texto que requer um olhar mais atento, devido às sutilezas, à presença de imagens eternas e etéreas, como essa da dança de Lélío e Lina em que toda a simbologia rosiana parece presente, o movimento, a translação: lua e sol está ali, viva, sem colisões, é ritmado, há uma troca, uma complementação.

Guimarães Rosa presenteia-nos com uma profunda consciência de que poesia e mito são recursos que estão à nossa disposição para tratarmos daquilo que a lógica racional não alcança. Dessa maneira, temos em *Magma* e em “A Estória de Lélío e Lina” poesia e narrativa guiadas pelo desejo, que estimulam a percepção do leitor, que necessita se sensibilizar para experimentar esse olhar sobre a vida.

Essa dança, essa troca que há entre a poesia rosiana e sua prosa é um movimento corajoso que almejamos evidenciar aqui por meio da simbologia lunar e da simbologia aquática – imagens substanciais de elementos femininos, uniformes e constantes que representam as forças humanas recolhidas, que ecoam dos poemas de *Magma* até a narrativa daqueles sertanejos que viviam no interior dos Gerais, fazenda do coronel seo Senclér.

A água e a lua conduzem, embalam e provocam o retorno à mãe. É assim que o feminino extravasa na poética rosiana e alcança sua grande obra narrativa trazendo à tona um universo em movimento singular. João Guimarães Rosa nunca dava um texto por finalizado, o autor de Cordisburgo estava sempre em busca de algo melhor e mais acabado para suas composições e, assim, acreditamos ser *Magma* essa gênese, esse movimento primeiro que dá vazão a um universo ficcional marcado pelo regime da exceção, pela abordagem do cotidiano sertanejo pela via daquilo que foge a regra e que aqui, evidenciamos como uma força de natureza latente, que não cessa, que produz, que é criativa – o feminino.

Neste momento, coube trazermos à luz a figura de Dona Rosalina, protagonista de “A estória e Lélío e Lina” que tal qual a lua possui, diante da escuridão, um brilho intenso que se impõe sobre o signo das trevas. Lina existe soberana e influencia sobremaneira a trajetória do vaqueiro Lélío do Higino, deixando transparecer o movimento que procuramos demonstrar aqui, qual seja, o de que a busca pela exceção é

um caminho de Rosa e que ele se dedica a trazer à tona um feminino diverso. Nos seus Romances, novelas e contos, perceberemos a presença de mulheres piedosas, santas ou temíveis e arditas. O ponto pacífico a todas elas será o caráter arquetípico de que elas se revestem enquanto insubmissas ao patriarcalismo vigente. Por isso, evidenciamos como na novela “A estória e Lélío e Lina” Lélío é um homem em busca de aprimoramento de sua *anima*. Sempre muito conduzido pelas mulheres ao seu redor, o vaqueiro alcança sua harmonia espiritual ao se encontrar e deixar-se levar por Lina, tal qual Epona, e seu cavalo Mariposo.

Essa jornada do vaqueiro Lélío pareceu-nos, desde seu início, marcada pela constante e basilar presença da água, que conforme evidenciado nos poemas de *Magma*, também ali, em “A estória de Lélío e Lina”, é protagonista no processo de aprendizagem pelo qual Lélío passará em sua estada no Pinhém. Lélío seguirá o curso destas águas ora calmas ora conflituosas até seu destino final na narrativa, momento em que se conecta consigo mesmo e vislumbra em Dona Rosalina sua complementação espiritual, posto que unidos por um profundo amor maternal, seguirão juntos pelas veredas de Rosa.

Iniciamos nossa incursão pelo universo de *Magma* motivados pelas imagens de *erumpere* e *rumpere*, visto que tudo ali, em *Magma*, era movimento de força natural, tudo ressoava uma potência criativa, por vezes represada que se vertia inexoravelmente em lava, em magma que repercutia e se cristalizava nos contos, nas novelas e nos romances do autor, especialmente aqui em “A estória e Lélío e Lina”.

Essa imagem, do *Magma*, que empurra e que rompe, foi fundamental para vislumbramos a obra como uma matriz criativa do autor mineiro, como sendo o lugar de origem do elemento feminino, regime de exceção tão sutilmente abordado por Rosa ao longo de sua produção ficcional.

A partir da imagem, portanto, foi que visualizamos a importância de outro elemento na poética rosiana: a água que, por sua vez também empurra, rompe, não esbarra e avança sempre.

O magma quando em contato com a água passa por uma profunda transformação, fica sólido e na sequência passa a formar bolhas vermelhas, tão belas quanto perigosas para cristalizar-se ao final do encontro. E assim também ocorre na poética de João Guimarães Rosa, essa força primeira, nascida ali, em *Magma* atravessa terrenos, perpassa o sertão, chega ao Pinhém onde dá vazão de completude a um vaqueirinho errante que busca por seu aperfeiçoamento de *Anima*, e pela via das águas,

em um encontro de almas com Lina *regenerationis per aquam in verbo*⁶ irá se fortalecer, se solidificar.

Esse percurso feito pelo autor de Cordisburgo em suas narrativas, pelo que demonstramos ao longo desta tese, teve seu germe lançado no primeiro livro do autor, um livro de poemas, publicado somente após a sua morte – *Magma*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências do Autor:

ROSA, João Guimarães. A estória de Lélío e Lina. In: ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém: (Corpo de baile)*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 175-311.

_____. *João Guimarães Rosa – Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. Vol. I e II.

_____. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

Referências sobre o Autor:

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

BERGAMIN, Cecília de Aguiar. *Dansadamente: unidade do Corpo de Baile de João Guimarães Rosa*. 2008. 398 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

DIAS, Juliana Silva. *Entre beleza e tristeza: experiência e memória em “Campo Geral”*, de Guimarães Rosa. 2010. 160 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

FIALHO, Joel Mauricio. *Os Significados dos símbolos e dos signos de Noites do Sertão*. 2007. 85 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós graduação em Estudos da linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

⁶ Do Latim “regeneração pela água na Palavra”

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 143-172.

ROCHA, Edinael Sanches. *Prazer de sombra: uma leitura de Dão-Lalalão de João Guimarães Rosa*. 2010. 128 f. Dissertação (Mestrado) – Prazer de sombra: uma leitura de Dão-Lalalão de João Guimarães Rosa.

_____. *O Brasil de Rosa: Mito e história no universo Rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: UNESP, 2004.

SOARES, Cláudia Campos. As pelejas dos deuses olímpicos longe, longe nos “Campos Gerais”. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; BRANDÃO, Jacyntho José Lins; TREVIZAN, Matheus (Org.). *Aletria*: revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. PosLit/CEL, n. especial 19, jul-dez., 2009, p. 81-95.

SOARES, Cláudia Campos. *Corpo de Baile: um mundo em transformação*. Revista Ângulo – Especial João Guimarães Rosa, Lorena, SP: Faculdades Integradas Teresa D’Ávila, n. 115, 2008, p. 40-47.

_____. *Corpo de Baile: um mundo em transformação*. Revista Ângulo – Especial João Guimarães Rosa, Lorena, SP: Faculdades Integradas Teresa D’Ávila, n. 115, 2008, p. 40-47.

Referência Geral:

ALHEIO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/alheio/>>. Acesso em: 26/01/2023.

ARAÚJO, Inês Lacerda. Foucault, formação de saber, o poder disciplinar e o biopoder enquanto noções revolucionárias. In: MARTINS, André; FOGEL, Gilvan (Org.). *Ítaca*: Revista de pós-graduação em filosofia IFCS-UFRJ, n. 14, Rio de Janeiro, 2009, p. 11-29.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. *Mitologia grega*. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 1987.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Ediouro, 1998.

_____. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. 11. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelons: editorial Labor, 1992.

DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. *História do amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Tratado de história das religiões*. 3. ed. Trad. Fernando Tomaz / Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2004.

_____. *História da sexualidade I. A vontade de saber*. 13. ed. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. 5. ed. Trad. de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Obras Completas. v. IX/1. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva / Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Mysterium coniunctionis: pesquisas sobre a separação e a composição dos opostos psíquicos na alquimia*. Colaboração de Marie-Louise von Franz; Trad. Frei Valdemar do Amaral. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. *O Eu e o inconsciente*. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

JUNG, Emma. *Animus e Anima*. Trad. Dante Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2006.

LEXICON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 2007.

LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 199, p. 62-97.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. *Flores de Perséfone* – a poesia de Dora Ferreira da Silva e o sagrado. Goiânia: Cãnone Editorial/ Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

VON FRANZ, Marie-Louise. *Alquimia: Introducción al simbolismo*. Barcelona: Inner City Books, 1980.