

**CARLA MARIA FERREIRA STOPA**

**JARDINS E RIACHINHOS: FIGURAÇÃO IMAGINÁRIA  
DAS VIDAS DE ROSA**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**CARLA MARIA FERREIRA STOPA**

**JARDINS E RIACHINHOS: FIGURAÇÃO IMAGINÁRIA  
DAS VIDAS DE ROSA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Orientadora:

Prof. Dra. Enivalda Nunes Freitas e Souza

UFU- Universidade Federal de Uberlândia

2008

## FICHA CATALOGRÁFICA

S883j Stopa, Carla Maria Ferreira, 1971-  
Jardins e Riachinhos : figuração imaginária das vidas de Rosa /  
Carla Maria Ferreira Stopa. – 2008.  
112 f.

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

Inclui bibliografia.

1.Contos brasileiros - História e crítica - Teses. 2. Rosa, João  
Guimarães, 1908-1967 - Crítica e interpretação – Teses. I. Souza,  
Enivalda Nunes Freitas e. II.Universidade Federal de Uberlândia.  
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)(091)

**Carla Maria Ferreira Stopa**

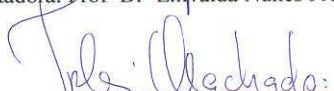
Jardins e Riachinhos: Figuração imaginária das vidas de Rosa


Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia,, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 30 de setembro de 2008

Banca Examinadora:

  
Orientadora: Profª Drª Enivalda Nunes Freitas e Souza

  
Profª Drª Irley Margarete da Cruz Machado - UFU

  
Profª Drª Maria Zaira Turchi - UFG

Para minha mãe, estrela-guia na minha vida, nos meus estudos e conquistas, exemplo de garra e determinação.

Para minha “Branquinha de Neve”, minha “Luinha Cheia” e minha “Rapinha do Tacho”, Yasmin, Mayã e Nahiá, pequenos grandes motivos para vencer.

Para Deivison, que à sua maneira, fez de seus atos, tão imprevisíveis, motivações para que eu continuasse meu caminho.

## AGRADECIMENTOS

À querida Enivalda Nunes Freitas e Souza, minha orientadora, amiga e por vezes confidente. Meu grande presente.

Às grandes professoras Irley Margarete da Cruz Machado e Paula Arbex pelas preciosas sugestões, por ocasião de meu exame de qualificação.

À Elaine Cristina Cintra e Joana Luiza Muylaert de Araújo, professoras que ajudaram a alargar os horizontes de minha pesquisa e se dedicaram com garra e afinco como coordenadoras da primeira turma de Mestrado em Teoria Literária.

À Professora Luciene Almeida Azevedo por me fazer ver com outros olhos a Literatura Contemporânea nos seminários em Literatura Brasileira.

Aos colegas Lidiane Maria Ferreira, Idalmo, Fernanda de Miranda Martins, companheiros de leitura, reflexões e devaneios nos estudos do grande mestre Gaston Bachelard.

Às amigas Lucivânia Marques Pacheco e Mirna Gertrudes Ribeiro Oliveira pela ajuda na elaboração do meu Projeto de Dissertação.

À Maria Tereza de Belmont com a imprescindível ajuda na construção da Introdução deste trabalho, quando eu ainda caminhava tímida e insegura.

À querida amiga Janine Pereira de Souza Alarcão, pela competente revisão deste trabalho.

À Mara Cristina Filbida que com tanto carinho e prontidão fez a tradução do resumo deste trabalho.

À Maíza Maria Pereira, secretária do curso de Mestrado em Teoria Literária, por agir como um anjo da guarda., sem perceber, ao sanar todas as angústias burocráticas que envolveram o desenvolvimento e conclusão deste trabalho.

Às minhas irmãs Ivana Maria Ferreira Lima e Sândra Maria Ferreira Flores por sempre estarem à disposição, cuidando com tanto carinho das minhas filhotas, nas horas de ausência.

À minha irmã, Cláudia Maria Ferreira, que mesmo distante, não deixou de ser fonte de inspiração, talvez por compartilharmos dos mesmos sonhos, da mesma profissão, da mesma formação em Letras, enfim, algumas paixões em comum.

À minha sogra, “Tia Marlene”, por estar sempre à disposição com muito carinho, ao lado de minhas filhas e companheiro enquanto eu produzia esta dissertação.

Aos meus queridos irmãos espirituais Pastor Carlos Luciano e Pastora Sandra, Mário e Sandra, Taís e Edvânio, Lara e Anderson, Carlos e Meire, que foram suporte emocional em todas as horas.

À amiga de sempre, Tânia Mara Corrêa, pelos exemplos de garra, determinação, apoio e pelas “gotinhas mágicas”, afeto constante pingando no coração.

Às minhas queridas amigas do “Exatas – Núcleo Educacional”, Aline e Maria Aline, muito mais que colegas que, com sabedoria, souberam tornar mais ameno o dia-a-dia tão corrido.

Aos meus “chefes” e amigos, Miro e César, pessoas que se tornaram referência para a minha carreira profissional, pela confiança e paciência quando de minha ausência.

A todos os meus alunos da UNIPAC, Universidade Presidente Antônio Carlos, por terem me proporcionado aplicar os sonhos e ideais, enfim, as flores que ia colhendo no meu jardim ao longo dessa caminhada de muito crescimento e muita empolgação.

A toda a galerinha do “Exatas \_\_ Núcleo Educacional”, minha fonte de energia. E que energia!

### **E EM ESPECIAL**

À Deus, meu TUDO. Que plantou em mim este sonho. Um jardim que começa aqui, mas não termina ao fim destas páginas, um jardim que não pode ser mensurado, nem descrito com palavras, o sonho de uma vida plena. Minha primavera só começou.

(...) eu havia liberado a vida, o homem, *von der Last der Zeitlichkeit befreit*. É exatamente isso que eu queria conseguir. Queria libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original. Legítima literatura deve ser viva. Não há nada mais terrível que uma literatura de papel, pois acredito que a literatura só pode nascer da vida, que ela tem de ser a voz daquilo que eu chamo “compromisso do coração”. A literatura tem de ser vida! O escritor deve ser o que ele escreve. (LORENZ, 1991, p. 84)



## RESUMO

STOPA, Carla Maria Ferreira. *Jardins e Riachinhos: Figuração Imaginária da vidas de Rosa*. Uberlândia, 2008 (Dissertação Mestrado em Teoria Literária) Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008

O presente trabalho tem como objeto de estudo os contos que constituem a coletânea “Jardins e Riachinhos”, do livro *Ave, Palavra*, obra póstuma de João Guimarães Rosa. Nesses textos, analisamos as imagens arquetípicas dos jardins e dos rios, considerando o conceito de arquétipo de Jung, que constitui um correlato indispensável da idéia de inconsciente coletivo. O conceito de arquétipo indica a existência de determinadas formas simbólicas na psique humana, presentes em todo o tempo e em todo lugar.

As imagens presentes na obra do grande prosador-poeta se formam em torno de uma orientação fundamental, que se compõe de sentimentos e emoções próprios de uma cultura, assim como de toda experiência individual e coletiva. Os jardins e os rios como imagens arquetípicas que simbolizam os desejos, as necessidades, as angústias do ser humano desde os primórdios.

Assim, nos orientamos nos postulados de Gilbert Durand que, propondo uma antropologia do imaginário, deseja conciliar a totalidade das motivações simbólicas com base na sua mitodologia, aparato que estabelece as relações entre imaginário e literatura.

Palavras-chave: Imaginário- Inconsciente coletivo- Guimarães Rosa- jardins- rios

## ABSTRACT

STOPA, Carla Maria Ferreira. **Jardins e Riachinhos: Figuração Imaginária da vidas de Rosa.** Uberlândia, 2008 (Dissertação Mestrado em Teoria Literária) Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008

This work aims at studying the short stories which constitutes the collection “Jardins e Riachinhos”, from the book *Ave, Palavra* – posthumous work by João Guimarães Rosa. In such texts, archetype images of the gardens and rivers are analyzed according to Jung’s concept of archetype, which establishes an indispensable correlation with the notion of collective unconscious. The concept of archetype indicates the existence of symbolic forms in the human psique, present all the time and everywhere.

The images presented in the work of the great writer and poet are built around a basic orientation, constituted by emotions and feelings proper from a culture, as well as from a whole individual and collective experience. The gardens and the rivers are archetype images that symbolize the desires, the necessities and the anguish of the human being since the beginning of times.

Thus, we were guided by the theory of Gilbert Durand, who proposes an imaginary anthropology aiming at combining the totality of symbolic motivations based on his methodology, which establishes the relationship between the imaginary and the literature.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
O imaginário: do físico para o metafísico.....	16
A teoria do imaginário: A metodologia.....	21
O método, pela mitocrítica.....	23
<b>CAPÍTULO 01 – O HOMEM ROSA .....</b>	<b>27</b>
Do menino ao homem Rosa.....	29
<b>CAPÍTULO 02- O JARDIM DE ROSA.....</b>	<b>44</b>
Um jardim.....	46
Jardins.....	61
<b>CAPÍTULO 03 – OS RIOS DE ROSA .....</b>	<b>67</b>
Os rios de todos nós.....	70
O riachinho de Rosa.....	74
Mais e mais rios.....	81
<b>CAPÍTULO 04- OS CAMINHOS DO IMAGINÁRIO .....</b>	<b>86</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>100</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>108</b>

## INTRODUÇÃO

*“Quando escrevo, repito o que já vivi antes...”*

*João Guimarães Rosa*

Há muito a imaginação e o devaneio constituem temas interessantes de investigação. Filósofos, psicólogos, historiadores da religião, sociólogos, antropólogos, poetas, muitos foram os que se esforçaram para elucidar os questionamentos que se formaram em torno dessas questões. A criação humana. Os devaneios humanos. Toda criação humana que abre portas para o mundo dos mundos, um mundo belo. Mundos belos. Pois o devaneio, como dizia Bachelard, “nos põe em estado de alma nascente!” (BACHELARD. 1988, p. 15)

Alma nascente, que, da mais simples imagem, consegue nos dar o mundo de uma alma, nos faz cúmplices imediatos de uma alma que descobre o mundo, o mundo onde o ser humano gostaria de viver, onde ele digna viver.

Imaginar. Imaginação. Imaginário. Muitos foram os questionamentos, os equívocos, as reflexões, as dúvidas, as tentativas de formulação de conceitos para os termos que ora me disponho a investigar. Fantástica capacidade humana que para criar significado e dar sentido ao mundo põe em atividade exatamente essa função da mente mais instigante e produtora: a imaginação.

Por meio da imaginação, o homem vive suas fantasias, cria e recria novos mundos. Revela mistérios povoando com imagens o desconhecido, tudo aquilo que não compreende, que deseja traduzir e representar para conhecer. Se a vida não for fascinante é possível reencantá-la por meio do imaginário. Os poetas dizem que acreditar, muitas vezes, torna o que era apenas “fruto da imaginação” realidade: um lugar, uma conquista, um ideal.

Quem ousa imaginar é capaz de se aventurar e percorrer mundos surpreendentes: paisagens estranhas, exóticas, inusitadas; cidades, paraísos, mundos subterrâneos, jardins, riachinhos, utopias. E assim criam-se histórias, personagens, cenários.

Lembro-me agora de D. Quixote que ousou viver a imaginação como realidade. O fidalgo que mergulhou nos livros de sua biblioteca recriando sua realidade, sua vida, sua Dulcinéia, seus medos, sua necessidade de conquista. O fidalgo da Mancha, Alonso Quesada que, passando horas de ócio lendo livros de cavalaria, deixou-se consumir pela leitura de sol a sol, como afirma o próprio narrador:

(...); e assentou-se-lhe de tal modo na imaginação ser verdade toda aquela máquina de sonhadas invenções que lia, que para ele não havia história mais certa no mundo. (CERVANTES. 1989, p. 45)

Lembro-me ainda de Alice, no livro mais famoso de Lewis Carroll, que também viveu um sonho. Como em todo sonho, nesse também são quebradas todas as regras que regem o mundo real, e essas quebras vão sendo analisadas pela própria personagem principal, em um jogo bastante interessante de se acompanhar.

A imaginação é essa capacidade criadora que desafia o homem a mudar sua realidade e compreendê-la de acordo com o que diz Pitta:

(...) o raciocínio \_\_ a razão, outra função da mente \_\_ permite sem dúvidas analisar os fatos, compreender a relação existente entre eles, mas não cria significado. Para que a criação ocorra, é necessário imaginar. É o que fazem, na sociedade ocidental, os filósofos, os cientistas sociais, os estudiosos das religiões, os políticos, os arquitetos, os artistas, os físicos, os matemáticos... Criam filosofia, teorias, religiões, obras... Criam, a cada instante, o universo. (PITTA. 2005, p. 12)

Se o devaneio “poetiza” o sonhador, o poeta é o “sonhador de palavras”, que ama as quimeras, confessa suas quimeras. São os livros, então, que constituem ao mesmo tempo uma realidade virtual e real que nos coloca, quando lemos um romance ou uma poesia, numa outra vida, numa outra dimensão que nos faz sofrer, chorar, sorrir, esperar. Assim, Bachelard questiona: “Sem a ajuda dos poetas, que poderia fazer um filósofo já entrado em anos, que se obstina em falar da imaginação? Haverá psicólogos suficientemente exaltados para renovar permanentemente os meios objetivos de um estudo da imaginação exaltada? Os poetas sempre imaginarão mais rápido que aqueles que os observam imaginar.” (BACHELARD. 1998, p. 25)

Considerando a importância do poeta para a compreensão da imaginação, fazemos nosso, o questionamento do próprio Bachelard: “Como penetrar na esfera poética do nosso tempo?”

Uma era de imaginação livre acaba de abrir-se. Em toda parte as imagens invadem os ares, vão de um mundo a outro, chamam ouvidos e olhos para sonhos engrandecidos. Os poetas abundam, os grandes e pequenos, os célebres e os obscuros, os que amamos e os que fascinam. Quem vive para a poesia deve ler tudo. Quantas vezes, de uma simples brochura, jorrou para mim a luz de uma imagem nova! Quando aceitamos ser animados por imagens novas, descobrimos irisações nas imagens dos velhos livros. As idades poéticas unem-se numa memória viva. A nova idade desperta a antiga. A antiga vem reviver na nova. Nunca a poesia é tão nova quando se diversifica. Que benefícios nos proporcionam os novos livros! Gostaria que cada dia me caísse do céu, a cântaros, os livros que exprimem a juventude das imagens. Esse desejo é natural. Esse prodígio, fácil. Pois lá em cima, no céu, não será o paraíso uma imensa biblioteca? (BACHELARD. 1988, pp. 25,26)

Além da importância dos poetas e suas obras aqui explicitamos a importância e a necessidade de se buscar também o dinamismo das imagens através dos tempos, nas relações estabelecidas entre antropologia e literatura, através da história das religiões, as mitologias das primeiras idades da humanidade até as criações do mundo moderno. O livro *As estruturas antropológicas do imaginário* de Gilbert Durand, publicado pela primeira vez em Paris em 1960, reúne com impressionante coerência de articulações diferentes estudos sobre mitos e símbolos presentes em diversas culturas do ocidente e oriente, realizados por antropólogos, etnólogos e historiadores da religião, além de outras tantas investigações oriundas de áreas como a psicologia, a psicanálise, a lingüística, a sociologia e reflexologia. Esta obra propõe um acercamento ao sentido simbólico a partir de uma compreensão das estruturas do imaginário, reconstruindo o trajeto antropológico que deve ser entendido como um constante intercâmbio no nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e as intimações objetivas oriundas do ambiente social.

Mas considerando a necessidade, a importância e o prazer de se trabalhar com as questões referentes ao imaginário, podemos dizer ainda como dizia Bachelard:

Não basta receber, é preciso acolher. É preciso, dizem em uníssono o pedagogo e a dieteticista, “assimilar”. Para isso, somos aconselhados a não ler com demasiada rapidez e a cuidar para não engolir trechos excessivamente grandes. Dividam, dizem-nos, cada uma das dificuldades em tantas parcelas quantas forem necessárias para melhor resolvê-las. Sim, mastiguem bem, bebam em pequenos goles, saboreiem verso por verso os poemas. Todos esses preceitos são belos e bons. Mas um princípio os comanda. Antes de mais nada, é necessário um bom desejo de comer, beber e de ler. É preciso desejar ler muito, ler mais, ler sempre. (BACHELARD. 1988, p.26)

Unidos aqui, necessidade e prazer, optamos por trilhar os caminhos de Guimarães Rosa, brilhante escritor brasileiro, como uma tarefa de extremo prazer sim, mas também de imensa responsabilidade. Descortinaremos seu universo mágico que, infelizmente, poucos ainda têm o privilégio e a ousadia de desfrutar. É um universo instigante e provocante no sentido literal da palavra. Mas o impressionante é que sua obra tem o poder de arrebatrar qualquer leitor, do mais apaixonado ao iniciante nesse percurso. Basta uma primeira leitura, uma letra, uma palavra.

Ler Guimarães Rosa é uma experiência de vida com tudo o que ela comporta - alegria, coragem, medo, tristeza, espanto, sonho, dedo na ferida, carinho, pudor, despudor, pacto, Deus, diabo, amor, ódio, vingança, traição, amizade, erotismo, sexualidades. Na escrita rosiana destaca-se o modo lúdico e laborioso de “contar desmanchando”, despertando em quem o lê ressonâncias sutis de esplendorosas narrativas. É como diz Emir Rodriguez Monegal:

É como Kafka ou como Borges, apenas uma frase deles entra em nosso sistema circulatório, estamos perdidos. Nada podemos fazer, a não ser pedir mais. (MONEGAL. 1991, p.48)

Na composição deste trabalho encontraram-se múltiplos olhares, múltiplas escutas, múltiplos diálogos. Diálogos que ora estabeleci com diferentes autores, cujas vozes descreveram seus olhares em momentos anteriores aos meus e que ora estabeleci com minhas dúvidas, minhas indagações, meus encantamentos. Tecido a partir dessa trama de diálogos, sons, vozes, olhares, escutas, esta pesquisa pretende compartilhar algumas considerações a respeito do imaginário de Rosa. Percorrer seus caminhos, desvendando, talvez, seu universo que nos provoca quer pelos temas, quer pelas palavras.

Os contos escolhidos para nossa análise são intitulados “Jardins e Riachinhos” e fazem parte do livro póstumo de Guimarães Rosa, *Ave, Palavra*. Em *Ave, Palavra*, obra que traz relatos e anotações diversas, num total de 54 textos, publicada em 1970, buscaremos analisar nos contos escolhidos e intitulados “Jardins e Riachinhos” os elementos simbólicos que o autor, com seu talento de prosador-poético foi capaz de reunir.

## O imaginário: do físico para o metafísico

“Ave, Palavra”, saudação de Guimarães Rosa, estampada na capa de seu último livro, revela que o universo construído pelo autor, em sua obra, desperta fascínio em seus leitores por meio da linguagem como um jogo, um enigma metafísico, como reconhece o próprio autor em entrevista:

Isto provém do que eu denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de amo da criação. O homem ao dizer: eu quero, eu posso, eu devo, ao se impor isso a si mesmo, domina a realidade da criação. Eu procedo assim, como um cientista que também não avança simplesmente com a fé e com pensamentos agradáveis a Deus. Nós, o cientista e eu, devemos encarar Deus e o infinito, pedir-lhes contas e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem. Seu método é meu método. O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele descobre a si mesmo. (LORENZ. 1991, p.83)

Guimarães reconstrói, por meio de sua linguagem fascinante, o universo material que o cerca. Essa é uma questão central em nosso trabalho. Há, na prosa-poética rosiana, a união perfeita das paisagens com as formas expressivas do universo. Portanto, mais do que um lugar geograficamente demarcado, os jardins e os riachinhos se espriam pelas zonas existenciais humanas: o espaço passa a ser um mundo fantástico fora e dentro do homem. As manifestações da natureza ecoam os murmúrios, os gritos, os medos, as valentias, as magias, as seduções, os encantamentos, os mistérios, enfim, a vida. O próprio Rosa dizia que sua obra estava além do realismo, que o realismo era só um apoio, como cita Francis Utéza:

(...) não, não, não. Eu gosto de apoio, o apoio é necessário para a transcendência; mas quanto mais estou apoiando, quanto mais realista sou, você desconfie. Aí está o degrau para ascensão, o trampolim para o salto. Aquilo é o texto pago para ter o direito de esconder uma porção de coisas... para quem não precisa de saber e não aprecia. (UTÉZA. 1998, p.127)

Insuperável no campo do imaginário, Guimarães Rosa, em *Ave, Palavra*, tece palavras e imagens que se encontram, se fundem, celebrando interação perfeita. O artista varou as veredas da linguagem e alcançou novo universo, no qual palavra e



imagem aderem a uma expressão surpreendente. Imagens reais e irreais. Memória e fantasia.

Considerando que o escritor mineiro, através da sua literatura nos colocou enigmas, adentraremos nessa aventura extremamente prazerosa em busca de algumas respostas, ou talvez, outras tantas indagações. Caminhos e percursos extremamente convidativos serão traçados aqui. Trata-se da vida de um escritor brilhante e de um homem fascinante que confessa em entrevista a Günter Lorenz ter uma relação muito interessante e instigante com os contos que escreve, pois diz que os contos vêm até ele e o obrigam a escrevê-los. (LORENZ. 1991, p.71)

E é exatamente por seus enigmas e mistérios envolventes que as narrativas míticas escolhidas em “*Ave, Palavra*” são originariamente a memória imemorial do que o homem é em suas alegrias e angústias, em sua grandeza e miséria, em sua liberdade e aprisionamento, em sua consciência e inconsciência, em sua razão e loucura, em seu sublime e grotesco, em suas luzes e trevas, em sua afirmação e negação, em seu ser, não-ser e parecer. A narrativa mítica é o canto de comemoração que marca o aparecimento do homem como acontecimento único e misterioso. Por isso compartilha desde sempre dessa singularidade e mistério. É como um núcleo inquebrantável, ou um líquido indomável, ou uma aragem indefinida, ou um fogo inextinguível, a literatura resiste a qualquer tentativa de definição. Exposta e silenciosa para quem a quiser assediar, mas reticente e recatada para quem a quiser conquistar, exige do leitor uma livre doação e uma abertura receptiva para a riqueza inesgotável da sua leveza singular e da sua impalpável consistência, onde a beleza e o encantamento comparecem como dádiva de um jogo essencial.

Para que haja esse jogo essencial entre os interlocutores, de acordo com Ana Maria Lisboa de Mello, faz-se necessário que no texto ficcional, o mito ressurja nas ações dos personagens, sendo que a continuidade que se dá por meio da progressão dos acontecimentos é o que desperta a atenção do leitor. No texto temático são importantes os detalhes, as imagens, que são manifestações de uma unidade subjacente ao texto, cabendo ao leitor reencontrá-la. (MELLO. 2003, p.13)

Somos de acordo aqui, com o pensamento de Durand (1992) de que toda grande obra humana é um espelho onde criador e apreciador, podem reconhecer seus próprios desejos e seus próprios temores, mas onde, sobretudo, essas faces fazem emergir no horizonte da compreensão “as grandes imagens” imemoriais, que nada mais são do que aquelas que retornam eternamente nas narrativas mitológicas e nas figuras míticas.

Compreendida então a literatura como um jogo essencial onde cabe ao leitor recuperar as imagens criadas pelo autor, analisar os contos “Jardim Fechado”, “O riachinho Sirimim”, “Recados do Sirimim”, “Mais meu Sirimim” e “As garças”, que compõem o bloco intitulado “Jardins e Riachinhos” de *Ave, Palavra*, vão exigir desse trabalho alguns apontamentos teóricos fundamentais para a compreensão do universo simbólico e mítico em Guimarães Rosa, sem excluir é claro, sua fascinante trajetória de vida que também é fundamental em nosso trabalho. Não só dados biográficos, mas também sua formação do pensamento: o menino Rosa, o gosto pelo místico, a natureza transcendente, a paixão pela alma humana, a tentativa de explicar/indagar tudo pelo simbólico, pelo mito e fazer dela o suporte para a compreensão da influência que a mesma exerce sobre sua obra.

Estudaremos o caráter simbólico de “Jardins e Riachinhos” considerando as teorias de Jung que afirmam o seguinte:

O homem utiliza a palavra escrita ou falada para expressar o que deseja transmitir. Sua linguagem é cheia de símbolos. O que chamamos de símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Por isso uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. (JUNG. s/d, p. 21)

Analisando os contos em questão, discutiremos e buscaremos esclarecer os conceitos de imaginário e de simbolismo, percorrendo definições, fazendo um breve percurso pelas principais teorias que serviram de base à reflexão de Gilbert Durand. Será necessário trabalharmos também com a definição de inconsciente coletivo de Jung e com o conceito de arquétipo, “que constitui um correlato indispensável da idéia do inconsciente coletivo.” Esse conceito de inconsciente coletivo, segundo Jung (2000),

indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. De acordo com Jung “a pesquisa mitológica denomina-as “motivos” ou “temas” na psicologia dos primitivos que 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. ADOLF BASTIAN designou-as bem antes como “pensamentos elementares” ou “primordiais”. (JUNG. 2000, p. 53)

A partir dessas referências, torna-se claro que a representação do arquétipo – literalmente uma forma preexistente – não é exclusivamente um conceito de Jung, mas também é reconhecido em outros campos da ciência, como atesta o próprio Jung em seu livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*.

Esses esclarecimentos se fazem necessários em função das imagens arquetípicas do jardim e dos rios que o narrador vai construindo e compondo em “Jardim e riachinhos” como se brotassem do seu inconsciente e ganhassem contornos diante dos olhos do leitor. As imagens do jardim e do rio, por exemplo, podemos denominá-las imagens arquetípicas, pois se renovam na medida em que são imaginadas não só pelo autor, mas também pelos leitores.

O título dessas narrativas resgata dois elementos simbólicos por excelência: jardim e rio. O jardim fechado, “atrás de grade”, (ROSA. 1994, p.1167) é lugar de refúgio, uma imagem particular, afetiva, onde as fantasias reinam soberanas, onde a idéia de intimidade desperta sentimentos enclausurados. O riachinho Sirimim “que ronca e barulha” ( ROSA. 1994, p.1173) é uma imagem arquetípica que segue a temporalidade humana , acompanha a vida e a morte e, apesar de sua finitude, linearidade e constância caminha para o infinito, visto que nunca será o mesmo, pois suas águas estão em constante renovação.

No primeiro conto, intitulado “Jardim Fechado”, temos um jardim que se agiganta diante do menino que fugia do seu mundo. Um jardim abandonado, tranqüilo, habitado por plantas e insetos de várias espécies, “a daninha formosa, a meia praga, a rastejante viçosíssima, os capins que entrementes pululavam.” (ROSA. 1994, p. 1167). Enfim, um convite aos devaneios infantis. O jardim é um “vivo”. O jardim é a memória

do mundo e a memória do homem O jardim é um microcosmo na sua expressão ideal, abrigando, ao lado das plantas e dos animais, um encanto multisensorial. O jardim, se num primeiro passo nos solicita a vista, logo nos envolve como um espaço que se percorre com todos os sentidos. Ali escutamos os sons mais diversos, ali respiramos o cheiro das flores. O jardim, o menino, a magia, o homúnculo sábio, enfim, os devaneios cósmicos, como afirma Bachelard. (1988, p. 13) “O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos”

Em “O riachinho Sirimim”, “Recados do Sirimim”, “Mais meu Sirimim” e “As garças”, faremos uma leitura da imagem-símbolo rio. Em todos eles o rio ocupa um papel primordial. Em torno dele a vida floresce, a morte se anuncia. Às suas margens habitam alegrias e tristezas, pois suas águas estão em constante renovação. Bachelard em “*A água e os sonhos*” diz que “existe, sob as imagens superficiais da água, uma série de imagens cada vez mais profundas, cada vez mais tenazes” e completa: “a água é um tipo de destino, não mais o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser.” (BACHELARD. 2002, p.7)

## A teoria do imaginário: a mitodologia

Para dar conta deste estudo nos basearemos na teoria da mitodologia de Durand, fundamentada no dinamismo interno das imagens, capaz de levá-las a se organizarem em narrativa, texto literário oral e escrito, portador de um parentesco estreito com o mito, de acordo com Turchi. (2003, p.39) Ainda de acordo com Turchi observamos o seguinte a respeito da mitodologia:

A mitodologia inaugura um novo método, onde o mito que existe latente ou manifesto em toda a narrativa, não circunscrito ao tempo e ao espaço, mas preso à sabedoria de culturas imemoriais, e sempre presente na extensão visionária, é a razão desta crítica. Mito e literatura relacionam-se como criações da humanidade que atualizam, através de imagens, os arquétipos presentes no inconsciente coletivo. O mito exprime a condição humana e as relações sociais no grupo onde ele surge e configura-se em formas narrativas. As narrativas míticas, por sua vez, veiculam imagens simbólicas, calcadas em arquétipos universais, que reaparecem, periodicamente, nas criações artísticas individuais, entre elas, a literatura.” (TURCHI. 2003, p. 39)

Em seu livro *Literatura e antropologia do imaginário*, Maria Zaira Turchi diz que a mitodologia necessita de caminhos distintos para enriquecer as possibilidades hermenêuticas dos textos: a mitocrítica e a mitanálise. O termo mitocrítica foi forjado por Durand, por volta dos anos 70, seguindo o modelo de psicocrítica utilizado por Charles Mauron em 1949, para significar o uso de um método de crítica literária ou artística que centra o processo compreensivo no relato mítico inerente, como Wesenchau (intuição essencial), à significação de todo relato. O método de Mauron consiste na análise, por superposição, de obras de autor determinado para colocar em relevo os temas redundantes, denominados por Mauron de obsessivos, sem conotações patológicas. Tal análise dirige-se para o descobrimento do mito pessoal do autor, de seu fantasma dominante que, como um campo de forças, recolhe os materiais e objetos tomados da experiência do mundo. De acordo com Turchi, Durand avança no sentido de mostrar que as grandes obras não falam de um homem e sua vida, mas do homem em sua universalidade que atravessa as diferenças culturais, históricas e sociais. A mitocrítica, perguntando-se por este fundo antropológico primordial, quer descobrir um mito sempre impregnado de heranças culturais, em que se integram as obsessões e os complexos pessoais.

Segundo Turchi, Durand resume assim, as diversas críticas literárias em um triedro formado, em primeiro lugar, pelas antigas críticas que, desde o positivismo de Taine ao marxismo de Luckács, baseiam a explicação na “raça, meio e momento”; em segundo lugar, pela crítica psicológica e psicanalítica que reduz a explicação à biografia mais ou menos aparente do autor; e, por último, pela crítica que busca a explicação no texto mesmo e suas estruturas. A mitocrítica quer se construir num método de crítica que seja uma síntese construtiva entre diversas críticas literárias e artísticas antigas e novas, que, muitas vezes, se enfrentam de modo estéril. Assim, persegue o ser mesmo da obra, mediante o confronto do universo mítico que forma a compreensão do leitor com o universo mítico que emerge da leitura de uma obra determinada. O centro da gravidade do método situa-se, pois, na confluência entre o que se lê e aquele que lê.

## O método, pela mitocrítica

Metodologicamente, a abordagem da obra pode-se dar em três tempos que decompõem os estratos mitêmicos. Em primeiro lugar os mitemas, menor unidade do discurso miticamente significativo, articulam-se segundo os temas, incluindo os motivos redundantes que constituem as sincronicidades míticas da obra. Em segundo lugar, examinam-se as situações e as combinatórias de situações dos personagens e cenários. Finalmente, promove-se a localização das distintas lições do mito e as correlações entre um mito com outros mitos de uma época ou de um espaço cultural bem determinado. Analisaremos nos contos selecionados as unidades do discurso miticamente significativas e suas articulações, examinando as situações e combinatórias de situações dos personagens presentes em cada texto e dos cenários descritos pelo autor, procurando e analisando as lições do mito e suas correlações com outros mitos de uma época ou de um espaço cultural determinado. O símbolo do jardim, no jardim fechado de Rosa e nas diversas culturas que o adotaram como símbolo de intimidade, proteção, bem como os rios e suas significações simbólicas para cada cultura em determinado tempo e lugar.

Na aplicação da mitocrítica, de acordo com Turchi, o que se percebe é que há um número limitado de mitos possíveis, tal como os definem as mitologias das grandes civilizações, que exigem reinvenções míticas constantes e repetidas no curso da história de uma mesma cultura. Pode-se perceber também que os gêneros literários e artísticos, os estilos, as modas respondem igualmente a esses fenômenos de intensificação e de ressurgências mitológicas. No coração do mito, como no da mitocrítica, situa-se o mitema. Esse átomo mítico é de natureza estrutural (arquetípico para Jung, *schématique* para Gilbert Durand) e seu conteúdo pode ser indiferentemente um motivo, ou um tema, ou um cenário mítico, um emblema, ou uma situação dramática, como as imagens terrestres e aquáticas que promovem ricas sensações. É o caso do jardim que para Rosa era quase um oceano (1994, p. 1167) e se encapuzava (p.1169) e também do riachinho Sirimim que nascia juntos com o mel das abelhas. (p.1171)

Segundo Turchi, no mitema, o dinamismo “verbal” domina a substantividade. Mais ainda, uma vez que o mitema entra num sistema estatístico de

frequência que define o mito, observa-se uma dupla utilização possível deste mitema estrutural, segundo os recalcaamentos, censuras de uma época ou de um meio dado. Um mitema pode se manifestar e semanticamente agir de dois modos diferentes; de maneira patente, pela repetição explícita de seu ou de seus conteúdos (situações, personagens, emblemas) homólogos; de maneira latente, pela repetição de seu esquema intencional implícito. (TURCHI. 2003, p.41)

Enfim, estudaremos os contos escolhidos em “*Ave, Palavra*”, com a finalidade de fazer palpitar as imagens e os mitos viventes na obra de Guimarães Rosa, que, segundo Turchi, “mostra sua inventividade na construção de um universo mitopoético”. Não só através das palavras que ocultam mistérios e revelam uma infinita floração mítica, mas através dos temas propostos em seus contos e romances, como por exemplo, o sertão mítico, essa natureza, nem objetiva, nem subjetiva. É Turchi quem afirma:

Seja pelo tema, seja pela linguagem ninguém o superou no campo do imaginário. Em seus contos e romances, o deslizamento do épico para o lírico se processa com naturalidade e de maneira surpreendente. Desde o aparecimento de seus primeiros contos, sua luta contra a imobilidade da linguagem conseguiu, usando todos os recursos permitidos sem desfigurar a língua, transformar a prosa em linguagem mítica. (TURCHI. 2003, p.54)

Desta forma, no primeiro capítulo – *O homem Rosa* – buscamos compreender com duplo olhar quem é esse homem “Rosa” que nos leva à reflexão sobre a condição humana: não uma condição existencial, mas filosófica: a alma em alegria, em elevação.

Dizemos duplo olhar, pois um primeiro olhar, casual, nos levaria a uma análise superficial, biográfica e essas investigações vão além dos dados biográficos. Um segundo olhar, inquieto, atento, que agora passa a olhar detalhes, decifrá-los e por fim, conhecê-los, compreendê-los, revela-nos, aos poucos, um outro aspecto importante para nossa pesquisa. Podemos olhar a camada superficial desmanchando-se lentamente e ficarmos atentos ao surgimento das camadas seguintes que começam a fazer parte de nós e que implicam mais na sua formação de pensamento, ou seja, a paixão pela leitura, pelos livros, o gosto pelo místico, a natureza transcendente, a paixão pela alma humana, a tentativa de explicar/indagar tudo pelo simbólico, pelo mito, e fazer dela o suporte



para a compreensão da influência que a mesma exerce sobre sua obra. Acende-nos o desejo de conhecer, de compreender, de intuir, de criar também. Assim, as camadas subseqüentes alternam-se, revelando-se e fechando-se, mas a coerência gestada na busca permanece. Impossível dizer se o olhar de Rosa é acolhido pelo nosso, ou se nosso olhar é por ele acolhido. No jogo mútuo, a mútua entrega. Um jogo de lentes numa grande angular, mas, o foco é sempre o aprender em todas as suas faces reveladas ou ocultas.

Nos segundo e terceiro capítulos – *O jardim de Rosa* e *Os rios de Rosa* – faremos análise dos contos, trazendo à tona todo imaginário de Rosa, tudo que as imagens do jardim e dos rios nos revelam. O mito exprimindo as condições humanas e as relações sociais. A relação mito e a literatura de Rosa relacionando-se como criações da humanidade que atualizam, através das imagens, os arquétipos presentes no inconsciente coletivo. O homem e seus sentimentos mais secretos. Daí o jardim secreto, perdido, os pequenos rios que inundam a existência de vida, morte e harmonia. Então, dentro do contexto de Rosa, “Jardins e Riachinhos” é a delicada miniatura de seu universo.

No quarto capítulo, buscaremos elucidar os caminhos da crítica do imaginário, seus percursos e perspectivas, bem como as bases teóricas do nosso trabalho, explicitando os conceitos de mitocrítica e mitanálise, considerando a teoria da mitodologia de Durand que se fundamenta no dinamismo interno das imagens, capaz de levá-las a se organizarem em narrativa, texto literário oral ou escrito, portador de um parentesco estreito com o mito. Mostrar que a mitodologia inaugura um novo método, onde o mito que existe latente ou manifesto em toda a narrativa, não circunscrito ao tempo e ao espaço, mas preso à sabedoria das culturas imemoriais, e sempre presente na extensão visionária, é a razão desta crítica.

Finalizamos essa introdução na expectativa de estar construindo a abertura de um trabalho sobre o qual não podemos mais localizar o início. Cada ponto, um contra ponto, onde se misturam uno e diverso, vários olhares, uma cumplicidade que gera outras numa progressão geométrica, exige ousadia na medida em que são muitos os percalços a serem enfrentados e que só é possível devido à coerência entre pensamentos e atos e porque a maior recompensa e o maior orgulho é saber que aquele que escreveu

sobre o grande sertão é o mesmo que escreveu sobre o jardimzinho fechado, aquele que escreveu sobre grandes rios também é aquele que escreveu sobre o riachinho Sirimim.

Enfim, é o mesmo Rosa, aquele que nos delega a responsabilidade de ajudar o homem a vencer o mal através da palavra (LORENZ.1991, p. 84), e é também aquele que nos encoraja dizendo que “nossa tarefa nunca é maior que nossa capacidade para poder cumpri-la.” (LORENZ. 1991, p.73) Um trabalho que não se quer dominado pelo medo, travado no olhar, com receio de ser olhado, avaliado em seu olhar interior (tese) e em seu olhar exterior (defesa). Um trabalho realizado na sua dupla forma de olhar, impelindo-nos a transcender, estudar teorias, reinventar práticas. Uma vez vivido é indelével, um olhar sempre registrado, uma ilha de PAZ capaz de curar a cegueira provocada pelo escuro da ignorância. Porém para que ocorra em sua plenitude exige um despojar-se do que não lhe é próprio, é um investimento de alma. Exige respeito sobretudo ao conhecimento, rigor, disciplina, persistência, tolerância, generosidade mais que tudo.

Ousei então buscar conhecimentos que eu não sabia. Eu não os sabia, mas tinha intuição dos caminhos que poderiam levar a eles. Foi a ousadia que me levou a trilhar esses caminhos até então desconhecidos.

Mas nos caminhos desconhecidos não há certezas. Frequentemente eles nos levam a nada e é necessário voltar atrás e começar de novo. Todos os que se aventuram por caminhos desconhecidos correm o risco de errar. Riscos só não há nos caminhos velhos.

Hoje, eu vivo um novo amor: desejo viver o meu sonho. “Deus quer. O homem sonha. A obra nasce.” Assim escreveu Fernando Pessoa.

Atrevo-me, então, como sugere o poeta, a brincar com o primeiro verso do evangelho de João: “No princípio era o sonho...” Tudo nasce do sonho. Se acreditarmos nos textos bíblicos da criação, Deus sonhou primeiro e criou depois. Tudo o que Deus fez foi feito para que o sonho se tornasse realidade. A Criação começou do fim, daquilo que não existia, do sonho de Deus: um Paraíso, um JARDIM.

E que destino mais belo pode haver que o sonho de Bachelard: “O universo tem, para além de todas as misérias, um destino de felicidade. O homem deve reencontrar o Paraíso...”

## 1-O homem Rosa

*“...às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo. É tão imperativo...”.*

*“Minha biografia, sobretudo minha biografia literária, não deveria ser crucificada em anos. As aventuras não tem tempo, não tem princípio nem fim. E meus livros são aventuras: para mim, são minha maior aventura.”*Guimarães Rosa

Atrevemo-nos nessa pesquisa à investigação dos caminhos de Rosa e do imaginário. Dois caminhos fascinantes, que se revelam à medida que prosseguimos. Veredas rosianas, ornadas pelos mistérios do imaginário, revelando uma relação dialética, e por que não complementar, entre arte e vida. E por que não, vidas?

Guimarães Rosa, em suas obras, enfoca o homem através de uma perspectiva múltipla que desvela sua própria personalidade, ao mesmo tempo em sua especificidade e naquilo que tem em comum com o restante da humanidade.

O caminho enviesado de Rosa é, evidentemente, o caminho da ficção. E esse é sempre um caminho torto num duplo sentido: pelo lado da forma, capaz de indicar que existe em toda a realidade algo mais do que aquilo que chamamos realidade; pelo lado da memória, produzindo um esforço retrospectivo de imaginação, orientado pela fantasia. Não por acaso, argumentava ainda o próprio Guimarães Rosa, “a vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas”.

Mas, sobretudo, esta capacidade de experimentar o mundo como realidade e como valor permite ao fazer literário provocar, por suas reordenações e invenções, uma dúvida radical sobre a substância mesma de que é feita a história dos homens – a fatalidade da ação e das determinações que a orientam. Nos termos do jagunço Riobaldo Tatarana, personagem central de *Grande Sertão: Veredas*, a ficção realiza um esforço característico para presentificar o passado por um caminho “sem o razoável comum, sobre falseado”, isto é, feito de situações únicas e rasgos isolados como só em jornal e

livro é que se lê, capaz de recriar experiências já ocorridas por meio de palavras dotadas de uma densidade tão intensa que provocam uma emoção atual.

Antonio Cândido (2006), em vídeo comemorativo dos 50 anos de *Grande Sertão: Veredas*, conta que num almoço à beira-mar onde discutiam ideologias socialistas, Rosa afirmou achar normal tais idéias e que por ele todo mundo seria igual e feliz. Esse não era o problema fundamental. Parafraseando Dostoievski, “O único problema do homem é saber se Deus existe ou não.” Antonio Cândido continua afirmando que o mundo de Rosa não é Minas, o mundo de Rosa é o “mundo”. O sertão imenso serviu como palco para desenvolvimento de dramas que ocorrem em qualquer lugar do mundo, em Dostoievski, Proust, Sthendal, Tolstoi.

Essas investigações têm nos permitido, pouco a pouco, captar a essência da experiência humana viva. Têm-nos ajudado a ver e entender melhor algumas condições básicas da vida e a admirar mais o ser humano “Rosa” que, de alguma forma, está muito presente em sua literatura, conforme ele mesmo afirma: “A vida tem que fazer justiça à obra e a obra à vida.” (LORENZ. 1991, p.74) Tem também nos permitido decifrar, através da leitura dos contos escolhidos e de toda sua obra, os caminhos do imaginário deste “arquiteto da alma”: Guimarães Rosa.

Enfim, como já dito na introdução desse trabalho, caminhar pelos caminhos de Rosa é uma tarefa de extremo prazer e de imensa responsabilidade. Descortinar seu universo mágico, sem excluir, é claro, sua fascinante trajetória de vida, se faz necessário para compreendermos sua arte. Aqui, não só dados biográficos serão necessários, mas também a formação de seu pensamento, seus ideais, sua história. O menino Rosa, o gosto pelo místico, pela natureza transcendente, a paixão pela alma humana, o horror ao efêmero, a tentativa de explicar/indagar tudo pelo simbólico, pelo mito.

Rosa era intensamente autobiográfico. De acordo com Antônio Callado (2006) numa conversa informal sobre ética, moral, religião, mundo, Guimarães Rosa sempre contava histórias de Rosa, histórias que de certa forma tinham ido muito forte dentro dele. São estes os elementos biográficos que vão nos servir de suporte para a compreensão da influência de sua vida em sua obra.

## Do menino ao homem Rosa

Começaremos pelo menino de Cordisburgo que morou no coração do escritor. Joãozinho, como era chamado pela família, Nasce em 27 de junho de 1908, com sobrenome de poeta: Rosa, filho de Florduardo, juiz-de-paz e comerciante, e de Francisca Guimarães Rosa, chamada D. Chiquitinha, que tiveram outros cinco filhos. Cordisburgo, conta Vilma, filha de Rosa, “era a linha reta de uma rua, poucas casas muito simples, a pequenina igreja, um céu puro, muito azul. E a vastidão dos campos a se estender, sem limites visíveis”. (GUIMARÃES ROSA, 1983)

Nasce no mesmo ano em que morre Machado de Assis, numa cidade chamada Cordisburgo, que quer dizer o “burgo do coração”. E em Minas Gerais, — “sou mineiro” (LORENZ. 1991, p. 65). Declararia mais tarde:

E isto sim é o importante, pois quando escrevo, sempre me sinto transportado para esse mundo. Cordisburgo. Não acha que soa como algo muito distante? Sabe também que uma parte de minha família é, pelo sobrenome, de origem portuguesa, mas na realidade é um sobrenome sueco que na época das migrações era Guimaranes, nome que também designava a capital de um estado suevo na Lusitânia? Portanto, pela minha origem, estou voltado para o remoto, o estranho. (LORENZ. 1991, p. 65)

*O menino Joãozinho* gostava de colecionar borboletas, tanajuras, besouros. Passava horas fiscalizando o vaivém das formigas e a arquitetura dos cupinzeiros. Deliciava-se com a sinfonia teimosa das cigarras. Gostava de prender formiguinhas, em ilhas que eram pedras postas num tanque raso e unidas por pauzinhos, pontes para formiguinha passar, gostava de armar alçapões para apanhar sanhaços e depois tornar a soltá-los: uma maravilha; puxar sabugos de espigas de milho, feito boizinhos de carro. Seu interesse pela história natural o levava também a alterar o curso dos fiozinhos d'água que vinham do trabalho árduo das lavadeiras. Cada fiozinho era um rio, Danúbio ou São Francisco, e passava por cidades imaginárias. ( GUIMARÃES. 2006, p. 30)

A propósito de seus primeiros anos, diria mais tarde o escritor:

Não gosto de falar da infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e

policiais do invasor, em pátria ocupada. Fui rancoroso e revolucionário permanente, então. Já era míope e nem mesmo eu, ninguém sabia disso. Gostava de estudar sozinho e de brincar de geografia. Mas tempo bom de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagem, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas. (GUIMARÃES. 2006, p. 39)

Seu tio, Vicente Guimarães, dois anos apenas mais velho que ele, a respeito da infância de Joãozito, como era chamado, diz que foi um menino diferente: sossegado, caladão, calmo, observador, singelo. Lia e estudava muito. Raramente brincava depois que descobriu a leitura. Separá-lo de um livro era difícil, até para as refeições. Nem nunca precisava lhe mandarem estudar. Contrariamente, ralhavam-lhe para deixar o livro. (GUIMARÃES. 2006, p. 27). A propósito desse fascínio pela leitura narra um episódio curioso, onde o menino passou um grande susto em toda a família e vizinhança:

Certa vez o menino Joãozito passou grande espalhado susto em sua família. Desde manhãzinha sumira. Não compareceu para almoçar. Seu pai, aflito, saiu e mandou os emissários às casas dos conhecidos e a outros possíveis lugares de encontrá-lo. No desespero, percorrido em todos os sentidos do arraial foi, por ajuda de boa vontade. Até cisternas revistadas, e procurado o ribeirão da Onça, perto do pontilhão, no poço em que os meninos tomavam banho. As águas sussurravam tranquilas em barulhim normal. Sinal nenhum de afogamento. Desnotícias de toda parte. As muitas pessoas aglomeravam-se na casa comercial de Florduardo, ou melhor, de seu Fulô, assim chamado no trivial(...). O sol deixara o pináculo, e o ponteiro pequeno já descia no mostrador do relógio, quando um empregado do armazém precisou retirar um saco de arroz do depósito de mercadorias, no fundo do quintal, em peculiar barracão. A chave no lugar certo não estava, ali deixada sempre com recomendação definida. Quem sabe estivesse na porta do depósito, por desleixo? Conjectura acertada. Na fechadura ela se encontrava. Ocorrência esta quase nunca acontecida, por enfrentar severidade do patrão mandão! O moço rodou a chave para um lado e desrodou. Nada! A porta trancada estava por dentro, tramela passada. Seu Fulô foi chamado. Bateu na porta, mais força, ninguém respondeu. De dentro, voz nenhuma atendia à aflição dos de fora. Um solavanco firme, animoso, do dono sem receio, despregou a tramela e a porta escancarou-se. Num canto do fundo do quarto, recostado em um saco de arroz, tranqüilo, semblante suave, dormia Joãozito. À sua frente, aberto no chão um livro. Do lado deste, dois pauzinhos \_\_ varetinhas curtas \_\_ e uma vela de sebo desmanchada por derretimento em uso, com pavio apagado. (GUIMARÃES. 2006, p.28)

O tio ainda conta que o menino costumava levantar muito cedo e ler à luz de vela, até o sol raiar e que sua posição predileta para as leituras era sentado no chão, de pernas cruzadas, com o livro aberto sobre as pernas e que agachava os olhos bem perto da página, por ser míope, coisa que ninguém, nem mesmo o próprio menino, sabia.

Na biblioteca Municipal tinha Joãozito um lugar especial, sem que precisasse antes fazer qualquer reserva. Era o mesmo lugar de sempre, num canto da sala, o mais distante possível das janelas, longe dos barulhos do trânsito. De acordo com Vicente, certa vez “um leitor idoso, de óculos grossos, viu aquele menino com o embrulho aberto, comendo pastéis e empadas, e bebendo limonada, sem tirar os olhos do livro, embebido na leitura, com medo da vida ser curta para maiores conhecimentos.” (p. 51) O velho imediatamente ficou “descalmo” e angustiado ao deparar com o estar sereno-audacioso daquele leitor “desrespeitante” das normas e regras. Procurou o funcionário da biblioteca e denunciou dizendo que o ‘menino estava fazendo piquenique e que podia manchar os livros num descuido qualquer, pois trouxera até uma garrafa de soda.’ O funcionário o acalma dizendo para não ter receio “Ele é assíduo frequentador da biblioteca e, aos domingos, sempre passa a tarde toda aqui, onde faz o lanche, lendo sem perda de um minuto. Dê um pulo, desapercibido, até lá e, cauteloso, veja e anote o que ele está lendo.” (p.51) O denunciante quis ver e constatar conforme a sugestão sugerida. Aproximou-se e ficou embaçado. Não contava com aquele desenredo. Joãozito, menino de nove anos, lia um clássico francês, narra Vicente e conclui observando que a infância daquele cordisburguense tivera sido de muitas leituras e poucas travessuras. (GUIMARÃES. 2006, p. 51)

Tamanha era a paixão pela leitura que Vicente prossegue contando que o pai de Guimarães Rosa, Florduardo, homem de bom coração, mas rude, não compreendia o menino, que já considerava um marmanjo, estar sempre agarrado aos livros, sem procurar o “de-que-fazer” e muitas vezes o punira por esse motivo. (GUIMARÃES. 2006, p.39)

Começou a escrever quando era bastaste jovem, mas publicou muito mais tarde. Em entrevista a Günter Lorenz, diz que os homens do sertão são fabulistas por natureza, têm no sangue o dom de narrar histórias que recebem, já no berço, para toda a vida. Desde pequenos estão constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também se criando em um mundo que às vezes pode se



assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo se habituam. Narrar estórias corre pelas suas veias, penetra em seus corpos, em suas almas, porque o sertão é a alma de seus homens. A única diferença é que ele, o menino Rosa, simplesmente, em vez de contá-las, escrevia. Com isso pode impressionar, mas ainda sem perseguir ambições literárias.

Já naquela época, queria ser diferente, trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e começou a transformar em lenda o ambiente que o rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda. Instintivamente, fez então o que era justo, o mesmo que mais tarde o faria deliberadamente e conscientemente como declarou a Lorenz:

(...) disse a mim mesmo que sobre o sertão não se podia fazer “literatura” do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. Não é necessário se aproximar da literatura incondicionalmente pelo lado intelectual. Isto vem por si só, com o tempo, quando o homem chega à sua maturidade, quando tudo nele se amalgama em uma personalidade própria. Quem cresce em um mundo que é literatura pura, bela, verdadeira, real, deve algum dia começar a escrever, se tiver uma centelha de talento para as letras. É uma lei natural, e não é necessário que atrás disto haja ambições literárias.(LORENZ. 1991, p.69)

Nos tempos da Faculdade, Guimarães Rosa dedica-se também à literatura. Levado pela necessidade financeira, escreve contos para a revista *O Cruzeiro*. Concorre quatro vezes, em todas sendo premiado com cem mil réis. Na época, escreve friamente, sem paixão, preso a moldes alheios. Em 1932, ano da Revolução Constitucionalista, o médico e escritor volta a Belo Horizonte, servindo como voluntário da Força Pública. A partir de 34, atua como oficial médico em Barbacena. Paralelamente, escreve. Antes que os anos 30 terminem, ele participa de outros dois concursos literários. Em 1936 seu livro de poemas *Magma* vence o Prêmio da Academia Brasileira de Letras e sua carreira profissional começa a ocupar seu tempo. Viaja pelo mundo, conhece muitas coisas, aprende muitos idiomas, mas escrever simplesmente não o ocupava mais. Quase dez anos se passaram, até poder se dedicar novamente à literatura. Revisando seus exercícios líricos, não os achou totalmente maus, mas tão pouco muito convincentes. Foi exatamente aí que descobriu que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. “Por isso, retornei à “saga”, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve esses assuntos é a vida e não a lei

das regras chamadas poéticas. Então comecei a escrever *Sagarana*.”(LORENZ. 1991, p.70) O livro foi escrito – quase todo na cama, a lápis, em cadernos de 100 folhas – em sete meses; sete meses de exaltação, de deslumbramento. Depois, repousou durante sete anos; e em 1945 foi “retrabalhado”, em cinco meses, cinco meses de reflexão e de lucidez.

Nesse meio tempo, já transcorridos dez anos, um fato curioso: Rosa não se interessou pelas suas poesias, e raramente pela dos outros. Guimarães Rosa diz isso naturalmente, em entrevista a Lorenz, e ainda completa dizendo que não aconteceu que um belo dia ele resolvesse se tornar um escritor. Veio por si mesmo, cresceu nele o sentimento, a necessidade de escrever e, tempos depois, convenceu-se de que era possuidor de uma receita para fazer verdadeira poesia.

Muitos anos de peregrinação e aprendizagem, anos através dos quais ele reuniu as ferramentas que mais tarde o capacitariam, lingüística e tematicamente, a converter-se no maior contista e romancista da Literatura Brasileira.

Em 1956, retoma com toda força o escritor, publicando *Corpo de Baile* (janeiro) e *Grande Sertão: Veredas* (maio). Com este último, conquista três prêmios; O Machado de Assis, do Instituto Nacional do Livro, o Carmen Dolores Barbosa, de São Paulo, e o Paula Brito, da Municipalidade do Rio de Janeiro. O livro causa enorme impacto e seu autor passa a ser visto como caso único na literatura brasileira.

Em 1962 publica *Primeiras estórias*, e em 1967, *Tutaméia*. Em 1969/1970 saem publicados, pela editora José Olímpio, as suas obras *Estas estórias* e *Ave, Palavra*, livro no qual estão os contos selecionadas para análise nesse trabalho.

Considerando todo o processo criativo do autor, vale ressaltar sua consideração e carinho especial por suas criações, pela maneira como falava de sua arte, seu ofício e seus livros. Monegal mostra isso claramente quando diz que Rosa “escreve muito; depois deixa descansar o escrito e volta mais tarde a revisar, fazendo muitas correções, cortando sem piedade. Essa primeira característica copiosa de sua escrita tem como propósito ocupar o *território*, marcar os limites entre os quais se vai mover o conto, ou a novela curta, ou a narração mais extensa.” ( MONEGAL. 1991, p. 49)

Sobre seus livros confia a Monegal, com uma convicção muito funda, “que o verdadeiro gozo de escrever não está jamais no aplauso recebido, mas no próprio ato de escrever.”. Completa:

Ao falar dessa experiência ele a revive. Quando planeja um relato ou um romance, começa sempre pela moldura, a paisagem, que invariavelmente é a de sua Minas natal; em seguida trabalha o argumento que lhe permitirá revelar os aspectos psicológicos de seus personagens. Tudo isso é, para ele, apenas um aspecto, uma parte da escrita, já que no centro de suas narrações buscar sempre expressar algo ético, algo transcendente. Essa preocupação o faz qualificar-se de filósofo, com propósitos similares aos de Azorim, que fala de si mesmo “o pequeno filósofo. (MONEGAL. 1991, p. 51)

Ao falar sobre sua capacidade criadora, Haroldo de Campos (2006) diz que Guimarães Rosa tem uma atitude voraz e devoradora com relação à linguagem, e que não poderia ser diferente: nascido em Cordisburgo “o burgo do coração”, filho de pai que se chama “Florduardo” tinha mesmo é que inventar. “Estava predestinado a inventar.”

Essa inventividade natural levou-o à criação de neologismos e ao uso de uma linguagem literária próxima à oralidade. Cremos que o poeta e literato possuía uma escuta invejável e muito bem desenvolvida uma vez que aproveitava a sonoridade das palavras gerando obras ricas em aliterações, rimas onomatopéias, homofonias, entre outros elementos que trazem sempre o inesperado e o inédito.

Monegal diz que “Guimarães Rosa não apenas usava a língua comum, mas também abusava dela. Cada palavra, quase cada sílaba do romance havia sido submetida a um processo criador, que obrigava o leitor a progredir, se progresso havia, a passo de tartaruga”, e conclui:

Custei um pouco a vencer a humilhação de crer que havia perdido uma das línguas de minha infância. Animei-me a falar com Virgínia e com Walter que me tranquilizaram: Guimarães Rosa é difícil também para o leitor brasileiro. Voltei ao livro, continuei lendo e vislumbrando coisas, adivinhando outras, completando-o em minha imaginação. Até que um dia (como se passa com uma língua que estamos começando a dominar), descobri que tudo estava mais claro; até que um dia me encontrei lendo o “brasileiro de Guimarães Rosa, essa fala sua que ele soube criar dentro da rica língua geral do Brasil. (MONEGAL. 1991, p. 53)

Em carta a seu tio Vicente, datada de 11 de maio de 1947, publicada no livro *“Joãozito: A infância de João Guimarães Rosa”*, explica que quando escreve não está pensando em obter tal ou tal efeito cultural ou educativo. Diz que o artista é uma autarquia que sente, pensa e cria, em termos absolutos, dando expressão à sua necessidade íntima, realizando a sua arte e deve, para tanto, ter algumas características específicas: humildade, independência, coragem, sinceridade e paciência, pois deverá trabalhar com profunda humildade, em face da arte, a fim de não criar-se dificuldades ao escoamento da inspiração, isolando-se de influências imediatas, bem como das fórmulas consagradas, atirando-se adiante, seguindo a sua inspiração, até onde ela o levar, expressando, através da sua arte, a totalidade do seu ser, com seus conhecimentos, sua cultura, sua filosofia da vida, com as palavras com as quais pensa ( assim, quando se pensa com determinado nível de erudição, em palavras e frases, seria pecado contra o Espírito Santo, acovardar-se e, por medo de vaias da plebe, usar da preocupação de rebaixar o seu estilo, para ficar ao alcance de todos) e por fim, trabalhar com humilde paciência o aceno, a formulazinha, fornecidos pela inspiração, que é preciso trabalhar, desenvolver, alterar, podar, desbastar, transformar, enfim, em quimo artístico, sob pena de, se o não fizer, não corresponder magnitude da própria inspiração. Completa que considera arte coisa muito séria, tão séria quanto a natureza e a religião. (GUIMARÃES. 2006, p. 137)

Mas, como diz o próprio autor, sua biografia não era muito rica em acontecimentos. Uma vida completamente normal. Foi médico, rebelde, soldado. Etapas importantes em sua vida. Entretanto, apesar de toda simplicidade, foi como médico que conheceu o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte. Essas três experiências formaram o seu mundo interior, assim como o seu mundo da diplomacia, que o permitiu, exercendo suas funções de cônsul geral do Brasil em Hamburgo, provocar Hitler salvando a vida de muitos judeus.(LORENZ. 1991,p. 67)

A genialidade do autor atingiu o incomensurável, a sutileza, a eternidade. Assim como suas ações enquanto cônsul-adjunto em Hamburgo, na Alemanha, quando começou a segunda guerra mundial entre 1939 e 1945, período em que ajudou a trazer, ao lado de sua esposa Aracy, judeus que o procuravam para escapar do país para o

Brasil, com esperanças de não serem mortos pelo regime nazista. Para isso, ele emitia passaportes sem a letra J que os identificaria, dando vistos de entrada para o Brasil.

Por essa ação humanitária, o museu do Holocausto, em Israel, guarda depoimentos de pessoas que afirmam dever a vida ao casal Guimarães Rosa. Aracy é a única mulher homenageada no Museu do Holocausto em Israel. Mesmo anos depois, de volta ao Brasil, o escritor preferia não comentar o assunto. Uma vez declarou:

Eu, homem do sertão, não posso presenciar injustiças. No sertão, num caos desses imediatamente a gente saca o revólver, e lá isso não era possível. Precisamente por isso idealizei um estratagema diplomático, e não foi assim tão perigoso. (GUIMARÃES. 2006, p. 176)

De acordo com o teórico da literatura Georg Otte (2003), "Diário alemão" é a designação provisória para as anotações que João Guimarães Rosa fez entre os anos 1939 e 1942 como cônsul adjunto na Alemanha. Escrito, portanto, durante os primeiros quatro anos da II Guerra Mundial, o diário possui tanto um caráter profissional quanto pessoal. Provavelmente, a finalidade inicial era de ordem profissional, pois há um grande número de registros precisos sobre ocorrências associadas à guerra, como, por exemplo, uma série de anotações sempre indicando a hora exata de um alarme, ou ainda observações sobre os bombardeios freqüentes dos aviões ingleses que visavam às instalações estratégicas da região de Hamburgo, a cidade do consulado brasileiro.

Segundo o autor, boa parte do diário apresenta um caráter oficial, no sentido de servir, provavelmente, como suporte para um relatório oficial. Fazem parte desses registros, observações sobre a vida cotidiana em regime de guerra, tais como a falta de combustível e o racionamento de alimentos, mas também recortes de jornais que, muitas vezes escritos no tom da propaganda nazista, giram em torno da guerra e da política racista da época. Rosa comenta esses artigos, seja com relação ao seu valor informativo, seja para dar – muitas vezes em tom irônico – sua avaliação pessoal, pois tem plena consciência da censura praticada na época. Curiosamente, há um grande número de artigos que dizem respeito a fenômenos da natureza e aos costumes do país. A atitude de Rosa em tomar uma postura distante em relação à guerra não se deve apenas à sua posição de diplomata, mas também ao uso não-profissional do diário. Tanto as observações sobre a natureza quanto os raros rascunhos de caráter literário mostram que o autor não conseguiu se limitar ao relato sóbrio dos acontecimentos, dando curso livre

ao seu interesse pela natureza e pela expressão literária, o primeiro refletindo-se muitas vezes no segundo. Em algumas ocasiões, a predileção pelo detalhe chega a produzir uma quebra irônica com os episódios da “Grande Guerra”.

Um terceiro elemento do diário, infelizmente o menor de todos, consiste em textos menores, às vezes fragmentos de textos, que dão provas das inclinações literárias de Rosa. Além de rascunhos de poemas e textos curtos, o leitor encontra comentários sobre suas leituras (inclusive as da literatura francesa e espanhola), sobre visitas aos teatros e sobre a própria produção literária. Há ainda uma parte intitulada “Cadastro na estante”, um registro – provavelmente completo – da sua biblioteca na Alemanha, ilustrado por alguns desenhos.

Para Georg Otte (2003), dois aspectos se destacam: o diário como uma forma do discurso autobiográfico e a experiência de Rosa na Alemanha como confronto intercultural, aspectos estes que, evidentemente, se sobrepõem. Confrontado diretamente com a Alemanha nazista, a postura de Rosa em relação à cultura alemã se revela ambivalente: ele enfrenta uma política racista, mas cultiva, também, a imagem positiva de uma Alemanha não – ou pré-nazista, apreciando as contribuições científicas e artísticas desse país no passado. Por um lado, ele passa pela frustração de não encontrar “sua” Alemanha, por outro, ele relativiza a Alemanha nazista como episódio do momento político. Relativizar, entretanto, não significa minimizar, como mostra a anotação do 13 de julho de 1940:

Passei hoje, com Ara, à tarde. Fomos pela beira da Alster. Num recanto da margem, perto da Lombardsbrücke, para o lado de cá (da minha casa), vi uma praiazinha para crianças. Pequenininha enseada, protegida, de um lado, por um pernambuco [?] de pedra, ganho pelas ondas do lado, que vão e vêm por entre as pedras, convertendo-o em cachoeira. Marrecos flutuam, dando o peito redondo ao ímpeto em miniatura das ondas, ou mergulhando as cabeças. A 2 metros da terra, uma tela, firme em estacas. Os garotos podem nadar ali dentro. Há um quadrado, espécie de vasto caixão de areia, para os garotos brincarem. Perto, os salgueiros chourões. Ondazinhas vêm lambe a praia de brinquedo. E ... mas ... para estragar toda a mansa poesia do lugar: arvoraram, num poste, uma taboletazinha amarela: "Lugar de brinquedo para crianças arianas ..." (OTTE. 2003, p. 289)

Rosa não fecha os olhos ao nazismo e fica indignado diante da proibição que impede as crianças judias o acesso a uma praia pública. O choque entre um passado com

conotações positivas e um presente que coincide com uma das fases mais nefastas da história alemã certamente constitui mais um fator para o já mencionado distanciamento de Rosa diante dos acontecimentos concretos. Cabe ressaltar que, em momento algum, Rosa manifesta qualquer simpatia, ou mesmo compreensão pelo regime nazista, fato este que parece ser óbvio diante do notório humanismo do nosso autor, mas que não deixa de ser notável diante das simpatias que vários integrantes do Estado Novo cultivavam pelos países do Eixo.

Tudo o que está sendo lembrado, incluindo a infância, o amor aos livros, o processo criativo e a indignação com relação às injustiças, é importante para a compreensão da obra, por isso, além dos aspectos já considerados, faz-se ainda necessário considerar o apreço de Rosa pelas religiões. O sentimento religioso, transcendente, presente na obra rosiana. Nos contos analisados há uma relação Jardim-menino com a noção de sagrado. Mas isso não implica dogmatismo: “Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio.”, diz o narrador Riobaldo. Fala semelhante encontra-se no que o próprio Rosa afirma como sendo seu “credo” pessoal:

Eu não sei o que sou. Posso bem ser cristão de confissão sertanista, mas também pode ser que eu seja taoísta à maneira de Cordisburgo, ou um pagão crente à la Tolstói. No fundo, tudo isto não é importante. A religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades lingüísticas.(LORENZ. 1991, p. 92)

Temos então a relação poesia-sagrado. O criador literário, responsável por “devolver a dignidade ao homem”, deve atuar inclusive, “corrigindo a Deus”:

Isto provém do que eu denomino a metafísica de minha linguagem, pois esta deve ser a língua da metafísica. No fundo é um conceito blasfemo, já que assim se coloca o homem no papel de amo da criação.

...

Nós, o cientista e eu, devemos encarar a Deus e o infinito, pedir-lhes contas, e, quando necessário, corrigi-los também, se quisermos ajudar o homem. O bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original....(LORENZ. 1991, p. 83)

É interessante observar ainda a relação religião/Deus/diabo em Guimarães Rosa. O depoimento de Haroldo de Campos (2006) vai nos trazer uma das confissões mais instigantes sobre o processo de composição de Rosa e esse seu lado místico. Rosa diz

que quando lhe vêm os textos, fica louco, rola no chão, luta com o demo de madrugada no seu escritório, depois daquele contexto, naquele impacto, naquele impulso, escreve. De acordo com Antônio Callado (2006), a inspiração, às vezes, chegava a assustar Rosa, pois achava suas idéias tão boas que rezava antes de escrevê-las. Callado completa contando sobre as noites de angústia de Rosa, às quais o levavam a procurar uma igreja aberta para rezar. Em Guimarães a imaginação é fecunda. Do lado da reação espiritualista, acham-se a preocupação com a subjetividade e com a transcendência, a perquirição da religiosidade, o sopro metafísico, a sondagem do sobrenatural. No prefácio “Sobre a escova e a dúvida”. *In Tutaméia* o próprio Guimarães fala sobre as manifestações no plano da arte e criação dizendo que talvez seja correto confessar como é que as histórias que apanha diferem entre si no modo de surgir: sonhos, inspirações prontas e bruscas, ao brincar com a máquina por preguiça e medo de começar de fato um conto, sob domínio da saudade, talvez também sob razoável ação do vinho ou conhaque ou por forças e correntes muito estranhas. Observa-se assim que não só obras, mas toda sua vida foi envolvida numa esfera fantasiosa, fictícia, talvez mesmo, ou pelo simples motivo de referendar todo misticismo dos seus textos.

A palavra poética de Rosa e seu sentido fundante, que inaugura uma realidade a cada vez que é criada, revela também sua paixão por cavalos e vacas que, para ele, eram seres maravilhosos. Sua casa era um museu de quadros de vacas e cavalos. Dizia que quem lida com eles aprende muito mais para sua vida e para a vida dos outros. “*Se olhares nos olhos de um cavalo, verás muito da tristeza do mundo!*” (LORENZ. 1991, p. 68) Nos contos “Jardins e Riachinhos” há presença de animais, de forma singela e muito encantadora..

Esse é o homem Rosa, o Rosa do grande sertão e do jardimzinho fechado, dos grandes rios e do riachinho Sirimim. Ana Maria Lisboa completa a respeito do nosso autor:

sua intuição amorosa, seu gosto pela vida e pela renovação da vida através da arte, a alegria inexplicável das coisas amanhecidas, a descoberta da natureza, o despontar do pensamento através de palavras anteriores à lógica, a trepidação dos diálogos, o fluxo e o refluxo dos monólogos, o jogo das metáforas, a própria filosofia matreira dos primitivos, personagens de sua dileção, aos quais devem o que pensam ao



que vêm, tocam ou degustam, as fontes ocultas na magma em potencial, o bárbaro e o primevo. (LISBOA. 1991, p.170)

Tudo o que a autora diz remonta à vida de Rosa. Seu eu-profundo, seu espírito metafísico, a estranheza diante do universo, como se cada dia fosse um primeiro dia, perfaz e complementa a personalidade de Rosa despertando admiração, inquietação, se revelando magicamente e espantosamente em sua obra.

Em 16 de novembro de 1967, toma posse na Academia Brasileira de Letras e no dia 19, do mesmo mês, morre vítima de enfarte. De acordo com MONEGAL, no discurso que havia pronunciado três dias antes na Academia, ao falar de seu predecessor João Neves de Fontoura, que havia feito oitenta anos no mesmo dia que Guimarães Rosa foi recebido, ele disse umas palavras que sem dúvida escreveu também pensando em si mesmo: “De repente, morreu: que é quando um homem chega inteiro, pronto, de suas próprias profundidades. Passou para o lado claro... A gente morre para provar que viveu, (...) Porém, que é o pormenor de ausência? As pessoas não morrem, ficam encantadas.” (MONEGAL. 1991, p.61)

Mais uma vez Rosa tinha razão. Encantou-se. Encantou-nos. Essa foi e continuará sendo sua maior missão: Encantamento. Pela vida e pela palavra.

Tentamos assim, ao longo desse capítulo, defini-lo com palavras, que para nós é tudo, elas podem ser insuficientes, mas é delas que nos servimos. Mas mesmo assim não nos saciaremos ou cansaremos jamais. Caminharemos, quanto necessário for, perseguindo sua essência de vida e arte, assim como fez Carlos Drummond de Andrade em seu poema *Um chamado João*, publicado no jornal *Correio da Manhã*, de 22.11.1967, e reproduzido em: *Em Memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968:

### **Um chamado João?**

João era fabulista  
fabuloso  
fábula?  
Sertão místico disparando  
no exílio da linguagem comum?

“Projetava na gravatinha  
a quinta face das coisas  
inenarrável narrada?  
Um estranho chamado João  
para disfarçar, para farçar  
o que não ousamos compreender?

Tinha pastos, buritis plantados  
no apartamento?  
no peito?  
Vegetal ele era ou passarinho  
sob a robusta ossatura com pinta  
de boi risonho?

Era um teatro  
e todos os artistas  
no mesmo papel,  
ciranda multívoca?

João era tudo?  
tudo escondido, florindo  
como flor é flor, mesmo não semeada?  
Mapa com acidentes  
deslizando para fora, falando?  
Guardava rios no bolso  
cada qual em sua cor de água  
sem misturar, sem conflitar?

E de cada gota redigia  
nome, curva, fim,  
e no destinado geral  
seu fado era saber  
para contar sem desnudar  
o que não deve ser desnudado  
e por isso se veste de véus novos?

Mágico sem apetrechos,  
civilmente mágico, apelador  
de precípites prodígios acudindo  
a chamado geral?  
Embaixador do reino  
que há por trás dos reinos,  
dos poderes, das  
supostas fórmulas  
de abracadabra, sésamo?  
Reino cercado  
não de muros, chaves, códigos,  
mas o reino-reino?

Por que João sorria  
 se lhe perguntavam  
 que mistério é esse?  
 E propondo desenhos figurava  
 menos a resposta que  
 outra questão ao perguntante?

Tinha parte com... (sei lá  
 o nome) ou ele mesmo era  
 a parte de gente  
 servindo de ponte  
 entre o sub e o sobre  
 que se arcabuzeiam  
 de antes do princípio,  
 que se entrelaçam  
 para melhor guerra,  
 para maior festa?  
 Ficamos sem saber o que era João  
 e se João existiu  
 de se pegar

Um chamado João. Um ser humano plural e ao mesmo tempo ímpar. Suas “vidas” o tornaram ímpar. E o que fez esse João único, por princípio, foi sua capacidade de tecer tramas entre a leitura de mundo e a leitura da palavra, apostando sempre na inovação da linguagem, na linguagem fecunda, multiplicativa, para nos instigar à ousadia. “Quando escrevo, repito o que já vivi antes. E para estas duas vidas, um léxico só não é suficiente.” Criador de um novo idioma regido e regente desse teatro, do qual ele é diretor e personagens ao mesmo tempo. É quase um pacto com a magia como o pacto com o diabo, feito por Riobaldo.

Todas as inovações propostas por esse arquiteto da palavra tinham e ainda têm o intuito de apresentar o incomum da alma. Eis o que faz esse João ser admirado por seus leitores, seu fado de saber para contar desnudando e por isso se vestindo de véus novos, vidas novas.

Esse “embaixador do reino que há por trás dos reinos”, fazendo-nos resgatar na essência do ser humano nossa ânsia de vida, ordenando aquilo que mais parece um caos, num eterno jogo com seu leitor. “Propondo desenhos figuras/ menos a resposta/ outra questão ao perguntante.”

Difícil mensurar com palavras esse João. Mas João era “fabulista/ fabuloso/ fábula.”. Ponte entre o uno e o diverso. “Entre o sub e o sobre.” Um João que revolucionou a literatura, a mesma que lhe concebe o poder de descobrir a quinta face das coisas, dos homens, dos mundos. No fim “ficamos sem saber quem era João/ e se João existiu de se pegar.”

Sim, João Guimarães Rosa existiu. “De se pegar.” E se realmente se morre para prover que se viveu, como disse o próprio Rosa, nosso João o fez, e muito bem. Está vivo, encantado; na memória, na imaginação, no coração e em sua obra. Esta, viva e instigante. Arma para a guerra e para a festa. Herança de João... Legado para toda a eternidade.

## 02- O jardim de Rosa

Muito já se disse sobre o universo rosiano. São pesquisas, artigos, documentários, várias teses. Continuar a dizê-lo, no entanto, é para nós motivo de grande satisfação e grande responsabilidade frente à complexidade que esse universo representa.

“João Guimarães Rosa, bardo do Brasil, inventor de mundos, a nossa *paidéia*, o nosso Homero.” Dora Ferreira da Silva em depoimento datado de 6 de abril de 2006, colocando o escritor no rol dos clássicos da literatura universal, fazendo ecoar Pessoa: “Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta qualquer, coisa por onde se note que existiu Homero”. Enfim, um clássico como o autor de *Odisséia*. (SILVA. 2006, p. 59)

Essas primeiras reflexões reiteram a imagem consagrada do escritor e endossam nosso trabalho. Continuar a dizê-lo. Sempre. Agora com seus jardins e riachinhos de “*Ave, Palavra*”.

*Ave, Palavra* é um livro póstumo de Guimarães Rosa que traz relatos, contos, poesias, crônicas e anotações diversas, num total de 54 textos. Nestes textos, Rosa consegue mesclar o real e o imaginário de maneira reflexiva. Inspira, instiga e impulsiona o leitor a desvendar enigmas. Para o leitor, Rosa pode ser desfeito, refeito, e é por isso que ele é instigante, apaixonante, um convite ao diálogo, à hermenêutica, o que nos levou a escolhê-lo como objeto de estudo. É um livro que ainda, infelizmente, tem ficado à margem dos estudos críticos por equívoco, covardia ou extrema ignorância.

De acordo com Martins Costa, as peças de *Ave, Palavra* podem ser agrupadas de várias formas, como “Jardins e Riachinhos” que já foram colocadas à parte. São histórias ambientadas na Segunda Guerra, ou no Pantanal e os poemas dos cinco poetas anagramáticos. (MARTINS COSTA. 2006, p.213)

O título não foi escolha fácil para Rosa por considerá-lo como uma “miscelânea”, mas, com *Ave, Palavra* ele saúda e reverencia a palavra, matéria-prima e produto de sua arte.

Jardins e Riachinhos é a segunda parte do livro, contendo 5 peças. É na verdade um anexo, pois, de acordo com Martins Costa “o autor pretendia publicá-lo num livro à parte.” ( 2006, p. 209) No entanto, Paulo Rónai, organizador do livro, acabou optando por incluí-las na coletânea, “embora não tivessem sido a ele destinadas pelo autor”:

Incluíram-se no volume cinco peças que iam ser o núcleo de outro livro, Jardins e riachinhos, de extensão insuficiente para dar outro volume, de cor, sabor e forma aparentados aos destes. Memórias da simbiose de Rosa menino com a natureza e os bichos são deveras exercícios de saudade e iridescente ternura.(in MARTINS COSTA. 2006, p. 209)

### Um jardim...

O conto “Jardim Fechado”, que compõe o bloco intitulado “Jardins e Riachinhos”, foi publicado pela primeira vez em 27 de maio de 1961, no jornal O Globo, e, como já assinalado, em 1970, na edição póstuma de *Ave, Palavra*.

“Jardim Fechado” é um conto com poucas personagens, apenas “o menino que ali se escondia fugindo da escola” (p.1167), o gato “rajado, grande, que chegara em grande maciez a quem o menino tentou chamar de Rigoletto.” (p.1168) e o homenzinho, “Do tamaninho de um dedo, o homenzinho de nada. O assombro que não tinha nome, ou tinha muitos:” Mirlygus, Mestrim, Mistryl, Mirilygus.” (p.1169) Além desses, esse universo possui alguns habitantes como os diversos passarinhos, pela cigarra Zizi, por exóticas borboletas que voavam de “upa, upa, flor.”. (p. 1168)

Um menino que foge da escola para um jardim abandonado. Subia no alto de uma árvore e ali, aprendia a durar e seus pensamentos passavam com o vento. Tudo feroso. O jardim era uma lenda sem lábios. A vida, ávida. Um jardim que evocava todos os sentidos. Os cheiros embriagavam, a verdidão arregalava olhos e aves.. Ouvia-se um passarinho, a cigarra Zizi. De repente, um gato. Seguiria-o ou costumava ir só? Tentou nomeá-lo. Rigoletto. O gato resistiu. O nome caiu no chão, não pegado, como papel. Foi aí que ouviu a voz. “*Não lhe dê nome. Sem nome você poderá sentir, sempre mais, quem ele é...*” (p. 1168) Olhou. Não viu nada. O menino se assombrou.

Aquele jardim tinha recatos, mistérios: primeiro o argolão sumido que encontrou seguindo um rastro marcado por sementes de magnólia. Depois um clarãozinho, de aviso, justo ali uma “tatarana” que sapecava feito fogo. Depois os bichinhos todos se ajuntando num canto, como que obedecendo um chamamento. Agora a voz.

Depois do medo, resolveu procurar o segredo. Sete vezes. Nada achado. O jardim se encapuzava. De repente o homúnculo num ramo de jasmin-do-cabo. O pequeno sábio a quem ele questionava e que lhe ensinara, entre outras coisas, que eram muitos e milhões os jardins, e que todos se falavam. Foi-se o homúnculo. O menino, triste no “após-paz”, e seu gato, que na verdade fora quem havia lhe ensinado o caminho daquele paraíso, voltaram juntos para casa.

Rosa consegue impactar o leitor já nas primeiras linhas do seu conto. Percebemos que se trata de um jardim mítico, fechado, por trás de grades, abandonado, de poucas ações e muitas simbologias, cuja intenção é resgatar um espaço sagrado. As palavras escolhidas evocam imagens literárias que se multiplicam num turbilhão dinâmico. Olfato, visão, audição. “Dele, a primeira presença dando-se no cheiro, mistura de muitos.”, “A verdidão arregalava olhos e aves.”, “Até um passarinho principiava. Cantava a cigarra Zizi.”. Todos os sentidos se entregam às delícias desse jardim descrito por um narrador que é trabalhado de forma especial, fundamentalmente importante nesse conto. Além de observador e condutor do enredo, é o próprio ser imaginante, o que inventa as imagens pelas quais o leitor é levado a sonhar também com esse mágico espaço. Bachelard afirma em seu livro *A água e os sonhos* que “para sonhar profundamente, cumpre sonhar com *matéria*.” (1997, p. 24), tal como no conto em questão. Através do narrador de terceira pessoa o jardim se transforma em espaço mágico, atemporal, tranqüilo, abandonado.

Assim, Guimarães Rosa vai surpreendendo o leitor, levando-o a sonhar através de sua linguagem metafísica, uma linguagem mais que original. Cuidadosamente cuidada, elaborada. Linguagem como matéria-prima da literatura, o lidar com palavras. Ninguém como Rosa representou esta atenção e recriação da linguagem. O neologismo é característica marcante na obra do autor. “No conto Jardim Fechado”, encontramos neologismos tais como: musgoengo, afolham, desenhadora, abrolham, questiúnculas, inconscicioso, tililique, sussurronando, horripilífera, desmoitado, má-arte, ensimesmitava, estupefazer, fulgifronte, entre outras que exemplificam a capacidade criadora do nosso autor.

Edna Maria F.S. Nascimento faz um comentário pertinente a esse processo de criação de Rosa em seu artigo *O texto Rosiano documentação e criação. Vale a pena ressaltá-lo aqui*.

Essas criações podem causar estranhamento ao leitor, se ele partir do pressuposto de que, muitas vezes, já há vocábulos de uso corrente que poderiam expressar o discurso rosiano. Mas mergulhando na obra, o leitor atento poderá descobrir que a cunhagem de um novo termo não substitui o termo já existente. A sua função primordial é tentar descondicionar os hábitos verbais do leitor com a finalidade de



levá-lo a penetrar a um novo microuniverso. São novas formas de ver, sentir, interpretar o mundo. (NASCIMENTO. 1997, p.78)

O próprio Guimarães Rosa, em várias passagens de sua correspondência com tradutores, confirma o que acabamos de afirmar:

Deve notado que, em meus livros, eu faço ou procuro fazer isso, permanentemente, constantemente, com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas: obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer *crazy* de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor. (Carta à Harriet de Onis. Rio de Janeiro, 2/5/1959. IEB)

Mais do que neologismos, o que essa linguagem nos mostra é que se desfazem os limites dos sentidos e que cada palavra adquire uma nova significação. A linguagem se unifica e se liga à representação de um imaginário mágico. São imagens naturais e sobrenaturais que nos envolvem em uma afetividade profunda e ainda enraízam-se nas camadas mais profundas de nosso inconsciente: somos levados a reimaginar outros lugares secretos de nossa infância, nos impulsiona a reviver fantasias passadas, ocultas em nossa alma. Assim a imagem do jardim leva-nos a imaginar outros jardins ou mesmo lugares secretos, adormecidos no passado de nossa imaginação. Daí denominamos o jardim como uma imagem arquetípica, pois se renova na medida que é imaginada não só pelo autor, mas também pelos leitores, através de sua linguagem fundante.

Na reelaboração do arquétipo, imagens reais e irreais se mesclam ao longo da narrativa, ao ponto de se desmancharem os limites entre uma e outra. Uma aparente desordem, por não haver demarcações entre o real e a fantasia. Aí a revelação da alma do artista em ordem objetiva e subjetiva, o que resultará na forma poética de narrar.

Como já falamos, logo no início da narração o menino avista o “Jardim Fechado”, “atrás de grade...”. É exatamente assim que começa a descrever-nos o seu jardim. E continua: “...começa outro espaço.” Um espaço suprarreal. Outro. Não aquele

de sempre. Outro. Onde se é possível esconder, reviver sonhos infantis, sonhar com um mundo mágico e irreal, fugir da realidade opressora do dia-a-dia. Começa atrás de grades e termina no muro musgoengo. No centro, o jardim fechado. “É pelo centro, local sagrado que o divino se manifesta, por hierofania, isto é, camuflado, disfarçado, metamorfoseado, ou então por epifania, quer dizer, de forma direta.” de acordo com Frye (s/d, p.59) Um centro mítico, não um centro geográfico. Frye completa sua reflexão da seguinte maneira:

Cada nação, cada cidade, cada povo, cada casa, cada família e até mesmo cada homem tem o seu centro do mundo, seu ponto de vista, seu ponto imantada, que é concebido como o ponto de junção entre o desejo coletivo ou individual do homem e o poder sobrenatural de satisfazer a esse desejo de amar e agir. Lá onde se congregam esse desejo e esse poder, lá é o centro do mundo. (FRYE. s/d, p. 59)

Para Frye “esta noção de centro está vinculada à idéia de canal de comunicação e é, por isso mesmo, que o centro é marcado por um pilar, uma árvore cósmica, uma pedra...”(s/d., p.59) O nosso menino “subia a uma árvore: no alto, os pensamentos passavam com o vento” (p.1167) Seu ponto de interseção entre terra e céu, local onde se atingia o divino, refúgio para se viver e permanecer seguro. Essas colocações nos remetem ao Mito de Leto.

Conta-se que Leto foi amante de Zeus, estando grávida e sentindo próxima a sua hora percorre o mundo a procura de um lugar para que pudesse dar à luz seus filhos Ártemis e Apolo. Hera, porém, mulher enciumada com o novo amor de Zeus, proíbe a terra de dar abrigo à parturiente. Foi então que a ilha de Ortígia, por não estar fixada em parte alguma, não pertencia à Terra e, portanto não tendo o que temer por parte de Hera, abrigou a amante de Zeus. Ali ela deu à luz seus dois filhos Apolo e Ártemis. Aquele lugar foi, mais tarde, fixado no centro do mundo grego por Apolo, agradecido e comovido, mudando-lhe o nome para Delo, a Luminosa, a Brilhante. (BRANDÃO. 2005, p. 58) O centro, interseção entre terra e céu, refúgio onde se pode trazer à luz, a vida. O simbolismo do centro é muito rico e vamos tentar exemplificá-lo melhor aqui.

Em Roma, o *mundus*, por significar “o limpo, o puro” era o grande centro através do qual era possível se comunicar com as almas do Inferno. Na Índia, o grande centro era o monte Meru; entre os germanos, o Hemingbjör e o freixo gigantesco

Iggdrasil, sua copada tocava o céu e cujas raízes desciam até o inferno, o Gólgota, para os cristãos, é o verdadeiro centro do mundo: lá onde se localizaria o Éden, onde Adão foi criado e pecou, e depois redimido pelo sangue de Cristo. Na Grécia o centro do mundo era marcado pelo *omphalós* de Delfos. Todas voltadas para o centro, o centro que provém a vida. (FRYE, s/d, p.60)

Já aqui podemos observar também outra característica desse espaço sagrado. “Atrás de grade”, um espaço demarcado, separado. “Seu fim, o muro, musgoengo.” (1167) Os limites que encerram o espaço sagrado evidenciam não apenas a presença contínua de uma cratofania ou de uma hierofania no interior do recinto ele tem também por objetivo, preservar o profano dos perigos a que se exporia se ali penetrasse sem os devidos cuidados. De acordo com Eliade “o sagrado é sempre perigoso demais para quem entra em contato com ele sem estar preparado, sem ter passado pelos “movimentos de aproximação” que qualquer ato religioso requer.” (ELIADE. 1998, p. 298)

Eliade continua a análise exemplificando com a passagem bíblica onde o Senhor diz a Moisés: “*Não te aproximes daqui, tira os teus sapatos porque o lugar onde estás é terra santa.*” Ali também, no jardim de mágica tranqüilação o menino aprendia a durar quieto até ficar sonâmbulo. Não seria esse um ritual de reverência àquele lugar de mistérios? Como indica Eliade, quaisquer que tenham sido os ritos ou prescrições (como é o caso dos pés nus e do “aprender a durar quieto” para um menino que foge da escola) relativos à entrada no lugar santo no decurso dos tempos, eles explicam igualmente a função separadora dos limites, uma defesa mágica, uma proteção mágico religiosa.

Na verdade, o que é o jardim, senão o sonho de um paraíso perdido e o ensaio, sempre imperfeito, de o reconstituir? Se nele se manifesta a vida e a alma de seu criador e há ali uma proteção mágica, também nele se reflete a nostalgia de um mundo perdido. O mundo é o resultado de uma arte: viver é inventar uma forma. Todos sonharam, construíram ou reconstruíram seu “jardim perdido” na história da humanidade. É fundamental estudar a história dos jardins, porque ele é o reflexo do relacionamento humano com a natureza. A própria palavra jardim vem da junção do hebreu "gan"

(proteger, defender) e "éden" (prazer, delícia), e expressa de certa forma a imagem de um pequeno mundo ideal, perfeito, íntimo e... protegido.

Mas o que é o jardim do Éden? Qual é a representação deste jardim? Quais são os atributos para que um espaço seja o jardim do Éden? Tomemos como suporte as Escrituras Sagradas da Bíblia citadas por Reis-Alves (2005):

IHVH-Adonai Elohîms planta um jardim em Éden, na direção do levante. Põe ali o terroso que havia formado. IHVH-Adonai Elohîms faz germinar do terreno toda árvore cobiçável para a vista e boa de comer, a árvore da vida, no meio do jardim, e a árvore da penetração do bem e do mal. Um rio corre do 'Édèn para regar o jardim. de lá ele se separa: em quatro fontes. Nome de um, Pishôn, que contorna toda a terra de Havilla, lá onde há ouro. O ouro dessa terra é bom e lá se encontram o bdélio e a pedra de ônix. Nome do segundo rio: Guihôn, que contorna toda a terra de Koush. Nome do terceiro rio: Hidèqèl que segue a levante de Ashour. O quarto rio é o Perat. IHVH-Adonai Elohîms toma o terroso e o depõe no jardim de 'Édèn, para o servir e para o guardar. [...] IHVH-Adonai Elohîms forma, a partir do terreno, todo animal do campo, todo volátil dos céus, ele os faz vir ao pé do terroso para ver o que ele lhes clamará. (CHOURAQUI. 1995, p. 29 a 53 in REIS-ALVES. 2005))

Reis-Alves (2005) aponta que, segundo as Escrituras Sagradas, o jardim é uma parte de uma região maior conhecida como Éden. Deus planta-o no levante desta região, isto é, no Leste onde o Sol amanhece, como símbolo do nascer. Lá, Deus se incumba da tarefa de criação do seu jardim, plantando os vegetais, inclusive 2 árvores: a árvore da vida no centro do jardim, e a do bem e do mal. Para regar e manter a sua obra, Deus faz correr rumo ao jardim um elemento que simboliza a pureza, a fertilidade e a abundância: a água. Este rio se abre em 4 afluentes que simbolizam não somente o caráter fértil do elemento água, mas também a delimitação física do jardim, conferindo-lhe um sentido privado.

O autor continua mostrando que a própria Bíblia esclarece que Deus põe Adão no jardim e que, através do jardim, Deus o servirá e o guardará. A função primeira do jardim seria então possuir elementos para a sobrevivência e proteção da criatura de Deus. O jardim do Éden, em uma escala macro, é o universo, o Caos ordenado por Deus, tornando-se o Cosmos, e em uma escala micro, a morada primeira do homem, o seu abrigo, a sua casa.

Desta forma, o jardim será para o menino o seu refúgio, o seu abrigo. Lugar de intimidade e proteção.

Reis-Alves (2005) cita ainda que, na pintura, vários artistas retrataram o jardim do Éden. Um deles foi o holandês Hieronymus Bosch (? – 1516). Tomaremos aqui uma de suas obras; os trípticos *O Jardim das Delícias* (c.1485). No painel esquerdo do tríptico *O Jardim das Delícias* (c.1485) está o jardim do Éden, que é representado como o *Paraíso*, com a fonte da vida (a árvore da vida) no centro rodeada por animais fabulosos. Deus apresenta Eva a Adão. Ao centro está a árvore da vida. Este quadro representa como o imaginário do jardim é importante e instigante.

De acordo com Reis-Alves (2005) a característica de um lugar sagrado com natureza exuberante é relatada tanto na Bíblia como na pintura de Bosch. O jardim do Éden é simbolizado como o Paraíso terrestre, o Paraíso Perdido, que é o Centro do mundo. O Centro é o umbigo da Terra, onde tudo começou. Foi lá onde o homem foi criado. A relação entre o Céu e a Terra, a presença da água, de animais e a bela vegetação compõem o cenário. A delimitação espacial do jardim é identificada nas Escrituras como os quatro rios, e na pintura por um portal em pedra. Reis-Alves cita Norberg-Schulz (1971), que diz que a imagem do homem em relação ao Paraíso foi sempre a de um jardim cercado. Nele, os elementos naturais reúnem-se: árvores frutíferas, flores e a fluidez suave da água que confere ao lugar um aspecto sagrado e natural. Dos textos sagrados primitivos dos povos iranianos, Paraíso vem de *pairidaeza*, que significa [...] “cercado”. De modo geral, o jardim é o lugar de felicidade imaginado para os primórdios e para o fim dos tempos, caracterizado por abundância, ausência de sofrimento e proximidade de Deus.

Ainda na Bíblia, podemos observar o livro dos Cantares de Salomão onde se emprega a linguagem do esposo para com a esposa, e vice-versa, para mostrar a verdadeira comunhão e intimidade que deve existir entre Ele e a sua Igreja ou entre Ele e uma alma redimida. Uma das frases que o Senhor usa para com a alma redimida é “Jardim fechado és tu...”

Em “Cantares” de Salomão, muitos vêem um tema de "retorno ao Éden". Embora o casal descrito não seja o primeiro homem e a primeira mulher, o poema

lembra o jardim mais antigo. O plano de Deus de que fossem "uma só carne" (Gên. 2: 24 e 25) é retratado em delicados símbolos e metáforas.

Salomão convida sua noiva: "Vem comigo" (Cant. 4:8). Ela responde. Mais tarde, ela o convida: "Venha o meu amado para o seu jardim" (v. 16). Ele responde (5:1). Aqui evidencia-se que não há força nem manipulação nesse ambiente íntimo. Nessa relação, os dois entram livre e amorosamente. Meu jardim é o seu jardim. Observa-se aqui a simbologia da intimidade. Do conhecer-se para proteger-se.

A Bíblia usa "*conhecer*" para a união de intimidade entre marido e esposa. Nesse conhecimento amoroso, as mais escondidas profundidades de seu ser são oferecidas ao outro. Não são apenas dois corpos, mas também dois corações que se unem em *uma só carne*. *Conhecer* também descreve a relação de intimidade entre as pessoas e o Deus que redime.

"Muro" ou "porta"? (Cant. 8:8-10). Durante sua infância, os irmãos de Sulamita indagavam se ela se abriria aos outros como uma porta ou guardaria sua pureza como um muro. Tanto antes como dentro do casamento, ela decidiu ser um muro, mantendo-se unicamente para seu marido. Resolveu guardar-se, esconder-se, para mais tarde entregar-se à intimidade do marido. Essa decisão capacitou-a a ser "alguém que inspira paz" (v. 10). Paz (Heb. *shalom*) é um trocadilho com o nome dele, Salomão, que significa integridade ou perfeição. Ela, um jardim fechado (Cant. 4:8-12 e 16; 5:1). Um jardim verdejante simboliza a mulher neste poema. Em sua noite de núpcias, seu marido afirma que ela é "Jardim fechado... , manancial recluso, fonte selada" (4:12). A imagem do jardim por trás de seus muros e com o portão trancado sugere que a área é reservada exclusivamente para aquele a quem ele pertence legalmente. Aqui, o manancial recluso e o jardim fechado falam de virgindade. Enquanto aguarda a consumação de seu amor, o casal ainda não alcançou esse nível de intimidade, como aqueles que ainda não se voltaram a Deus também não alcançou esse nível de intimidade e portanto está apartado da proteção que ele oferece aos seus redimidos. Proteção, intimidade, refúgio, esses são os simbologismos do jardim no decorrer dos tempos, expressados de maneira diferente em cada tempo e cultura, mas evidenciando as mesmas buscas e anseios de todo ser humano: reencontrar e usufruir do seu jardim fechado.

Podemos observar, então, de acordo com Barcelos (s/d), que antes mesmo das primeiras civilizações, existiu o “Jardim do Paraíso”. Depois, na Mesopotâmia, Egito, Pérsia, Grécia, Roma, China, Japão. A visão do paraíso varia consoante às épocas e às latitudes. Para o árabe dos primeiros séculos, a referência é o oásis, para o francês do século XVII, a clareira, para o chinês da época clássica, um microcosmo confuciano, para o japonês, um refúgio metafísico.

Enfatizamos assim o jardim como uma imagem arquetípica. De acordo com Jung, “a imagem arquetípica constitui um correlato indispensável da idéia de inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo, em todo lugar.” (2000, p.53), uma imagem que se renova na medida em que é imaginada não só pelo autor, mas também pelos leitores. Desta forma, é inerente ao homem imaginar esse espaço.

Cada sociedade tem suas próprias concepções de caráter arquetípico sobre o paraíso, associadas a determinadas idéias e práticas morais e intelectuais que constituem a própria substância de cada cultura, de cada religião, de cada época e, de certo modo, evidenciam a sua concepção e visão de mundo.

Essas concepções, preocupadas em fundir e harmonizar, evocam as imagens características do regime diurno místico, que não tem, aqui, sentido religioso, mas exatamente significa construção de harmonia, na qual se fundem vontade de união e gosto pela intimidade. De acordo com Turchi, o místico é uma subdivisão do regime noturno das estruturas antropológicas do imaginário. Nele, o espaço sagrado apresenta-se dentro da categoria do jogo de Tarô como a copa \_\_ taça profunda e redonda que sugere ao mesmo tempo penetração e segurança, assim como o fruto, o ovo, o ventre materno, que são, por excelência, signos de intimidade e conforto, e trazem dentro deles a idéia de separação, mistério e dependência de um centro único, morada de um ser superior. Deus está no centro do Éden que, sendo jardim, é simbolicamente espaço redondo como a tenda. A autora ainda lembra a Mandala, que em tibetano significa centro, e liga-se aos símbolos da casa, microcosmo perfeito, lugar sagrado e a taça que por sua forma redonda, por circular, atrai para este espaço o simbolismo do centro, do mistério, também ligado ao simbolismo religioso. (2003, p. 83)

Místico, aliás, para a autora, em seu sentido corrente, é próprio da religião, revelando vontade de união com Deus e se fechando para defender o segredo desta intimidade. Eles participam assim de uma dupla essência de união e segredo, intimidade e privilégio, próprio dos eleitos e dos salvos, enfim dos fanáticos (do latim *fanus*, templo), ou seja, o que está dentro do templo. Sendo assim, os profanos são aqueles que estão de fora do recinto do templo, fora do círculo sagrado, longe dos escolhidos. A autora completa dizendo:

O homem por sua vez, que encontrou um recinto sagrado, onde se sente seguro, tenta recriar, onde estiver, o mesmo espaço reservado, multiplica os centros místicos sobre a terra, revestindo-os sempre de símbolos e emblemas iguais e repetindo os mesmos ritos, com os mesmos gestos e com as mesmas palavras.(TURCHI. 2003, p.84)

Assim o jardim, “...uma lenda sem lábios. Tudo feroso e ruiforme: do que nas ruínas é repouso, mas sem seu selo de alguma morte. Antes a vida, ávida. A vida    o verde. Verdeja e vive até o ar, que o colibri chamosca. O mais é a mágica tranquilização, mansão de mistério. Estância de doçura e de desordem.” (p. 1167) Era um jardim de recatos, mistérios, “coisas, de em diversos dias, sem explicação de acontecer.” (p. 1168) Havia o “pôr se achar. O jardim que “encapuzava”. (p. 1169)

Observamos aqui, uma séria de repetições por meio das caracterizações que o autor vai tecendo a respeito do jardim. A respeito dessa repetição Turchi esclarece:

(...) a repetição do lugar sagrado pode até se modificar devido às circunstâncias externas, mas a repetição das mesmas palavras é essencial para o ritual místico, o valor mágico da palavra é que opera o prodígio. Da maneira mais simples e musical, com ritmos e estribilhos a ajudar a memória, o homem aprendeu as fórmulas sagradas dos esconjuros e dos louvores, das súplicas e dos atributos divinos, bem como a sua própria história. A de sua família, a de seu povo, a de sua genealogia mesmo antes de aparecer no mundo a escrita. (...) Os ritos são forças poderosas na criação artística, através da repetição que intensifica o ritmo e a carga lírica, e da enumeração que acumula as partes, para suprir em quantidade, o que não foi possível dizer em intensidade. (TURCHI. 2003, p.84)

O jardim atrás de grades, mansão de mistérios, estância de doçura e desordem, quase um oceano, jardim de recatos, lugar onde faziam-se espantos, o mexer de um



mistério, onde havia o pôr se achar, jardim que se encapuzava. São repetições e enumerações feitas com simplicidade: por toda a parte a repetição dos predicados do jardim e enumerações das coisas e criaturas como suporte para caracterização do cenário que se agiganta aos olhos do leitor.

Os múltiplos sintagmas, ora abstratos, ora concretos, que formam uma melodia de repetição e enumeração são, de acordo com Turchi, recursos estilísticos ligados aos arquétipos do espaço sagrado que possui o poder de ser multiplicado indefinidamente.

O jardim e o menino. “...um jardim abandonado.”, um jardim onde a “verdidão arregalava olhos e aves.”. (p. 1167) Um jardim que nos revela uma espécie de intimidade. Mas, o que é um jardim sem seres fabulosos e uma fauna e flora exuberantes? Podemos observar no conto o requinte dos detalhes na descrição da flora e da fauna, onde tudo ganha vida. Vida no sonho. Um universo que se agiganta, habitado por plantas e insetos de várias espécies: a daninha formosa, a meiga praga, a rastejante viçosíssima, a desenhadora lesma, os mínimos caramujos de cascata frágil, o caracolzinho quadricórnio, a abelha, o besouro, a vespa aventureira, o colibri, a borboleta que passa manteiga no ar, a cigarra Zizi. “E... tilique... um pássaro, vindo dos vãos. O passarinho, que perto pousava, levava no bico um fio de cabelo, o de uma menina muito loura.” (p.1168)

Para Eliade, o lugar sagrado nunca se apresenta isoladamente. Ele faz parte de um complexo. Espécies animais, vegetais, as cerimônias que aí se celebram, os heróis míticos que aí vagueiam, enfim, as emoções aí suscitadas por todo esse conjunto. Repete-se assim a hierofania primordial que isola esse espaço do espaço profano a sua volta. “O lugar transforma-se assim, numa fonte inesgotável de força e de sacralidade que permite ao homem, na condição de que ali penetre, tomar parte nessa força e comungar nessa sacralidade” (ELIADE. 1998, p. 296)

Fazendo parte desse lugar sagrado, ali o menino “aprendia a durar quieto, ia ficando sonâmbulo.” (p.1167) Assim, tranqüilo, estabelece um vínculo que une o sonhador ao seu mundo, de acordo com Bachelard:

Quando um sonhador de devaneios afastou todas as “preocupações” que atravancavam a vida cotidiana, quando se apartou da inquietação que lhe advém da inquietação alheia, quando é realmente o autor de sua solidão, quando enfim, pode contemplar sem contar as horas, um

belo aspecto do universo, sente, esse sonhador, um ser que se abre nele. De repente ele se faz sonhador do mundo. Abre-se para o mundo e o mundo se abre para ele. Nunca teremos visto bem o mundo se não tivermos sonhado com aquilo que víamos.(...) O tempo é submergido na dupla profundidade do sonhador e do mundo. O mundo é tão majestoso que nele não ocorre mais nada: O mundo repousa em sua tranqüilidade.(...) A tranqüilidade é o vínculo que une o sonhador ao seu mundo. (BACHELARD. 1988, p.165,166)

Unido ao seu mundo por esse vínculo de sonhador, ficava ali, como que encantado, olhando para seu gato, que aliás fora quem lhe apresentara pela primeira vez o caminho do jardim. Seria interessante observarmos aqui que, para Eliade, “o espaço sagrado nunca é escolhido pelo homem; ele é simplesmente, “descoberto” por ele, ou, por outras palavras, o espaço sagrado revela-se-lhe sob uma ou outra forma.” O autor completa dizendo que “o lugar é geralmente indicado por alguma coisa diferente, seja uma hierofania fulgurante, seja pelos princípios cosmológicos que fundamentam a orientação e a geomancia, ou ainda, em forma mais simples, por um “sinal” carregado de hierofania, geralmente um animal.” (1998, p. 297) No conto, o gato sem nome.

Todavia, às vezes, vinha-lhe a sensação de não estarem sozinhos. Ouvira uma vozinha misteriosa ao tentar nomear o gato, mas a princípio, “desquis de pensar.” (p.1168) Ali “faziam-se espantos, o mexer de um mistério.” (p.1168). Pensava o menino e passava a procurar na companhia de seu gato. “Sete vezes. Nada achado.” (p.1169) O número, de acordo com Turchi, possui também a magia do símbolo, “a força de um arcano poder capaz de subjugar o homem.”(p.86) A autora prossegue mostrando algumas representações relativas ao número sete:

Sete é o número das iniciações esotéricas, sete são os dias da semana, sete são as notas musicais e sete as cores do arco-íris; a lira de Orfeu tem sete cordas, sete anos Tannhäuser permanece prisioneiro de Vênus, sete anos de pastor serve Jacó e mais sete serviria; sete são os arcanjos do Apocalipse, sete anjos da Caldéia, sete os sefiotes da Cabala; sete são as linhas da Umbanda e sete as da Quimbanda, divididas em sete regiões e cada região em sete falanges. (TURCHI.2003, p. 87)

Sete são também as vezes que o menino e seu gato procuraram , pois havia o por se achar, reviraram tudo, “nem tronco, nem fronde, nem na sombra sibilando, em moita desmoitado. Mesmo nem em cova de grilo, buraco de escaravelho. Não havia o quem quer que fosse...”. (p.1169)

Aqui, o número 7 nada tem a ver com seu valor exato, matemático. Ele representa, graças ao esoterismo mais puro da numerologia, as possibilidades interpretativas, quase infinitas, em busca de uma verdade desconhecida, como é o caso da vizinha firme e velha que o menino ouviu “de detrás da orelha” (p.1168), que desaparecem diante de um número mágico. “Nada de nada.” (p.1169)

“O jardim se encapuzava. Os bichinhos distraídos e as flores em o pendurar-se. A rosa intrêmula, doidivana a dália, em má-arte a aranha, o quente cravo; borboletas muito a amarem-se; bobazinhas violetas, os lírios desnatados. Ninguém soubesse de nada.” (p.1169). Como se tivesse desistido, parou e ficou a olhar o gato. De repente, viu um homenzinho de nada num ramo de jasmin-do-cabo, do tamaninho de um dedo, “tinha barba, tinha roupa? Vestido à mágica.” (p. 1169).

Mágica pura. No enredo, inesperadamente, o menino se vê surpreendido com o sobrenatural, com o fantasmago. Passa então a questioná-lo. “Como você se chama?”, “O senhor é daqui?”, “Que é que o senhor faz?”, “O senhor é velho?” (p. 1169). A resposta à última pergunta foi que sim. Ele era um velho fantasmago, um homenzinho de nada, o assombro. Um ente duende, homúnculo, tico de homem. “...o mindinho Marilygus.” (p.1170).

Para Jung (2000) “O sentido humano de medida, isto é, nosso conceito racional de grande e pequeno é um antropomorfismo manifesto, que perde sua vitalidade, não só no âmbito dos fenômenos físicos, mas também no do inconsciente coletivo, os quais se situam além do alcance do especificamente humano.” Assim, mesmo sendo o sábio um arquétipo minúsculo, quase imperceptível, tem uma força do destino capaz de determiná-lo, quando se vai ao fundo das coisas. (p.220)

De acordo com Jung (2000), ainda podemos ampliar a análise da representação 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 um arquétipo é um conteúdo autônomo do inconsciente, o conto de fadas, concretizando o arquétipo, dá ao velho uma aparência onírica, do mesmo modo como nos sonhos modernos.” (JUNG. 2000, p. 218)

É exatamente essa a função do “senhor homúnculo”, (p.1167): responder a cada pergunta, expondo sua inteligência, suas filosofias e seus conhecimentos. Falava sobre amizade, lugares, origens, poesia, sabedoria, tempo, amor, jardins. Explicava o verdadeiro significado do jardim, como a metáfora do mundo ilógico e atemporal da imaginação criadora e afetiva ilustrando o conceito de jardim como imagem arquetípica. Um anão que se agiganta aos olhos do leitor e que desaparece, tanto já havia sido avistado, mas com a promessa de voltar em dia mais bonito para contar o resto, “depois e depois”. ( p. 1170).

Curioso salientar que entre os questionamentos do menino e as respostas do sábio homúnculo, dois deles trazem outra característica importante desse espaço onírico. O menino pergunta : “O senhor é daqui?” (p.1169). O ente duende responde: “Não há lugares: há um só, eu venho de toda parte.” (p.1169) Em um outro questionamento o menino quis saber: “O senhor é velho?” (p.1169) O homenzinho responde: “Sou. Também você. Agora, você já é, o que vai ser no número de anos. Não há tempo nenhum: só o futuro, perfeitoíssimo...” (p. 1169) Por repetir a simbologia do “centro do universo” a construção desse espaço mítico só é possível graças à abolição do espaço e do tempo profanos e da instauração do espaço e do tempo sagrados respeitando assim a cosmogonia, que é o modelo de todas as construções. Construir uma cidade, uma casa, um jardim, é imitar, mais uma vez e, em certo sentido, repetir a criação do mundo. (ELIADE, 1998, p. 305)

Por fim, o menino ainda questiona: “...este jardim é o meu?” E ele responde : “Não. O seu virá quando amar.” E o provoca com uma contra-pergunta: “Há flor sem amor?” (p. 1169). E completa que são milhões e milhões de jardins que se falam, que os pássaros dos ventos trazem recados constantemente. E conclui: “Este é o jardim de Evanira.” (p.1170). Depois de tantas reflexões e algumas provocações, “já aí se evanesce, aéreo como o roxo das glicínias, o mindinho Marilynus.” (p.1170)

Mas, afinal, o que é esse “jardim de Evanira”? De acordo com o artigo *Introdução ao imaginário de “Evanira!”*, de Guimarães Rosa, de Enivalda Nunes Freitas e Souza, em um cenário onírico, maravilhoso, dois seres são “trazidos todo o modo a um bosque”, a um jardim mítico: ali se encontram e descobrem que se amam desde sempre. Com a inevitável separação, a Saudade começa o seu trabalho,

impedindo que eles se percam. Juntos novamente, imploram que a Saudade jamais os abandone. De nítidas referências platônicas (reminiscência, andrógino), “Evanira!” também reatualiza mitos da tradição judaico-cristã (o casal primordial, o jardim sagrado). “Evanira!” é um texto publicado no jornal *O Globo* em 26 de agosto de 1961, posteriormente coligido em *Ave, palavra*. O conto desenrola-se em torno de efeitos, tecendo elocubrações sobre a alma, o amor e a saudade. Em “Evanira!” não há, praticamente, um enredo, mas sensações condensadas que asseguram o efeito poético de absoluta intensidade que se instaura desde o início, impedindo, desta forma, o encadeamento causal necessário ao épico.

Em Guimarães Rosa, encontraremos a reelaboração desse espaço sagrado não só no conto “Jardim”, mas também em várias passagens de sua obra *Grande Sertão: veredas*, onde podemos verificar, em várias passagens o autor reelaborando esse espaço sagrado: em meio ao sertão, Riobaldo e Diadorim acabam sempre encontrando um espaço reservado e de harmonia, apartado do mundo profano, em Jardins e Riachinhos também, um espaço sagrado para o menino que foge da escola. Um espaço onde ele pode unir realidade e fantasia, memória e imaginação, do físico para o metafísico, numa “álgebra mágica” como definiu o próprio Rosa.

## Jardins....

Foram muitos os escritores e poetas que deixaram transparecer seus desejos e angústias mais profundas simbolizadas pela imagem arquetípica do jardim. Um poema pequeno, mas de grande sensibilidade é “Canção mínima” de Cecília Meireles, que revela bem, o percurso do ser humano na busca essencial pelas respostas que venham ao encontro da alma.

"No mistério do Sem-Fim,  
equilibra-se um planeta.  
E, no planeta, um jardim,  
e, no jardim, um canteiro:  
no canteiro, uma violeta,  
e, sobre ela, o dia inteiro,  
entre o planeta e o Sem-Fim,  
a asa de uma borboleta."

Eis um conflito de desejo e realidade, que tem por base o jardim, situado entre o planeta e o mistério do sem-fim: a asa de uma borboleta. Um sonho de liberdade, derivado de repetições, do princípio da volta, no ritmo da arte, às primeiras sensações da vida humana, que fazem o tempo inteligível para nós. Um equilíbrio instável, de delicadeza impensável por nossas mentes amarradas a linguagens e imagens institucionalizadas.

Também Fernando Pessoa com seu poema “Conselho” propõe uma conduta para o homem comparada com o jardim fechado atrás de grade, onde a beleza esconde a erva pobre, “um duplo ser guardado”:

Cerca de grandes muros quem te sonhas.  
Depois, onde é visível o jardim  
Através do portão de grade dada,  
Põe quantas flores são as mais risonhas,  
Para que te conheçam só assim.  
Onde ninguém o vir não ponhas nada.  
Faze canteiros como os que outros têm,  
Onde os olhares possam entrever  
O teu jardim como lho vais mostrar.  
Mas onde és teu, e nunca o vê ninguém,  
Deixa as flores que vêm do chão crescer

E deixa as ervas naturais medrar.  
 Faze de ti um duplo ser guardado;  
 E que ninguém, que veja e fite, possa  
 Saber mais que um jardim de quem tu és –  
 Um jardim ostensivo e reservado,  
 Por trás do qual a flor nativa roça  
 A erva tão pobre que nem tu a vês...  
 (PESSOA, 2008, p. 92)

Inclinamo-nos a ver aqui uma imitação da infinita ação social e do infinito pensamento humano, “a mente de um homem que é todos os homens, a palavra criativa universal que são todas as palavras.” (FRYE, 1957, p. 127). Sobre esse homem e essa palavra a imagem do jardim, fechado, protegido, que esconde mistério, que tem recatos.

Também no âmbito da literatura argentina, os textos de Jorge Luis Borges mantêm um diálogo vivo com a mitologia, através de alusões, imagens e citações. Em *Elogio da sombra* e *O outro, o mesmo e o Fazedor*, publicados respectivamente em 1969 e 2001 temas e imagens míticas como os da “intimidade” são produzidos ou revitalizados pelo autor, tal como se constata no poema intitulado “O guardião dos livros”, que explicita a biblioteca como um organismo vivo e pulsante, que encerra em si, o tempo e o espaço, universo capaz de abarcar todo o conhecimento possível – apenas o impossível está excluído.

Aí estão os jardins, os templos e a justificativa dos templos,  
 A exata música e as exatas palavras,  
 Os sessenta e quatro hexagramas,  
 Os ritos que são a única sabedoria  
 Que outorga o firmamento aos homens,  
 O decoro daquele imperador  
 Cuja serenidade foi refletida pelo mundo, seu espelho,  
 De sorte que os campos davam seus frutos  
 E as torrentes respeitavam suas margens,  
 O unicórnio ferido que regressa para marcar o fim,  
 As secretas leis eternas,  
 O concerto do orbe;  
 Essas coisas ou suas memória estão nos livros  
 Que custodio na torre.(...)  
 (BORGES. 1999, P.401)

A questão do lugar fechado, protegido, desejado, sagrado, comparece mais explicitamente no poema “Adam cast Forth”, em que o poeta, com o verso “Houve um

jardim ou foi só uma visão?”, questiona indelevelmente a existência desse lugar onírico, mítico, de aconchego e proteção, que só subsiste nos imprecisos fragmentos que a memória consegue reter: “Já é imprevisto/Na memória o radiante paraíso”:

Houve um jardim, ou foi só uma visão?  
Lento, na vaga luz, tenho indagado,  
Quase como um consolo, se o passado,  
De que era dono o agora excluído Adão,  
Não passou de uma mágica impostura  
Do Deus que visionei. Já é impreciso  
Na memória o radiante Paraíso,  
Porém sei que ele existe e que perdura,  
Embora não para mim. A áspera terra  
É meu castigo e a incestuosa guerra  
De Cains e Abéis e de sua cria.  
E, no entanto, é muito ter amado,  
Ter sido então feliz e ter tocado  
O vivente Jardim, por só um dia.  
(BORGES. 1999,p.335)

Este jardim onipresente é objeto das reflexões e do desejo do poeta que, em detrimento dos sofrimentos relativos à vida, aos quais ele está destinado, busca-o incessantemente na memória, à procura da proteção, do recolhimento, do refúgio secreto, como observamos no poema.

(...)  
Para além do acaso e da morte  
Sobrevivem, e cada qual tem sua história,  
Mas tudo isso ocorre nessa sorte  
De quarta dimensão que é a memória.

Nela e só nela permanece agora  
Os pátios e jardins. E o passado  
Os guarda neste círculo vedado  
Que abarca a um tempo só Vésper e aurora.

Como pude perder esse preciso  
Arranjo de coisas simples e amorosas,  
Inacessíveis hoje como as rosas  
Que ao primeiro Adão deu o Paraíso?

O antigo estupor de uma elegia  
Ao pensar nessa casa me transpassa,  
E não entendo como o tempo passa,  
Eu, que sou tempo e sangue e agonia.  
(BORGES. 1999, p. 242)



O autor evoca os jardins e pátios fechados na memória do mundo, guardados nesse círculo vedado que abarca tudo a um só tempo. Sente tê-lo perdido e o considera inacessível hoje como as rosas que ao primeiro Adão deu o paraíso. Não entende como o tempo passa e ficam as mesmas angústias, os mesmos anseios, as mesmas vontades na memória de todo homem. O poeta imagina lembra, deseja o passado, reencontrar o seu paraíso, seu jardim fechado.

Jardim Fechado, \_\_ um convite à imaginação do poeta, do menino \_\_ um espaço permeado por sonhos, mistérios, segredos, duendes, mágica. Nesta criação de Rosa, imagens naturais e sobrenaturais nos envolvem em uma intensa afetividade e ainda nos transportam às camadas mais profundas do nosso inconsciente. Confirmando os pressupostos da psicologia, com o arquétipo do jardim, somos motivados para a nostalgia dos lugares secretos e inesquecíveis da alma.

O narrador, que tece essas imagens do jardim com tanta intimidade, como se conhecesse cada pedacinho dele, como se já tivesse se refugiado ali, escondendo também da escola, nos faz pensar que conta sua própria história. Por que não dizer que o “homem Rosa” é também o menino que se aventura pelo desconhecido “Jardim Fechado”? Afirmamos isso, pois o próprio Rosa declara em entrevista que quando escreve repete o que já viveu antes. (LORENZ. 1991, p.72)

O homem Rosa, sonhando com a infância, regressando à morada dos devaneios, onde brincava com formiguinhas prendendo-as em ilhas, gostava de armar alçapões para apanhar sanhaços e depois solá-los, puxava sabugos e espigas de milho feito boizinhos de carro, fazendo-se menino novamente e rememorando o que antes permanecia recalado em sua memória, de maneira lúdica e entusiástica, como se aquilo já tivesse sido real em sua vida.

“Um excesso de infância, um germe de poesia.” (BACHELARD. 1988, p.95). Bachelard afirma em sua *Poética do Devaneio* que “as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta diz que uma criança fez são, para nós, manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Imagens que falam

da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios do poeta.”. Bachelard continua:

Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriram o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contra-vento de todos os devaneios de alçar vôo. A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras. (BACHELARD. 1988, p. 97)

O devaneio infantil nos leva às primeiras imagens, àquelas que se renovam de tempo em tempo, de cultura em cultura, àquelas que se perpetuam no inconsciente coletivo de cada ser em particular, que nos fazem sonhar com os devaneios que nos abriram o mundo. O homem Rosa, numa infância que não cessa de crescer, tal é o dinamismo que anima os devaneios de um poeta quando ele nos faz viver uma infância, quando nos sugere reviver a nossa infância. (BACHELARD. 1988, p.131)

Imaginação e memória. É aí que o ser da infância liga o real ao imaginário de acordo com Bachelard (1988, p. 102) Por fim, quando nos adentramos nesse jardim suspenso e secreto de Rosa, somos levados também a “rememoriginar” nossa infância, permeada por fantasias guardadas no mais profundo do nosso inconsciente.



Painel esquerdo do tríptico *O Jardim das Delícias* (c.1485), Bosch. Fonte: MUSEU DEL PRADO, p. 3

### 03- Os rios de Rosa

“Gostaria de ser  
um crocodilo porque amo os grandes rios,  
pois são profundos como a alma de um homem.  
Na superfície são muito vivazes e claros,  
mas nas profundezas são tranqüilos e escuros  
como o sofrimento dos homens.”

Jardins. E riachinhos! Não bastasse a encantadora trajetória pelos jardins, em *Ave, Palavra* Guimarães Rosa ainda nos conduz aos relatos breves e extraordinariamente fascinantes sobre o riachinho Sirimim..

Gaston Bachelard diz-nos que “os poetas e sonhadores são por vezes mais divertidos que seduzidos pelos jogos superficiais das águas e que a água é, então, um ornamento de suas paisagens.”. (BACHELARD. 1997, p. 6) É exatamente essa a impressão que temos sobre os contos que narram a história do riachinho Sirimim e da vida e morte que o circundam.

Não é por mero acaso que a presença do rio é tão evidente e importante nas obras de Guimarães Rosa. O rio é matéria, ser mítico, símbolo do fluir permanente, da intimidade, imagem da travessia.

(...) gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um *magister* da metafísica , pois para ele cada rio é um oceano, um mar da sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma de um homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranqüilos e escuros como o sofrimento dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim, o rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade. (LORENZ. 1991, p. 72)

Em *Grande sertão: veredas* , desde as veredas do título, passando pelos rios maiores \_\_\_ com um dos quais, o Urucuia, Riobaldo se identifica \_\_\_ até o pai de todos, o rio São Francisco, na ambivalência de suas duas bandas; até o riachinho Sirimim em *Ave, Palavra*, Rosa vai demonstrando sua fascinação e respeito pelos rios, tudo o que

eles nos ensinam, por meio da simbologia que perpassa a história da humanidade, buscando entender, nesta travessia, a essência da vida.

Ainda em “*Grande sertão: Veredas*”, Riobaldo fala sobre as margens dos rios e como os homens, muitas vezes, estão tão preenchidos de margens (origens e destinos) que não percebem a travessia. Os homens acabam por deter-se às margens e se esquecem de vivenciar a travessia do rio. O personagem diz:

Ah! Tem uma repetição que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido nas idéias dos lugares de saída e de chegada.

Margens e travessias fazem parte da existência humana como uma metáfora, uma metáfora de vida, de caminhada e de ideais. Saída, chegada. Caminhada. Esse meio tempo que o ser humano na sabe ou não quer apreciar pela pressa de chegar. Qual o destino? Aliás, outro texto significativo de Rosa, de grande sensibilidade é o conto primoroso “*A terceira margem do rio*”, no qual o autor aborda os temas da loucura e do abandono através de uma linguagem que caracteriza o grande escritor. Trata, de forma metafórica, a origem, o destino e a travessia, a necessidade de viver as águas, ora violentas, ora calmas do rio, com o objetivo de chegar ao lugar almejado. O rio é uma metáfora da vida!

Podemos fazer uma analogia com as pessoas que se envolvem no rio da rotina, dia após dia e de outros que preferem seguir calados à terceira margem, tornando-se indiferentes ao mundo. São tantos os rios passíveis de travessia e tantas as margens - possibilidades de recomeço e transformação. É o próprio Rosa quem nos leva a refletir sobre as margens com seu narrador de *Grande Sertão: veredas*:” atravessamos as coisas e, no meio da travessia, não vemos nada. Só estamos entretidos nas idéias dos lugares de saída e chegada.”

Ligados à mesma constelação de significados, são vários os rios que banham a obra rosiana, mas agora ele fala de um rio menor, ou melhor, de um riachinho chamado Sirimim, “Sirimim, água-das-águas, é menos de meio quilômetro, ele inteiro. Só isto, e a fada-flor \_\_ uma saudade caudalosa: Sirimim-acima. Sirimim-abaixo \_\_ alma para

qualquer secura” (p.1172). O homem que escreveu sobre os grandes rios, agora nos revela, em quatro contos, o percurso deste riachinho, que ocupa lugar central nas narrativas. Por meio dele, também Rosa vai dando forma às personagens. “Simples, sem par, águas fadadas \_\_ e inavegável a um meio-amendoim. De amor um mississipinho tão sem fim. Ele já era o Sirimim.” (p.1171)

## Os rios de todos nós

Não só como um espaço geográfico, o rio existe como um complexo de imagens mobilizadoras nos planos histórico, cultural, espiritual e, como não poderia deixar de ser, psicológico. Por sua natureza móvel, por seu curso inexorável, pelo motor que trabalha entre a água e a terra que se deposita no leito, o rio se configura como espelho da humanidade, oscilando entre a devoção sagrada, o aproveitamento utilitário e a representação artística. De modo que o rio é, talvez, uma das mais antigas simbologias que existem. Um simbolismo não nasce do nada. Ele surge porque está ligado ao uso prático da vida, às necessidades de subsistência. Os rios servem ao homem utilitariamente e este os transforma simbolicamente ao juntar o que nos cursos d'água há de fecundante e de fluidez e ao construir para si imagens de vida e de morte.

De acordo com Micheliny Verunschik (2008), historiadora e autora de *História íntima do deserto*, na antiguidade muitos rios foram objeto de culto, fossem eles reais ou míticos. Sua importância era tamanha que até nomeou nações, como é o caso da Mesopotâmia, que significa, literalmente, entre dois rios. Localizada entre o Tigre e o Eufrates, a Mesopotâmia existiu econômica e socialmente em função do ciclo dos rios, assim como o Egito entrou para a história pela frase célebre do historiador grego Heródoto, que o qualificou como “uma dádiva do Nilo.”

A autora ainda nos lembra que na Grécia para se atravessar um rio, antes deve-se executar um ritual de louvor e purificação, acredita-se que por temor e respeito a Caronte, o barqueiro que se encarregava da travessia das almas após a morte. Depois de chegar ao Inferno, o passageiro era julgado por seus atos. Caso fosse condenado teria de enfrentar um dos quatro rios das regiões infernais: Aqueronte, cujo flagelo era a dor; Cocito, as lamentações; Flegetonte, cujas águas provocavam queimaduras; e, por fim, o mais conhecido deles, Lete, o rio do esquecimento. De caráter ambíguo, este mesmo rio também preparava para a vida as almas que iriam renascer. “Se na cultura grega as imagens dos rios do Inferno são tão fortes, são tão ou mais vigorosas as imagens dos rios do Paraíso, que vertem leite e mel, na cultura judaico-cristã.” (VERUNSCHIK, 2008)

Aliás, a autora ainda completa que é de morte e renascimento que tratam os episódios de Jesus e seu batismo por João Batista no Rio Jordão; e de Osíris, o deus assassinado dos egípcios, que vaga pelo Nilo numa barca funerária. Nos dois casos o rio exerce aquele mesmo poder de transformação de que se falava anteriormente e opera na vida e na morte com a mesma intensidade, de forma que uma e outra se confundam ou, antes, misturem suas águas, partilhando uma da natureza da outra. Assim, o batismo não deixa de ser uma morte para um mundo anterior, e a morte uma preparação para uma nova existência. De certo modo, convergem para a mesma experiência Jesus e Osíris.

Verunschck em seu artigo *Rio abaixo, rio afora, rio adentro: os rios* (2003), que a propósito muito nos faz lembrar uma das passagens mais belas do conto o riachinho Sirimim onde Rosa nos leva a enxergar o dinamismo e a beleza deste riachinho tão pequeno em tamanho, mas tão grande em magia: “Sirimim-abaixo, Sirimim-acima — alma para qualquer segura.” (p. 1172), ainda nos mostra que a morte no rio tem um apelo estético imediato, certo. A imagem de alguém que se joga nas águas profundas já foi explorada ao extremo nas artes. O personagem Ofélia, de Shakespeare, é um exemplo clássico dessa entrega desmedida às águas.

Para o filósofo Gaston Bachelard, no livro *A Água e os Sonhos* (1997), Ofélia é a representação do devaneio no meio aquático e ela mesma se torna um ser do rio, uma dama das águas - ou o rio é que se transforma, fluido, na cabeleira derramada da moça. Esse caráter de languidez faz do rio de Ofélia um rio de águas quase paradas, misto de encantamento e passividade, um rio morto como o personagem, despido do caráter erótico e pulsante que, em geral, se associa às águas correntes.

Uma contrapartida de Ofélia, de acordo com Verunschck, pode ser encontrada na mitologia mexicana. Uma das lendas mais populares do país é *La Llorona* (A chorona), uma mulher que após ser abandonada pelo marido lança seus dois filhos pequenos e a si mesma na correnteza de um rio. Sua alma sobe aos céus mas é impedida de entrar sem que antes resgate as almas dos filhos. Ela retorna e vaga, até hoje, nessa busca pelas margens solitárias do cair da tarde. Por isso, crianças nunca devem estar desacompanhadas à beira dos rios, pois *La Llorona* pode confundi-las com os filhos perdidos e arrastá-las para o fundo das águas.



Para a autora a presença do feminino nas águas é constante na mitologia de vários países, especialmente nas culturas celta e gaulesa. Não por acaso, grande parte dos rios europeus possui nomes derivados de substantivos femininos, como é o caso do Sena, que corta Paris. Sena, *la Seine* em francês, vem de Sequana, deusa gaulesa protetora desse rio e para quem eram trazidas oferendas, desde frutas e pães até dinheiro. Ex-votos de membros, cabeças e até de corpos completos eram oferecidos a essa divindade de grande poder curativo e regenerativo. Não raras vezes os rios receberam também sua cota de sacrifícios humanos.

De acordo com Veruschk a natureza feminina dos rios é corroborada pela psicanalista junguiana Clarissa Pinkola Estes, autora do livro *Mulheres que Correm com os Lobos* (Rocco, 1994). Essa autora afirma que nas regiões hispânicas do sudoeste norte-americano o rio é a Grande Dama que, no intercuro sexual com o solo, acaba por fecundar e fecundar-se. Na aceção dessas culturas, o rio nunca poderia ser uma imagem masculina posto que é uma das representações da Grande Deusa, de seios fartos e ancas largas, venerada desde tempos pré-históricos. (2008)

Veruschk cita ainda as reflexões da estudiosa e psicoterapeuta Lucy Coelho Penna, autora de *Pauaxipuna* (no prelo) e *Dance e Recrie o Mundo* (Summus, 1993), que diz que o arquétipo da Senhora das Águas é marcante na nossa cultura mestiça. Ele articula três grandes manifestações que, juntas, compõem uma imagem de devoção do brasileiro ao culto das águas: Nossa Senhora de Aparecida, padroeira do Brasil; Nossa Senhora de Nazaré, padroeira do Pará; e Iemanjá, deusa iorubá que é sincretizada tanto com a Maria cristã como com a Yara, deusa indígena que governa as águas doces (que também se corresponde com Oxum, outra senhora iorubá a governar o meio líquido). Para a autora, a força simbólica dessas entidades está na base da identidade nacional e, de certo modo, se alinha com os grupos étnicos formadores da, por assim dizer, cara do nosso povo. De outro modo, como explicar a sede e o amor do brasileiro pela Senhora das Águas? Afeto que, infelizmente, não se traduz em preservação ambiental dos mananciais hídricos, conforme ressalta a autora.

O rio foi objeto de inspiração para vários escritores. Basta lembrar de *O Barco Bêbado*, de Arthur Rimbaud; *Finnegans Wake*, de James Joyce; *Meditações sobre o Tietê*, de Mário de Andrade, *A Terceira Margem do Rio*, de próprio João Guimarães

Rosa, *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto, do qual também falaremos um pouco neste trabalho.

## O riachinho de Rosa

No primeiro conto, “O riachinho Sirimim”, nosso rio nasce junto com o mel das abelhas, brota na pedreira atrás da casa do Pedro. Simples, primitivo, sem par, águas fadadas. Um mississipinho tão sem fim. Ele faz um pocinho e uma biquinha onde Pedro bebe água nas folhas de taioba. Noutra poço Eva lava panelas. Na biquinha Irene lava roupas. Outro pocinho para Bolinha, a cachorra, e outros bichinhos beberem também. Solto, passa no arrozal do Pedro, rega o milharal, penetra a horta. Sonso, quieto, supera chão e tempo. Vence o primeiro obstáculo do destino, a virada de um reguinho para não ir no pé da mangueira grande.

Em “Recados do Sirimim” o narrador dá notícias do rio em tempo de amores. Julho! Neblina fria! Névoas. Cheiro de manhã. A visão da claridade. Choveu passado da conta. Na pedra Sirimim nasce, manânime, ninfal. Vai desvelando em seu curso racional, o mítico. Os sonhos, as crenças, os amores. Um oceano sonho.

“Mais meu Sirimim”. Logo pelo título o narrador demonstra maior intimidade com o rio, ora narrador, ora personagem. Visitava o Pedro, bebia da biquinha que recitava água prateada na folha de taioba. A água mais pura que há. Pedro e Joaquim vivem ali. Pedro parece contente, vive das águas do riachinho. Construiu casa nova, fez até ladainha para inaugurar a casa e festa de quinze anos para a filha, motivado pela casa nova. Joaquim, porém, era casmurro, carrancudo, duro, prepotente. Parecia ter inveja de Pedro. Não gostava de natureza para os olhos. Só pensava em obrigação, fartura. Aceita o Sirimim, servo na horta, aprisionado, obrigado, agüinhas diligentes. No mais, Sirimim “está com vadiação”. Presume-se que não gostasse muito do rio, como tudo que era beleza. Joaquim, setenta e dois anos, no entanto, ia embora, ia se mudar. Mais uma luta que Sirimim venceu.

No último conto, “As garças”, temos duas visitantes conhecidas que aparecem de ano em ano. Vinham pelo rio. Paravam no rio, seu vale. Teriam outra espécie de recado. Eram o contrário da jaboticaba, como dizia Lourinha. “O branco individuado.” Alimentavam-se do Sirimim, dormiam em sua várzea ou nas pedras na beira do rio. Sempre o par. Um dia voltou só uma. Ouviram dizer que um homem havia comido “um bicho branco”. Três dias depois... Lourinha e Lúcia a encontraram ferida perto da

goiabeira do Sirimim. Asa quebrada. Jeremiava. Cuidaram da asa. Fizeram ninho, deram peixe, Tudo às margens do rio. Durou dois dias. Murchou. Enterraram-na. Aquela gente pensava nelas duas, elas faziam falta. “Tristes manchas de demasiado branca, faziam muito escuro.” (p. 1188)

Logo no início do primeiro episódio o narrador nos mostra que o riachinho Sirimim brota de muitos olhos d’água e que “um brota na pedreira que tem atrás da casa do Pedro.”. (p. 1171). Já aí, podemos perceber Rosa reatualizando o mito da tradição judaico-cristã que se evidencia com a ilustração da passagem bíblica em que Moisés tira água da pedra com um cajado: o milagre da água, a pedra no monte Sinai que se tornou uma fonte para saciar a sede do povo de Israel que viajava pelo deserto. Moisés bateu o seu cajado na pedra, de acordo com orientações de Deus; o mesmo cajado com o qual fendera o rio Nilo para que seu povo pudesse passar, fugindo do cativeiro do Egito.(Êxodo 17. 1-7) Vemos aqui os símbolos religiosos sendo reatualizados como porção da própria vida. Observamos que os arquétipos não podem ser tratados como se fossem parte de um sistema mecânico, que se pode aprender de cor, “é importante esclarecer que não são simples nomes ou conceitos filosóficos. ”. (YUNG. s/d, p. 96) Ele precisa ser explicado de acordo com as condições totais da vida daquele determinado indivíduo a quem se relaciona, requer inteligência, imaginação e intuição, “pois quando nos esforçamos para compreender determinados símbolos, confrontamos não só com o próprio símbolo como com a totalidade do indivíduo que o produziu.”. (JUNG. s/d, p. 92)

Como podemos observar, as primeiras imagens dadas, quer pela descrição feita através da visão que o narrador tem do riachinho, quer pela articulação da palavra, faz com que os leitores prolonguem as imagens simbólicas que não podem permanecer apenas dentro dos textos de Rosa, “Ele é só ali, não é de mais ninguém. Em uma porção de grotinhas, ele vai nascendo. São muitos olhos-d’água, de toda espécie, um brota naquela pedreira que tem atrás da casa do Pedro.” (p. 1171); de acordo com Northrop Frye, o símbolo “tem que expandir-se, por sobre muitas obras, até chegar a um símbolo arquetípico, pertencente à literatura como um todo.” As águas mágicas, que brotam da pedra, não podem permanecer no conto de Rosa, elas englobam as águas mágicas do Velho Testamento para cá, assim, Frye completa seu pensamento dizendo que “o que é verdade para o leitor é *a fortiore* verdade para o poeta.” (FRYE. 1957, p. 103)

Águas mágicas, que nascem juntas com o mel das abelhas, que também “mereja, daquela pedra, junto do lugar que nasce a água.” (p.1171) Águas fadadas, “Simples, sem-par, águas fadadas.” (p. 1171) seguindo seu destino encantado. Encanto e destino. Fado com fadas; ninfas e náiades, “com alfaces, libélulas, rãs e náiades...” (p.1172) O autor ainda faz referência às origens, às águas primordiais, “Vamos vir ao começo: àquela grande pedra manânime, ninfal. Donde o Sirimim primeiro nasce.” (p.1175) Ele é o berço de tudo, a memória dos eventos primordiais.

Ainda vale a pena comentar que as naiádes eram as ninfas dos riachos. As ninfas (νύμφης, *nýmphês*, em grego, *nymphae* em latim, *nymphs* em inglês, *nymphes* em francês), são divindades femininas secundárias da mitologia grega que habitam o campo, principalmente junto às fontes e estão ligadas à terra e à água. *Nymphe* significa também "moça", "mulher jovem", em grego e parece estar etimologicamente ligado ao verbo latino *nubere*, "casar-se" (em relação à mulher), a *núpcias* e ao adjetivo *núbil*.

Segundo Junito Brandão (2000), as ninfas podem ser consideradas uma extensão da Terra-Mãe em união com a água. Desses dois elementos, surge a força geradora que preside à reprodução e à fecundidade da natureza tanto animal quanto vegetal. Desse modo, as ninfas seriam a própria Géia em suas múltiplas facetas. Ali, naquele lugar, banhado pelo riachinho Sirimim também as náiades representando a fecundidade que transbordava dos contornos traçados pelo narrador. De acordo com as palavras de Rosa, o próprio riachinho confirma isso: “toda a vida, as vidas, sim.” (p. 1173) Ligadas nessa teia de significados, “todas as vidas” elegeram a simbologia dos rios para representar riqueza, fartura, abundância, como acontecia com tudo que vivia às margens do Sirimim.

De acordo com Solange Firmino (s/d) em seu artigo *A eterna juventude das ninfas* as ninfas eram cultuadas como divindades, mas não eram imortais, nem moravam no Olimpo com os deuses. Elas habitavam na natureza, em todas as suas manifestações, como grutas, árvores, mares, lagos, bosques, montanhas, e recebiam denominações de acordo com a origem ou o local em que ficavam. Assim, entre várias ninfas, as Náiades eram as ninfas dos riachos; as Oceânidas eram filhas de Oceano e Tétis; as Nereidas eram filhas de Nereu e Dóris. Cada ninfa também tinha um nome próprio. Entre as

Nereidas destacaram-se Tétis e Galatéia. As Melíades nasceram do sangue de Urano , eram as ninfas dos freixos, a árvore da vida entre os escandinavos, sagrada e indestrutível.

As ninfas eram sempre representadas como mulheres jovens e bonitas, tiveram muitos amores e geraram filhos famosos, como Aquiles, herói da guerra de Tróia, filho de Peleu e da ninfa marinha Tétis; e Orfeu, filho de Apolo com a ninfa Calíope.

Destino atrelado à vida daqueles personagens que viviam às suas margens. “Sirimim, batizado num jardim.” (p. 1172) Rio batizado num jardim, como o do Éden, remetendo-nos ao início do mundo, estendendo-nos até os nossos dias. Assim como o poema de Ovídio (2003) *A criação* que tenta promover essa ligação entre passado e presente . Num dos versos o autor diz: “(...): a água,/colocada abaixo de todos, cobriu e preenche a terra.” (p.10)

Rio atrelado ao destino, à vida, viviam do riachinho, que era vida e sustento para todos. Servia para beber, para lavar roupa, lavar louças, dar vida às plantações, saciar a sede até dos animais. Nele “toda a vida, todas as vidas, sim.”. (p.1173) Aqui podemos completar com Bachelard que diz que “sentimentalmente, a natureza é uma projeção da mãe.”, razão do fascínio despertado por esse elemento ao longo dos séculos, resultado de nossas lembranças inconscientes, de nossos amores de infância, amor que abriga, que nutre. Nesse sentido Bachelard ainda acrescenta:

Em suma, o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção das imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna. Outros amores virão, naturalmente, enxertar-se nas primeiras forças amantes. Mas todos esses amores nunca poderão destruir a prioridade histórica de nosso primeiro sentimento. A cronologia do coração é indestrutível. Posteriormente, quanto mais um sentimento de amor e de simpatia for metafórico, mais ele terá necessidade de ir buscar forças no sentimento fundamental. Nestas condições, amar uma imagem é sempre ilustrar um amor; amar uma imagem é encontrar sem o saber uma metáfora nova para um amor antigo. Amar o universo infinito é dar um sentido material, um sentido objetivo à infinitude de um amor por uma mãe. Amar uma paisagem solitária, quando estamos abandonados por todos, é compensar-se uma ausência dolorosa, é lembrar-nos daquela que não abandona... Quando amamos uma realidade com toda nossa alma, é porque essa realidade é já uma

alma, é porque essa realidade é uma lembrança.(BACHELARD. 1997, p.120)

De acordo com a citação, não é o conhecimento do real que nos faz amar apaixonadamente o real, mas o sentimento que constitui o valor fundamental e primeiro. Começamos a amar a natureza sem conhecê-la, sem vê-la bem, realizando nas coisas “um amor que se fundamenta alhures”. (BACHELARD. 1997, p. 119) De acordo ainda com Bachelard, é depois que a procuramos em detalhes. A descrição entusiástica de Rosa é uma prova que o narrador a observa com paixão, com a constante curiosidade do amor. Assim vai criando esse espaço mítico-maravilhoso em que as sensações vão transcorrer do trabalho com os sentidos, elaborados com perfeição. O Sirimim em seu curso racional vai acompanhando a vida daquela gente, um tipo de destino para as pessoas, inclusive para o narrador. É cúmplice das crenças, “Teve de plantar dois, porque, se não, não nasce, não vinga a muda, se uma só: é preciso sempre o par.” (p.1176), dos amores, “Mas o Maninho não tem tempo, anda atrapalhado, com o casamento da irmã dele.” (1176), da religiosidade, “Armou a ladainha de ação-degrasas” (p.1182), dos sonhos, “O Pedro é que raiava feliz, porque estão fazendo pra ele outra casinha.” (p. 1176), das desgraças, “O genro do Joaquim uma vez afundou, tiveram de estender a ele um pau, e se juntaram, todos, para o tirar”(p. 1176) e até da ruindade de gente que morava às suas margens.. Pouco a pouco o rio se torna para o narrador uma contemplação que se aprofunda, o riozinho se transforma num “oceano sonho”. (p. 1179). Ele supera chão e tempo, assim como superou a primeira barreira imposta pelo homem, “a primeira disciplinada que dão nele: a virada de um reguinho, que fizeram, desviando-o de não ir no pé da mangueira grande, que não gosta de água.”. (p.1171) É um rio vencedor, um herói buscando o seu destino final, exemplo que inspira o homem a vencer também os obstáculos a fim de chegar ao seu destino final, também vencedor.

Dessa forma, vão-se tecendo as imagens desse rio querido e detestado. Ali, onde vige uma ordem: “amanhece de neblina, todos os dias, frio com frio.”, onde “o clarear é que é curto, para se assistir ao madrugar”, onde “da coruja, o pio é sempre”, onde “Tão cheiroso, na horta, aquele lugar de roseira.”, onde “a água mais pura que há” (p.1181) evocam-se imagens através de uma sinestesia fantástica: tato, visão, audição, olfato e

paladar, os sentidos juntam-se, mesclam-se na intenção de capturar o leitor, de levá-lo a participar desse universo onírico.

Universo onírio, que fazia parte da contenteza de Pedro. Pedro parecia amar o Sirimim. Ali vivia do rio, construía casa nova, fizera até uma ladainha para inaugurá-la e mais uma festa para comemorar o aniversário de quinze anos da filha com o dinheiro da venda de ovos e galinhas que guardara para o caso de alguma doença. Privilégio! Gastou o dinheiro com alegria. Tudo isso demonstra os devaneios mais íntimos em mais naturais, demonstrados pelo próprio título de um dos contos “Mais meu Sirimim”. O pronome possessivo “meu” revela essa relação de intimidade de Pedro com o riachinho, riacho de águas claras e puras, que mata a sede e refresca. O devaneio natural, de acordo com Bachelard, reserva sempre o privilégio da água doce, água do céu, da fina chuva, da fonte amiga, pois elas “dão lições mais diretas que todas as águas do mar. (...) A água doce sempre há de ser, na imaginação dos homens, uma água privilegiada.” (BACHELARD. 1997, p.162,163)

O mesmo não acontecia com Joaquim, irmão de Pedro, homem de setenta e dois anos, casmurro, duro, carrancudo, prepotente. “O Joaquim é homem sério, estrito e correto demais, não gosta de natureza para os olhos. A coisa melhor para ele, é a fartura. A coisa pior \_\_ a vadiação. Só pensa em termos de proveito.” (p. 1183) Tolera a roseira que Irene plantou somente porque ela serve às plantinhas com sombra. Nunca reparara em sua beleza, nem jamais sentira , “rosas asas, seu perfume”. (p. 1183) O riachinho, esse também ele tolerava, aceitava-o servo na horta, fora isso, estava de vadiação, não servia para nada. “Presume-se que, no fundo detestava-o o Joaquim.” (p.1183) bem como toda beleza da natureza que ali se encontrava. Mas Joaquim estava de mudança. “A ida embora do Joaquim é uma luta, que Sirimim venceu.” (p.1184)

Seguindo bravamente o seu curso, Sirimim tem outro prazer, o de receber a ilustre visita de duas garças. “Teriam outra espécie de recado.” (p. 1185) Andavam na várzea do Sirimim pescando. Enquanto permaneciam naquela região tinham o rio como morada: “dormiam na várzea ou nas pedras de beira ou meio do rio, as ilhas grandes.” (p.1186) “Eram o contrário da jabuticaba.” (p.1186) como definia Lourinha. Nigra latia, esperando-as, mas “aquelas se tinham alado”. (p.1186) Voavam ...



Aterrissavam aos três pulinhos, *puf!, puf!, puf!* . Joaquim, assustado, reclamava, mas confessava: “não desestimava delas, que deviam de ser o sinal certo de bom chover.”. (p. 1186) Seria esse o outro recado?

Porém, um dia, voltou só uma. Ouviram dizer que certo homem “andou comendo “um bicho branco”.” (p.1187) “a outra \_\_ o outro \_\_ fora morta.” (p.1187) Então a garça que ficou levantou vôo “desencontrado e quebrado, de busca \_\_triste e triste.” (p.1187) Depois de três dias, as meninas Lourinha e Lúcia encontraram a garça ferida, com a asa quebrada, perto da goiabeira do Sirimim. Cuidaram dela. Trouxeram peixe, fizeram ninho. Mas só resistiu dois dias. “Morreu muito branca. Murchou.” (p.1188) Também às margens do riachinho Sirimim, a morte. Aliás, Sirimim não era riachinho só de vida, mas também de morte, prova disso era o chupão, “a única arte que ele faz, só esta maldade do Sirimim.” (p. 1172) O genro do Joaquim uma vez afundou, colocaram bambu em volta para avisar que ali era lugar que podia dar desgraça. De acordo com Bachelard, “A ambivalência do prazer e da dor marca os poemas como marca a vida.” (1997, p. 176) Um calmo riachinho que é acometido por uma súbita ira. “Rosna e rugem. Recebe todas as metáforas da fúria, todos os símbolos animais do furor e da raiva.” (BACHELARD, 1997, p. 178)

## Mais rios e mais rios

Como vimos no desenvolvimento e na análise do conto que fala sobre o jardim, aqui também podemos nos valer dos poetas e escritores que falaram muito avidamente sobre os rios fazendo ressurgir sua simbologia arquetipal .

Cecília Meireles, com sua intensa sensibilidade, escreveu “*Medida da significação*”, poema onde fala sobre suas impressões sobre a água:

Procurei-me nesta água da minha memória  
que povoa todas as distâncias da vida  
e, onde, como nos campos, se podia semear, talvez,  
tanta imagem capaz de ficar florindo...  
Procurei minha forma entre os aspectos das ondas,  
para sentir, na noite, o aroma da minha duração.

Compreendo que, da frente aos pés, sou de ausência absoluta:  
desapareci como aquele – no entanto, árduo – ritmo  
que, sobre fingidos caminhos,  
sustentou a minha passagem desejosa.

Acabei-me como a luz fugitiva  
que queimou sua própria atitude  
segundo a tendência do meu pensamento transformável...

Desde agora, saberei que sou sem rastros.  
Esta água da minha memória reúne os sulcos feridos:  
as sombras efêmeras afogam-se na conjunção das ondas.  
(MEIRELES. *Vaga música*)

Neste poema, Cecília Meireles evoca o elemento “água” e suas imagens para trilhar os caminhos de sua subjetividade. Escolhendo o elemento água para indagar de sua existência, o sujeito-lírico já orienta para uma vida de dissolução, de ausências, de efemeridades, cujas possíveis marcas o tempo-água, a vida-água foram apagando. Assim, a “água” pode apagar os “rastros” que poderiam dar indícios de uma origem e um sentido para a existência. A autora lança mão da imagem para falar de uma verdade – o significado, a “medida” da existência humana – de difícil demonstração. Pela imagem, o conceito se torna menos abstrato. Além do mais, observe-se que o sujeito-lírico converte-se em uma própria imagem de si mesmo para tentar encontrar a sua medida: ao longo da vida, poderia ter “semeado tanta imagem”; sua forma tem “os

aspectos das ondas”; sua duração converte-se em aroma; sua vida foi um ritmo e uma luz fugidios... Enfim, uma existência de “sombras”, um reflexo de imagem.

Em Fernando Pessoa, observamos que dos quatro elementos naturais da filosofia clássica, a água é aquele que o poeta vai eleger para a definição do contingente da vida e do absoluto dos sonhos.

Oh! Mar salgado, quanto de teu sal  
São lágrimas de Portugal!  
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,  
Quantos filhos em vão rezaram!  
Quantas noivas ficaram por casar  
Para que fosses nosso, oh, mar!

Valeu a pena? Tude vale a pena  
Se a alma nao é pequena.  
Quem quiere passar alem do Bojador  
Tem que passar alem da dor.  
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,  
Mas nele é que espelhou o céu.

(PESSOA, 2008, p.75)

Paralelamente a Camões, Fernando Pessoa faz referência ao mar como fluir de amargura em *Mar Português*: “Oh! Mar salgado, quanto do teu sal/São lágrimas de Portugal!” Mas essencialmente o mar, espelho do céu é o reflexo do além, do desconhecido - esta novidade de sensações, esta busca tem para Pessoa um efeito semelhante a uma explosão do eu - lugar de dissolução onde o real se desfaz e deixa de se ver, onde a identidade se perde fragmentada definitivamente.

João Cabral de Melo Neto também vai evocar as imagens da água para o homem nordestino, fazendo assim uma aproximação de duas culturas, a espanhola e a brasileira, por meio dos rios Guadalquivir e Capibaribe, no poema *A Entrevistada Disse, na Entrevista*. Ele mesmo, João Cabral, foi um autor de rios por excelência. Num de seus muitos poemas nessa temática, constrói uma das imagens mais belas e perturbadoras da poesia: "Aquele rio/era como um cão sem plumas". Para dar um exemplo mais significativo de nossa realidade, quero me deter a análise de alguns aspectos do poema em questão.

O poema *O cão sem plumas* foi publicado em 1950. Anterior à peça em versos *Morte e Vida Severina* (escrita em 1954-55), esse cão despossuído de adornos representa um dos momentos mais altos da criação cabralina. O cão desemplumado é a metáfora de Cabral para o rio Capibaribe e sua cinzenta convivência com os homens-caranguejos, que também são cães sem plumas. "Difícil é saber/ se aquele homem/ já não está/ mais aquém do homem".

Poema soberbo de acordo com Flávia Suassuna, "O Cão sem Plumias" é a descrição das condições subumanas nas palafitas e mocambos do Recife. A dicção é dura, como convém ao tema, mas nunca resvala para o panfleto. "Só mesmo um grande artista poderia assumir ecos de um discurso social sem ser panfletário, romântico ou esteticista", escreve o colunista Daniel Piza (*Gazeta Mercantil*, 18/10/1999). É um longo poema que denuncia não só o estado do rio, mas também a situação de exclusão da população ribeirinha, à margem de tudo.

Diferente de Rosa, que trata com suavidade o rio, em Cabral, o sofrimento se evidencia em *O Cão sem Plumias* que é um poema construído em quatro unidades, onde as imagens da morte e da vida são simbolizadas pelo rio Capibaribe e pelos homens que nele se fundem. Não se trata da imagem do morto ou do funeral, como no poema "Duas das Festas da Morte", em que João Cabral compõe a imagem da morte no seu processo social. Ou seja, descreve o definhamento do corpo e da mente, sua degradação e mutilação, de forma a tornar plástica a imagem do subumano como imagem da morte.

Ao extrair do corpo suas qualidades de vida, ao desidratá-lo das qualidades positivas, a imagem da morte vai se fazendo aos poucos, gradativamente, como se passa no real nordestino. A natureza e o físico natural do homem, decompostos formam uma unidade da morte.

Na primeira parte do poema, Paisagem do Capibaribe, o rio padece da presença de uma forma de vida.

Nada sabia da chuva azul,/da fonte cor-de-rosa,/da água do copo de  
água,/da água de cântaro,/dos peixes de água,/da brisa na água.

Opostamente, o rio está prenhe de qualidades negativas, ou melhor, contraditórias com sua existência de rio.

Sabia dos caranguejos/de lodo e ferrugem./Sabia da lama/como de uma mucosa./Devia saber dos polvos./Sabia seguramente/da mulher febril que habita as ostras.

Como se vê, é na composição do ausente e presente, numa relação de negação e afirmação, que se forma a imagem da degradação e da morte. Um rio sem águas cristalinas e sem peixes é “como um cão sem plumas”. A analogia provoca o estranhamento da imagem, pois compara o rio ao cão sem plumas, um cão repugnante, miserável, carregado de moléstias. Aquele rio é um rio que não se abria aos peixes, mas se abria em flores pobres e negras como negros.

Na segunda parte, *Paisagem do Capibaribe II*, a imaginação criadora do poeta faz o rio conhecer tão bem os homens que o rodeiam, como conhece o lodo, a ferrugem, a lama, a mucosa etc. Rio e homens são unificados sob uma mesma imagem: “cão sem plumas”. Para se chegar à imagem mais nítida dos cães sem plumas, Mello Neto leva ao extremo a gradação da imagem degradada do homem nordestino.

Mas ele conhecia melhor/os homens sem pluma./Estes/secam/ainda mais além/de sua caliça extrema;/ainda mais além/de sua palha;/mais além/da palha de seu chapéu/mais além/até/da camisa que não têm;/muito mais além do nome/mesmo escrito na folha/do papel mais seco.

Ao invés desse homem se destacar da natureza (o rio de lama), para melhor utilizá-la em função da vida, estes perdem sua identidade fundindo-se no que há nela de negativo (o negativo aqui é sempre relativo aos termos da relação). Assim, esses homens não encontram a natureza de forma a se encontrarem. Pelo contrário, perdem-se nela, perdendo sua própria identidade.

Na água do rio,/lentamente,/se vão perdendo/em lama; numa lama/que pouco a pouco/também não pode falar:/que pouco a pouco/ganha gestos defuntos/da lama;/o sangue da goma/o olho paráltico/da lama.

Vê-se que a imagem da morte é a imagem da desidentificação do humano no homem. Ele está vivo, mas não como humano, apenas como natureza degradada, na forma subumana. Conforme se verifica nos versos, essa desidentificação é física, emocional e mental.

Na paisagem do rio/difícil é saber/onde começa o rio;/onde a lama/começa do rio;/onde a terra/começa da lama;/onde o homem,/onde a pele/começa da lama;/onde começa o homem/naquele homem/Difícil é saber/se aquele homem/já não está/mais aquém do homem;/mais aquém do homem/ao menos capaz de roer/os ossos do ofício;/capaz de sangrar/na praça;/capaz de gritar/se a moenda lhe mastiga o braço;/capaz/de ter a vida mastigada/e não apenas/dissolvida/(naquela água macia/que amolece seus ossos/como amoleceu as pedras.

O extremismo da imagem do rio da morte, que evidencia o dramático, corresponde ao extremismo da morte em vida de tal homem. Sob um outro ângulo, as duas últimas partes do poema convertem o extremo existencial em gerador de uma nova vida. Contudo, não é intenção fazer uma leitura acurada desse poema, cuja presença neste estudo serve como exemplo do dinamismo das imagens da água ao longo dos tempos e na interior de cada cultura diferente.

Nos contos escolhidos em *Ave, Palavra*, a imagem que temos da água não é uma imagem de morte, embora ela apareça vagamente com a ameaça do “chupão”. Inversamente, as imagens que encontramos são imagens da vida que se forma em torno desse elemento mágico que nos traz uma série de imagens cada vez mais profundas. Nesses contos, a água aparecerá como uma realidade poética completa, um ser total: com corpo, alma e voz.

#### 04-Os caminhos do imaginário

Enveredar pelos caminhos de Rosa nos levou também a trilhar os caminhos do imaginário. São caminhos de imaginação, de criação de significados, ou como diz Danielle Perin Rocha Pitta, em *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*, o caminho do imaginário é aquele que envolve a “faculdade que o homem exerce para dar sentido ao mundo” (PITTA. 2005, p. 11)

Nada no mundo é insignificante, e dar significado implica entrar no plano do simbólico. Se considerarmos que o dar sentido ao mundo é o objetivo maior do homem desde os primórdios bem como descobrir o enigma do surgimento do universo, o destino do homem, a temporalidade e a morte, o humano *versus* o divino, o bem em contradição com o mal, não poderíamos deixar de citar neste trabalho que a relação entre simbólico, imaginário e literatura é antiga e remete aos clássicos.

Assim, faz-se necessário uma retrospectiva esclarecedora sobre os sistemas filosóficos e os caminhos relativos ao estudo do imaginário .

Em *Literatura e antropologia do imaginário* (2003), Maria Zaira Turchi traça percursos e perspectivas da crítica do imaginário. A idéia central, como diz a autora , consiste em perceber, na base do simbolismo, a presença do mito, seja nas imagens simbólicas, seja nos motivos arquetípicos, buscando o modo como o processo de remitologização acontece no século XX.(p.13).

A autora inicia seu percurso esclarecendo que em se tratando de tema polêmico, e em razão, sobretudo, de seu entrosamento com a história das idéias, não se pode dispensar a retrospectiva aos sistemas filosóficos de Platão e Aristóteles.

De acordo com Turchi (2003, p.14), Platão não admite que da sensação particular, mutável, relativa, se possa de modo algum tirar o conceito universal, imutável, absoluto: os conceitos são a priori inatos no espírito humano. Para Aristóteles, o que constitui a verdade é a argumentação lógica baseada na razão, pensamento direto, produto da sensação e da inteligência. Para Platão, o mito se revela por intuição visionária da alma; já para Aristóteles é um objeto de invenção.

À época de Platão, segundo Turchi (2003, p. 14), mito era absurdo, mentira, narrativas fantasiosas, inverossímeis, atribuídas aos deuses, portanto, sinônimo de argumentação absurda e inverídica, enfim, mito era “a imagem desprezível de uma idéia pré-concebida”

Aristóteles escolhe o termo “mito” para definir na sua *Poética* (1992, p.111) o que seria a alma da tragédia: “imitação de ações”, “composição de actos”, ou seja, o enredo. O mito é um produto de uma construção organizada, moldada sobre um fundo de histórias fornecidas pela tradição. De acordo com sua poética, tais histórias só se tornam um mito quando transformadas em tragédias.

Turchi (2003, p. 15) afirma que Aristóteles em outras obras emprega a mesma palavra com sentido diferente e cita a *Ética a Nicômaco* (III, 13, 117 b 34) como exemplo, onde mito se refere a histórias contadas por aqueles que perderam o dia jogando conversa fora, o *philómuthos*, o conversador, porém conclui observando que pelo menos uma afirmação permanece constante em sua obra: a imaginação não é ciência. Esta é sempre verdade, enquanto a imaginação se engana. Nesta perspectiva, o pensamento direto e conceitual é valorizado em detrimento da imagem e do sentido simbólico.

Portella (1991) afirma em seu artigo *A Estória cont(r)a a História* que Aristóteles já nos mostrava como a arte, estruturada nos seus dois planos, matéria e forma, promove através da mimese uma progressiva libertação da realidade, ou seja, é imitando a realidade que a arte se liberta da realidade. Através da mimese, a arte faz emergir até a plenitude, até o esgotamento, até a purificação, tudo o que a natureza, a realidade ou seu dinamismo, se mostram incapazes de objetivar numa obra. Foi Hoelrelin quem reviu esse conceito. Imitar é assim descer ao plano de articulação das possibilidades subjacentes na coisa. Imitar não é copiar, mas criar. A dependência com respeito à natureza é uma dependência livre. E o grau mais acabado dessa libertação pela criação artística, onde a mimese instaura o seu apelo universalizante, é a catarse. Traduzida como purificação, a catarse tem o sentido de exercício pleno de possibilidades existenciais adormecidas. Por isso o artista é mais artista na medida em que aperfeiçoa a mimese e alcança a plenitude (catarse).



Luiz Costa Lima, em *Sociedade e Discurso Ficcional*, mostra sua preocupação em definir o caráter da mimese verbal ao questionar o que seria próprio à literatura enquanto modalidade discursiva específica. (COSTA LIMA, 1986, p. 194)

Quando responde sua pergunta em seu ensaio ele deixa bem claro que a especificidade discursiva da mimese no terreno da ficção literária se configura por sua especial sujeição à tematização do imaginário. Por estar submetida à instância imaginária, a mimese escapa, ou recusa, o domínio da atividade perceptual, que regula as relações pragmáticas entre o sujeito e o modelo “real”. Se para o teórico a mimese se define como processo criativo, é porque ela corresponde a uma produção do imaginário, que jamais repete o modelo de forma passiva. Na obra literária a mimese não pode mais constituir-se como uma imitação fiel do modelo, pois resgata, na aparente semelhança, a diferença latente. A mimese re-apresenta o modelo não sob o signo da realidade percebida, mas sob o signo da imagem precipitada.

Segundo Costa Lima, a aliança entre a ficção literária e o imaginário cria um campo de tensão e de conflito entre o objeto e a cópia, pois o imaginário, quando produz o duplo irreal, ao invés de simplesmente repetir o mesmo, desdobra sempre a diferença inquietante. Por isso esta representabilidade mimética vem a ser basicamente criativa e leva o sujeito a um campo de “aprendizagem ativa”. ” (1986, p.304)

Turchi observa que a corrente filosófica de Platão é constantemente retomada desde os neoplatônicos até os simpatizantes atuais. A teologia cristã dos primeiros séculos é platonizante, mas foi Aristóteles quem dominou amplamente todo o pensamento da Idade Média, sobretudo à partir do século XIII, principalmente com Tomás de Aquino, que foi representante maior da filosofia escolástica – um exercício de atividade racional para demonstrar e defender a verdade religiosa revelada que, não sendo um sistema filosófico autônomo, utilizou aqueles sistemas já conhecidos e comprovados: o aristotélico e o platônico, mas é verdade também que foi contrastada pelos admiradores de Platão. Alberto Magno e Tomás de Aquino, dominicanos, e Guilherme de Occam e Boaventura, franciscanos, travaram uma luta que se iniciou nas escolas dos mosteiros e se transferiu para as universidades. O povo, que não entendia latim, longe dos conventos e excluído das universidades, bebia a fé em outra vertente:

Seu misticismo tinha necessidade de imagens que falassem diretamente à sua alma – herança platoniana fora do mundo intelectual aristotélico. (TURCHI, 2003, p. 16)

A questão das imagens reaparece quando os *fraticelli* de São Francisco incentivavam o misticismo através da multiplicação das imagens. Eram imagens que representavam o Cristo, a Virgem, os santos, os mistérios da fé, a própria arquitetura da época, românica, pesada e despida de adereços, dá lugar à catedral gótica, leve, projetada para o alto, repleta de símbolos e povoadas de estátuas. “Um mundo ideal, onde a alma fala diretamente à alma.” (TURCHI, 2003, p. 16)

Turchi continua o percurso mostrando que na Renascença, sobretudo nos séculos XV e XVI, a tendência do misticismo é levada ao excesso, pois o culto da imagem reporta ao paganismo. Surge a Reforma contra este novo surto de idolatria e, contra o iconoclasmo da Reforma, aparece a resistência do imaginário, através da Contra-Reforma, guerra que perdura até os nossos dias. O *Magister dixit*, sinônimo da fé cega em Aristóteles, chega ao fim, a partir da Renascença, a partir da audaciosa irreverência da filosofia de Occam, Bacon, Descartes, Spinoza e, sobretudo, pelo aparecimento da força demolidora da incipiente ciência experimental que abre caminho à ciência moderna. (pp. 16, 17)

Ao analisar a situação do símbolo e do imaginário nos tempos modernos, Turchi aponta que o problema se coloca, muitas vezes, na velha contenda entre o valor do pensamento racional e o gosto, a vocação e o poder do pensamento simbólico.

Para explicar a luta entre o pensamento racional e a imagem, recorre a Durand e às três causas fundamentais, que ele chama de estados. Às três ações responsáveis pela reação ele chama de redução. A essas três reduções da imagem ele dá o nome, respectivamente de teológica, metafísica e positivista, ou seja, redução da imagem à interpretação condicionada ao fato social e histórico; da imagem ao conceito; da imagem ao signo.

Aos poucos, porém, a hermenêutica e o símbolo foram readquirindo sua força e liberdade. Contra a redução teológica, ressurgem nas manifestações das heresias contra os

dogmas da Igreja e a livre interpretação das Escrituras. Contra a redução metafísica, a eclosão do imaginário nas páginas dos poetas e nas obras dos artistas sempre inovadores. Contra a redução positivista da linguagem, a imaginação provocou o florescimento da simbologia moderna.(pp. 17,18)

Turchi aponta que o movimento romântico teve como primeira grande figura Jean-Jacques Rosseau, filósofo a quem se deve o culto da sensibilidade que predispõe à emoção, sentimento que só é verdadeiro se for direto e violento, sem sofrer a orientação do pensamento. A autora ainda acrescenta:

Partindo desta teoria, foi possível aos pré-românticos e aos românticos reconstruir um mundo emotivo de sonhos, de visões, de mitos onde se inserem as palavras mais caras aos homens, joguetes de uma avalanche de imagens contra as quais não há defesa.  
(TURCHI. 2003, p.18)

No século XVIII, Giambattista Vico, Immanuel Kant e Samuel Taylor Coleridge, mais diretamente do que Rosseau, promoveram o renascimento do imaginário com suas novas pesquisas filosóficas. Segundo Turchi, para Vico palavra e mito se confundem no próprio ato criador. A filosofia do mito de Vico contém em germe quase todas as tendências no estudo do mito; ele antecipa o desenvolvimento da ciência mitológica. Por sua vez, Kant restituiu à imaginação a dignidade da “rainha das faculdades” após ter sido tratada como a “louca da casa”. Kant reabilita a imaginação como “esquematismo transcendental” – a percepção das “*formas a priori*” integrada nos esquemas, nas categorias da razão.

Coleridge, poeta do romantismo inglês, mergulhou no fim do século XVIII em Kant, fato que serviu para inundar de nova luz o imaginário. Ele descobriu que a imaginação não tem apenas função reprodutora, mas possui também a função criadora (p.19), exatamente o que Rosa considera mais importante, a linguagem imagética que funda a realidade.

Essa atividade do espírito pode apresentar-se sob duas formas: a inferior, chamada fantasia, e a outra, superior, a imaginação criadora no sentido restrito da palavra. Esta imaginação que vê além no espaço, além no intelecto, além no presente, no futuro, até no infinito. O papel da imaginação não se limita em conceber a idéia, a

reunir as imagens e as formas que hão de tornar sensível a idéia, antes sua função é fornecer o impulso, é a parte ativa do processo.

Nessa trajetória, Turchi ainda afirma que o desenvolvimento posterior da teoria do imaginário muito deve ao romântico discípulo de Kant, porque Coleridge não foi apenas o arauto do renascimento do imaginário, mas também contribuiu para a separação da fantasia em relação ao símbolo hermenêutico.

Nesse sentido vale ressaltar a reflexão sobre a inequívoca proximidade entre as tematizações da fantasia e as do imaginário feita por Costa Lima. Ele insiste em privilegiar, no entanto, a radical diferença: o discurso da fantasia se limita à repetição possível dos desejos ou das projeções do sujeito nela envolvido, o discurso do imaginário sublima a estranheza que se coloca no lugar daquilo que era esperado ou desejado. A fantasia, em suas diversas modalidades discursivas, opera sobre o eixo da redundância, da repetição, da substituição compensatória e do puro conhecimento. Do ponto de vista da ficção, a fantasia é o recurso das narrativas que visam seduzir e “pegar” o receptor de forma automática, passiva e imediata. O imaginário, de seu lado, supõe a transgressão da repetição passiva, e seu termo de chegada não é a projeção compensatória ou a substituição simbólica prazerosa, mas o ponto de um conflito entre o desejado e o temido, o ponto de divergência entre a esperada identificação e uma inesperada estranheza. Concluindo seu raciocínio, Costa Lima distingue radicalmente a ficcionalidade da fantasia da ficcionalidade literária quando conceitualiza a segunda no domínio da tensão e da quebra de expectativas, e a primeira no domínio do puro e prazeroso reconhecimento: “A fantasia contorna a estranheza própria ao imaginário, e põe em seu lugar o já esperável pelo receptor.” (COSTA LIMA, 1986,p.p. 223,224)

Chegando à primeira metade do nosso século, Turchi aponta Ernest Cassirer , Carl Jung e Gaston Bachelard como responsáveis pelos novos impulsos nos estudos do imaginário.(p.21) A autora mostra que Cassirer descobriu que o símbolo carrega em si a tendência de se transformar, sob as diretrizes da consciência, em “prenhez simbólica”; Yung tende a colocar o imaginário no inconsciente, que não é mais a manifestação de um impulso recalcado, o complexo sexual freudiano, Jung teoriza sobre a existência de uma camada profunda no psiquismo, o inconsciente coletivo e Bachelard, ao abrir as portas do imaginário em si mesmo, propõe a abordar a compreensão do simbólico,

dando-lhe o nome de fenomenologia dinâmica, na qual o imaginário é o dinamismo criador, a potência poética das imagens, enfim, a potência da palavra humana que emerge do inconsciente coletivo.

Entre os pais fundadores da noção de imaginário está Henry Corbin, filósofo, tradutor de Heidegger na França. De acordo com Turchi, ele marcou seu tempo revelando que a imaginação não é mediana, é mediatriz, isto é, não marca simplesmente um lugar, o meio, mas tem a função de dirigir e condicionar o rumo para tornar possível o acesso a uma nova interpretação, longe do objetivismo científico e longe dos estados psicológicos.

Ainda podemos citar Mircea Eliade que é, segundo Pitta (2005, p.58), sem conteste, o melhor interprete de Jung no campo das histórias das religiões. Eliade foi sem dúvida um dos melhores sucessores e colaboradores no campo da história das religiões, da mitologia, do estudo das místicas e das espiritualidades.

Eliade avança no pensamento de Cassirer e afirma que “o pensamento simbólico, o mito, não possui apenas “prehenção simbólica”, mas é um verdadeiro doador de sentido.” (TURCHI, 2003, p.22)

Henry Corbin e Mircea Eliade, de acordo com Turchi, enriqueceram os estudos do imaginário restabelecendo a harmonia entre os diferentes planos psíquicos.

Por fim, Turchi cita os trabalhos de Gilbert Durand, que procuram conciliar através de suas antropologias do imaginário, baseada num estruturalismo figurativo, esse pluralismo que se constitui de heterogeneidades irreduzíveis, estabelecendo uma trégua diante da impossibilidade de encaminhar a questão da hermenêutica simbólica sob um único enfoque e, com seu vasto conhecimento, constrói uma teoria sobre as estruturas antropológicas do imaginário, avançando depois, para a formulação de uma metodologia.

De acordo com Pitta, a experiência vivida se adicionou ao momento cultural do desenvolvimento das ciências humanas para determinar o interesse que Gilbert Durand

terá pelo imaginário.(2005, p. 91) e são as palavras de Turchi que mostram os pensadores fundamentais que sedimentaram o pensamento até então evidenciado:

Ele mesmo reconhece a paternidade de muitas hipóteses e descobertas a antropólogos tenazes e cultos, pesquisadores do imaginário, a quem chama de mestres: Bachelard, Corbin, Dumézil, Leroi-Gourhan, Eliade, Lévi-Strauss, Bastide, sem esquecer a obra do psicanalista Jung. (TURCHI. 2003, p. 22)

As bases do pensamento de Durand, para Turchi, são duas: as investigações do filósofo Gaston Bachelard e as teorias da Escola de Eranos, fundada por Jung e da qual participam também, estudiosos como Eliade, Corbin, Marie Louise von Franz. Bachelard constrói uma fenomenologia do imaginário que permite, por intermédio do devaneio poético, ultrapassar os obstáculos do compromisso biográfico do poeta e do leitor, colhendo o símbolo na sua plenitude. O filósofo do devaneio analisou a simbologia dos quatro elementos : água, terra, fogo e ar, e fundamentou seu pensamento na percepção do simbolismo imaginário como dinamismo criador, amplificação poética de cada imagem concreta, e como dinamismo organizador, fator da homogeneidade na representação. Assim, o símbolo possui um poder essencial e espontâneo de repercussão, enquanto os encadeamentos dos símbolos se regem pelas ressonâncias , pelas afinidades ocultas que residem no conteúdo material, de natureza semântica. Juntamente ao semantismo do imaginário, Bachelard ressalta a importância da assimilação subjetiva no encadeamento do símbolo e de suas motivações.(2003, p.23)

A Escola de Eranos, fundada em 1933, por C.G. Jung, é outra forte influência no pensamento de Durand. De acordo com Turchi, Durand toma, como ponto de partida, a teoria do simbolismo que, pelo seu caráter dual, é um mediador que complementa ou totaliza o consciente e o inconsciente, a subjetividade e a objetividade, o passado e o futuro, baseando a bipolaridade do símbolo na sua qualidade de unificador de pares opostos. Turchi completa dizendo que “neste sentido, o termo alemão para símbolo, *Sinnbild*, parece ser o mais acertado, englobando na sua composição etimológica o sentido (*Sinn*), elemento integrante do consciente reconhecedor e formativo, e a imagem (*Bild*), matéria-prima substancial do criador, localizada no inconsciente coletivo.” O símbolo torna-se assim, fator de equilíbrio, ao esclarecer a libido inconsciente pelo

sentido “consciente”, constitutivo da personalidade, cujo processo simbólico da individuação vincula-se a uma função transcendente. (p.25)

Um aspecto fundamental na obra de Durand é a classificação das imagens em *As estruturas antropológicas do imaginário* (1960), no qual, na importante introdução, ele faz o ponto sobre as concepções e os estudos sobre o imaginário e propõe uma nova classificação das imagens. O esforço classificador de Durand é globalizante no sentido de que ele faz nascer o imaginário na confluência do subjetivo e do objetivo, do mundo pessoal e do meio cósmico ambiente. O pensador faz uma sistematização do imaginário, pensando-o numa estrutura dinâmica.

Durand propõe, então, os regimes diurno e noturno para classificar as dominantes simbólicas. O diurno é estruturado pela dominante postural, explicitada pela tecnologia das armas, mago e guerreiro, rituais de elevação e purificação. O noturno subdividir-se-ia em digestivo e cíclico: a primeira assume as técnicas do recipiente e do habitat, os valores alimentícios e digestivos e a sociologia matriarcal; a segunda agrupa as técnicas do ciclo, do calendário agrícola, os símbolos do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. (DURAND.2002, p. 58) Apesar de esses regimes serem agrupamentos de estruturas vizinhas, não são agrupamentos rígidos de formas imutáveis.e por isso a proposta de Durand a respeito dessa classificação:

...pôr-nos-emos por fim a questão de saber se são eles mesmos motivados pelo conjunto dos traços característicos ou tipológicos do indivíduo, ou ainda qual é a relação que liga as suas transformações às pressões históricas e sociais. Uma vez reconhecida a sua relativa autonomia — relativa porque tudo tem um limite relativo na complexidade das ciências do homem — resta-nos-á esboçar, baseando-nos na realidade arquetipal desses regimes e dessas estruturas, uma filosofia do imaginário que se interroge sobre a forma comum que integra esses regimes heterogêneos e sobre a significação funcional dessa forma da imaginação e do conjunto das estruturas e dos regimes que ela subsume. (DURAND. 2002, p. 64)

Durand propõe também os conceitos de mitocrítica e mitoanálise, É sob essa concepção que Durand vai lançar uma metodologia de análise própria ao mundo

simbólico. A mitocrítica, que Durand fundou baseado no modelo de psicocrítica de Charles Mauron, em 1949, significa o uso de um método de crítica literária ou artística que centra o processo compreensivo no relato mítico inerente à significação do relato (TURCHI. 2003, p.39). Dirige-se para o descobrimento do mito pessoal do autor, de seu fantasma dominante. Ele acredita que as grandes obras não falam de um homem e sua vida, mas do homem na sua universalidade atravessando as barreiras culturais, históricas e sociais. Na prática, percebe-se que há um número limitado de mitos que definem as mitologias das grandes civilizações.

A mitanálise, inspirada do termo da psicanálise de Freud, consiste em circunscrever os grandes mitos diretores dos momentos históricos. Durand supõe que cada época possui um mito dominante, servindo de modelo à totalidade do imaginário. Seria, enfim, o diagnóstico dos mitos que dominam uma determinada civilização num determinado período de tempo.

Aliás, Ana Maria Lisboa de Mello, no ensaio “Poesia e Mito”, afirma que “desde a Grécia Antiga, os mitos estão entrelaçados à criação artística \_\_ artes plásticas, música e literatura \_\_ , sendo mediadores de questões essenciais relacionadas ao sentido da existência. Por ter a vocação de fornecer, de modo cifrado, respostas a perenes questões relacionadas à origem do cosmos, ao destino do homem, à divindade e à temporalidade, as narrativas míticas continuam a ser fonte de inspiração dos artistas.” (MELLO, 2003 , p.11), e completa:

Uma vez que desvela o mundo, as organizações e a ética que preside as relações entre os homens, o mito é pleno de significação. Ao mesmo tempo, é palavra que revela e mantém os códigos da existência instituída, preservação que decorre da repetição periódica da palavra reveladora, através do ritual ou do relato. Nesse sentido, o mito é atemporal. Se estruturalmente é uma narrativa, semanticamente impõe-se como revelação, e dessa dupla funcionalidade do mito \_\_ estrutural e semântica \_\_ vale-se a literatura, tanto em suas formas orais ( contos de fadas, lendas, canções), quanto nas escritas ( narrativas, lírica ou dramática). (MELLO, 2003 , p. 13)

Por essa vocação, a mitologia continua e continuará a ser fonte inesgotável de motivos para a criação literária. Não existe uma só cultura onde “a mitologia não se funde imperceptivelmente na e com a literatura”, como observa Frye. ( 2000, p.41)



Northrop Frye, no ensaio “Mito, ficção e deslocamento”, observa ainda que o mito, foco de interesse de muitas áreas do pensamento contemporâneo, entrou para a crítica literária porque foi sempre um elemento integrante na literatura desde Homero.

De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello, “mito tem constituído ponto de controvérsia entre os teóricos, desde a antiguidade até os dias atuais.” Mello completa dizendo que em meio a uma série de posições, destacam-se as concepções que vêem o mito como fruto da ignorância e fonte de escravização humana; e outra que o considera raiz da sabedoria, solo onde medram as obras de arte. (MELLO. 2002, p. 25)

Segundo Ana Maria, Mielietinski, na obra *A poética do mito*, mostra que há alternância de posições desde Platão até o século XX. (2002, p. 25)

De acordo com a autora, Platão interpreta simbólica e filosoficamente o mito como história fantasiosa que, paradoxalmente, deve ser tomada como verdadeira, na medida em que ilumina a verdade e, desse modo, tem poder de persuasão. Aristóteles visualiza o mito em sua estrutura de fábula; e para os estóicos e epicuristas os mitos são uma interpretação alegórica; Evêmero o entende como a divinização de figuras históricas. No Renascimento, a mitologia antiga é muito valorizada, sendo vista como expressão alegórica de grandes verdades religiosas, filosóficas ou científicas, Já os iluministas do século XVIII condenam a mitologia, julgando-a sinônimo de ignorância e engano. (MELLO, 2002, p. 25)

Para Mielietinski, conforme cita Mello, as idéias do filósofo Giambattista Vico se destacam, pois antecipam alguns princípios de Hegel, de Herder e concepções vigentes no século XX. Para Vico, os mitos não são narrativas distorcidas de acontecimentos históricos, mas histórias de costumes, revelando um pensar primitivo, concreto, antropomórfico, com uma lógica poética. O filósofo italiano inaugura a idéia de que os mitos revelam idéias abstratas através de representações concretas. Quando expressa a idéia de que os mitos exprimem um modo de pensar concreto que podia ser encontrado em toda parte, com nomes diferentes, antecipa, de certa forma, a idéia de inconsciente coletivo desenvolvida por Jung. (MELLO, 2002, p. 26)

Mello mostra que, com o Romantismo, a literatura oral, especialmente o mito, passa a ser valorizada, ensejando a criação de novas áreas e disciplinas de estudo, como etnologia, etnografia, folclorismo. Entre os românticos alemães, Johann Gottfried Herder sente-se atraído pelo mito por sua “naturalidade, emocionalidade e singularidade nacional”, e Friedrich Schelling vê na mitologia a matéria-prima para toda arte (2002, p.27)

No século XIX, os estudos sobre os mitos começam a tornar-se sistemáticos. Surgem então duas escolas voltadas especialmente aos estudos do mito: uma inspirada na obra *Mitologia alemã* (1835), do filólogo Jacob Grimm, estudando as relações entre linguagem e mito. A outra, uma escola antropológica inglesa, liderada por Edward Tylor, Andrew Lang e outros, que se volta para a etnografia comparatista. (2002, p.27)

Mello observa que, para Mielietinski, a partir da primeira década do século XX, inicia-se o processo de “remitologização” das culturas européias ou de renascimento do mito, surgindo novos enfoques e abordagens, entre as quais as teorias simbólicas de Ernsr Cassirer, a Psicologia Analítica de C.G.Jung e a Antropologia Estrutural de Lévi-Strauss. Na área da literatura, Northrop Frye se destaca liderando a corrente mitológico-ritualista, para quem o mito é a raiz da literatura, e a mitocrítica/mitanálise, desenvolvidas por Gilbert Durand. Destacam-se ainda, no século XX, os estudos de Mircea Eliade que recebeu influências do ritualismo e do junguianismo. Pesquisando religiões diversas, ele demonstra que todas tendem a apresentar a mesma raiz, idênticos temas e mitos, embora com máscaras diferentes. (2002, p.28)

Outros teóricos de expressão no século XX, conforme mostra Mello, são Heinrich Zimmer e René Guénon, que contribuíram para o estudo do mito ao investigarem sobre a simbologia religiosa, iluminando o sentido dessas manifestações em diferentes produções do imaginário coletivo. (2002, p.29)

Segundo Mello, no campo da antropologia filosófica, destaca-se o trabalho de Georges Gurdorf, que recebeu influência da etnologia clássica (séc. XIX), desenvolvendo a idéia de que o pensamento filosófico tem sua origem no pensamento mítico e considera também que a consciência mítica, embora rechaçada, continua presente no pensamento do homem contemporâneo. (2002, p.30)

Nessa trajetória sobre a diversidade de enfoque do mito, Mello mostra o grande interesse que ele desperta nos estudiosos, sobretudo nos teóricos do século XX, bem como sua importância enquanto expressão do imaginário coletivo que dá formas à produção cultural da humanidade. A autora diz que a mitologia vem sendo interpretada sob diferentes perspectivas, desde a visão que a considera produto de fantasia de povos primitivos, passando pela concepção de que é um repositório de ensinamentos apresentados de forma alegórica, através dos quais o indivíduo se ajusta ao grupo social, até a concepção de que impulsos arquetípicos, traduzidos em recital de imagens nas narrativas, revelam camadas profundas da psique humana. Mello completa:

Como o deus Prometeu, que se recusa a assumir uma forma fixa, o conceito de mito resiste a uma definição estanque, cerceadora de sua amplitude e pluralidade. (MELLO, 2002, p. 30)

Amplo e plural, o mito é uma coisa vivente, vive num mundo aberto, embora cifrado e misterioso. De acordo com Eliade, “O mundo fala ao homem e, para compreender essa linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos.” (ELIADE, 1972, P.125)

Finalmente, é sob essa perspectiva que conduzimos nosso trabalho de análise dos contos *Jardins e Riachinhos* de Guimarães Rosa, tendo como base a teoria do imaginário, proposta por Gilbert Durand e sua mitodologia, que faz pulsar as imagens simbólicas viventes nos contos narrativos.

Assim como o imaginário concebe o mundo como uma manifestação simbólica, Guimarães Rosa também acreditava mais na fantasia, na emoção, nas imagens do que na lógica, a megera cartesiana. Os contos escolhidos, “Jardins e Riachinhos”, tratam de trazer à tona esse mundo mágico e envolvente da narrativa Rosiana. Palavras que nos amaram e nos atormentaram, matéria-prima da prosa-poética de Rosa.

Na relação mito e literatura, a chave para os caminhos do imaginário de Rosa . Caminhos pelos quais, caminharam juntas teoria e obra, onde a fecundidade intrínseca do mito se desdobrou em “jardim fechado” atrás de grade, onde o espaço mítico

transcende o tempo, em riachinho de vida e morte, em duende fantasmago e em menino que rememora o passado, em plena audácia da memória.

Assim, caminhar acreditando no que declarou Bachelard: “só a criança permanente pode restituir-nos o mundo fabuloso.” (1988, p.113)

## CONCLUSÃO

Ao iniciar esta pesquisa que teve como objeto a obra de João Guimarães Rosa, representada nos contos que compõem o bloco “Jardins e Riachinhos”, do livro póstumo intitulado *Ave, palavra*, analisei as imagens arquetípicas do jardim e do rio.

Essa escolha não foi gratuita. A princípio, pensei trabalhar com os textos de Clarice Lispector, com o objetivo não só de homenageá-la, mas principalmente de ressaltá-la como presença viva na Literatura Brasileira. Posteriormente, “o presente”. A sugestão do texto de *Ave, palavra*, de Guimarães Rosa, por Eni, orientadora, amiga e por vezes cúmplice confidente. “Eni, maior presente que Ave, Palavra, você. Obrigada!”

Conhecedora do nosso projeto e acreditando nos nossos sonhos e capacidade para alcançá-los, propôs o inesperado, o desafio: trabalhar com textos até então relegados à marginalidade. Poucas pesquisas, pouco material. Estaríamos entre os primeiros que se atreveram e se dispuseram a analisá-los à luz das teorias do imaginário. Repetimos aqui nossa declaração já exposta na Introdução desse trabalho: Todos os que se aventuram por caminhos desconhecidos correm o risco de errar. Riscos só não há nos caminhos velhos. Essa foi a **via** que conduziu nossas **viagens** aos caminhos do imaginário e do “Homem Rosa”.

Aproveitamos aqui para dizer que, curiosamente, de acordo com Ana Luiza Martins Costa, “Via e viagens” está entre os vários títulos aventados por Rosa para denominar esse conjunto significativo de peças que remetem às viagens e documentos inéditos do escritor que datam do período anterior aos livros de 1956. A autora diz ainda que metade de *Ave, palavra* tem peças que fazem parte do processo de elaboração de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. Excetuando, portanto, como já exposto, “Jardins e Riachinhos”, que foram publicadas num livrinho à parte, inclusive, em edição especial com prefácio de Geraldo França de Lima e perfil do autor de Renard Perez, pela editora Salamandra, em 1983 e distribuída como brinde de final de ano.

Remetendo-se ainda à análise do título do livro, Ana Luiza Martins Costa declara que, segundo Paulo Rónai, Guimarães Rosa já estava preparando a publicação do livro quando faleceu. Também já havia escolhido o título, como também selecionado as peças e até revisto algumas e que pretendia terminar *Ave, palavra* com uma explicação denominada “Porteira de fim de estrada”, que não chegou a ser escrita. Martins Costa ainda declara ter localizado, na pasta de estudos para *Ave, palavra* do Arquivo Guimarães Rosa do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), um texto datilografado pelo escritor, trazendo novas pistas para o entendimento do título escolhido.

#### Ave, palavra

Saio de sinuosíssima experiência: traduzi. Tirei do inglês para o português um livro, inteiro, se bem que de si se tratasse de obra condensada, de 34 páginas, um livrinho. E, entretanto, notável. Comovedor, a um grau profundo demais. Sei pouco de outras obras que por tantos e tão emocionantes meios até hoje me hajam pegado. E é a estória de um pássaro. Por hora não direi seu título verdadeiro; confidencio apenas um dos que pensei em emprestar-lhe: O pássaro perdido. (IEB/USP, Fundo João Guimarães Rosa, Pasta E 33 (2), p. 4 In MARTINS COSTA. 2006, P.212)

A autora do ensaio “*Via e viagens: a elaboração de Corpo de baile e Grande sertão: veredas*”, afirma que Rosa se refere à experiência de ter traduzido para o português *O último maçarico*, livro do norte-americano Fred Bodsworth, que relata as viagens migratórias de um pássaro, o maçarico, da América do Norte para a América do Sul. Aí Rosa saúda e reverencia a palavra, sentido muito claro no título, e também se refere à experiência extremamente “sinuosa”: a tarefa da tradução, de transpor de uma língua para a outra.. A autora prossegue dizendo que o que Rosa observou a respeito de suas cadernetas ainda parece ser o melhor comentário ao título do livro: “Cada pássaro que voa, cada espécie, tem um vôo diferente. Quero descobrir o que caracteriza o vôo de cada pássaro, a cada momento. Eu não escrevo difícil. EU SEI O NOME DAS COISAS.” (MARTINS COSTA. 2006, p. 213)

Sabe tanto, tem tanta intimidade com o que escreve que chega a brincar com as palavras, a desafiar o leitor. Exatamente como em nossos contos escolhidos para análise. Textos que vêm comprovar essa habilidade do nosso autor com as palavras. O próprio autor declara , através das palavras do narrador de *Grande sertão: veredas*, que

“toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo” (ROSA, 1958, p.170). As palavras escolhidas estimulam a reflexão e conseqüentemente a participação na construção da própria obra. Através do seu grande poder de observação e de imaginação, Rosa é capaz de descrever pessoas, animais, cenários em seus ínfimos detalhes, como em “Jardins e Riachinhos”.

Jardins e rios simbolizando desejos, sensibilidades, angústias e esperanças humanas. Toda existência refletida nas narrativas curtas, porém de grande significação simbólica, mítica, revelando a essência humana.

Na análise dos jardins, constatamos a presença da busca pelo paraíso que perpassa culturas e gerações, lugar de proteção e intimidade, lugar onde se pode fugir das crueldades e problemas do mundo, assim como o nosso menino fugindo da escola. Lugar de paz, reflexão, mistérios. Como foi visto, o jardim é um elemento arquetípico pertencente à literatura como um todo. De acordo com Northrop Frye “quando falamos em “simbolismo” na vida comum, pensamos habitualmente em arquétipos culturais conhecidos” (FRYE. 1957, p. 105), como o do jardim, o jardim do Éden, os jardins de Salomão, o de Cecília Meirelles, o de Fernando Pessoa, Borges, os de cada civilização, o meu, o seu, os jardins que ousamos sonhar e que brotam de cada alma, para reinventarmos assim o nosso paraíso perdido. Por que não dizermos que as próprias palavras de Rosa são como “jardins fechados”, com seus segredos e mistérios, com sua linguagem metafísica, humana, do coração?

Nos rios, o dinamismo, o eterno fluir, a constante renovação, a vida, a morte. Buscando o simbolismo dos rios em outras culturas, salientamos, aqui, como Heráclito, que as águas dos rios são águas sempre novas. Tempo inexorável. Como diz Jorge Luís Borges em sua “*Arte Poética*” : “Mirar el río hecho de tiempo y agua/Y recordar que el tiempo es outro rio.” Os contos em que figuram o rio em *Ave, palavra* são narrativas de valor “metafísico-religioso”, como chave essencial, convidando o leitor a desentranhar na sua literatura aquelas paragens mágicas, nascidas junto ao mel das abelhas: o Sirimim. “Ali, toda a vida, todas as vidas, sim.” “O oceano sonho” (p.1179), também o meu e seu, envolvidos numa atmosfera onírica.

Não deixei, em momento algum, de considerar “as vidas” de Rosa, que serviu de base para, no decorrer de nosso trabalho, tentar demonstrar como os princípios analisados e conceituados se desenham e se revelam nos contos em questão. Vida, no seu sentido mais abrangente, recebendo uma conotação ampla que ultrapassa o biográfico e toma várias dimensões: filosófica, literária, considerando o que Rosa declarou em sua entrevista que *Grande sertão: veredas*: “é autobiográfico porque traduz seus princípios, sua crença no homem, o valor da religião.”

Este, aliás, é um dos aspectos trabalhados com muito carinho neste trabalho, uma vez que o próprio Rosa declara a Günter Lorenz:

A vida se deve fazer justiça à obra, e a obra à vida. Um escritor que não se atém a essa regra não vale nada, nem como homem, nem como escritor. Ele está face a face com o infinito e é responsável perante o homem e perante si mesmo. Para ele não existe uma instância superior. Para que você não tenha de me interrogar a este respeito, gostaria de explicar meu compromisso, meu compromisso do coração, e que considero o maior compromisso possível, o mais importante, o mais humano e acima de tudo o único sincero. Outras regras que não sejam esse credo, esta poética e este compromisso, não existem para mim, não as reconheço. Estas são as leis de minha vida, de meu trabalho, a minha responsabilidade. A elas me sinto obrigado, por elas me guio, para elas vivo. Mesmo com a melhor boa vontade não posso fazer mais confissões, porque tudo que possa me acontecer na vida está contido aí, ou não vale a pena ser chamado de confissão. (LORENZ. 1991 , p. 74)

Um olhar exploratório, na investigação das imagens arquetípicas dos jardins e dos rios, nos conduziu à consideração do conceito de arquétipo de Jung, que constitui um correlato indispensável da idéia de inconsciente coletivo, que indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e lugar. As imagens presentes na obra do grande prosador-poeta se formam em torno de uma orientação fundamental, que se compõe de sentimentos e emoções próprios de uma cultura, assim como de toda experiência individual e coletiva. Os jardins e os rios como imagens arquetípicas que simbolizam os desejos, as necessidades, as angústias do ser humano desde os primórdios, uma constelação de imagens, arquétipos e símbolos formadores do mito.

Sendo o mito, de acordo com Pitta, um sistema dinâmico de símbolos e arquétipos, apresentados em forma de história, coube a nós, nos orientarmos nos



postulados de Gilbert Durand que, propondo uma antropologia do imaginário, deseja conciliar a totalidade das motivações simbólicas, estabelecer uma relação de imagens colhidas em culturas diversas, com base na sua metodologia, aparato que estabelece as relações entre imaginário e literatura como fonte preciosa de dados para a análise comparada de culturas.

Ao nos referirmos a Durand, fez-se necessário esclarecer que os eixos norteadores do seu pensamento foram os trabalhos de Bachelard, Eliade e Jung.

Bachelard foi o filósofo que construiu uma fenomenologia do imaginário, que tem como fundamento perceber o simbolismo imaginário como dinamismo criador, amplificação poética de cada imagem concreta, e como dinamismo organizador, fator de homogeneidade na representação. Turchi afirma o seguinte sobre esse dinamismo:

Desta forma, o símbolo, pertencente a uma semântica especial, possui, não apenas um sentido artificialmente dado, mas um poder essencial e espontâneo de repercussão, enquanto os encadeamentos dos símbolos se regem pelas ressonâncias, pelas afinidades ocultas que residem no seu conteúdo material, de natureza semântica. A repercussão chama a um aprofundamento da existência, as ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da vida no mundo.(TURCHI. 2003, p. 23)

Sob tal perspectiva, Turchi ainda completa que ao lado do semantismo do imaginário, há o importante papel desempenhado pela assimilação subjetiva no encadeamento dos símbolos e de suas motivações, ou seja, a sensibilidade humana, de cada leitor, servirá como mediadora entre o mundo dos objetos e dos sonhos (TURCHI. 2003, p.23).

Autor e leitor envolvidos nesse jogo onde o mito ressurgem nas ações dos personagens, sendo que a continuidade que se dá através da progressão dos acontecimentos é o que desperta a atenção do leitor. No texto são importantes os detalhes, as imagens, que são manifestações de uma unidade subjacente ao texto, cabendo ao leitor reencontrá-las e, assim, reencantar-se.

Dos trabalhos de Jung, de acordo com Turchi, Durand toma, como ponto de partida, a teoria do simbolismo:

O símbolo pelo seu caráter dual, é um mediador que completa ou totaliza o consciente e o inconsciente, a subjetividade e a objetividade, o passado e o futuro, baseando a bipolaridade do símbolo na sua qualidade de unificador de pares opostos. O símbolo torna-se assim fator de equilíbrio, ao esclarecer a libido inconsciente pelo sentido consciente, constitutivo da personalidade, cujo processo simbólico da individuação vincula-se a uma função transcendente. Na trilha aberta por Jung de restauração da dignidade criadora e transcendência do símbolo, Durand, dedicando-se à interpretação cultural de linguagens simbólicas concretas, formula uma teoria geral do imaginário, qualificada por ele mesmo como “estruturalismo figurativo”. (TURCHI. 2003, p. 25)

È isso mesmo que vimos acontecer no desenvolvimento desse trabalho, textos que quase nos atiram para fora da escrita. As palavras, a poesia, a tal arrumação que funciona como uma mágica, que nos tornam incuráveis sonhadores. Aqui, já concluindo nosso trabalho, podemos fazer nosso o questionamento de Oiko:

Acredito que seja conveniente, neste momento de análise, e talvez para sua própria continuidade, estabelecer um novo questionamento: sendo a linguagem o lugar onde tudo é ou não é, e acreditando também, que nenhuma palavra por si só dá conta de expressar a realidade, ou, indo além, observando que em Guimarães Rosa o léxico adquire o status de criador e organizador do mundo vivenciado e dos mundos possíveis, indago: \_\_ os textos rosianos convertem-se em literatura nesse ir e vir de construções, transformações e peregrinações da palavra ou, ao contrário, justamente por serem ficcionais permitem esses jogos lúdicos, novas descobertas e a inauguração de novos usos para vocábulos já conhecidos? (OIKO. 2003, p. 180)

Uma conclusão, um questionamento. Um fim? Não tenho pretensão de responder a todas as questões que surgirem aqui, gostaria, pelo contrário, de instigar outras tantas. Então, um fim que prenuncie muitos recomeços. Temos consciência do vasto campo que se abrirá frente à realização desse trabalho. Trabalho que muito me alegrou por vários motivos. Trilhar os caminhos de Rosa, paralelos aos caminhos do imaginário, ao sabor dos textos “Jardins e Riachinhos” de *Ave, palavra* com liberdade de criação do nosso próprio pensamento. Um trabalho dirigido, mas autônomo, que só se fez possível a partir do trabalho reflexivo. Autonomia que se construiu na liberdade, na possibilidade de inscrever-se no mundo através da leitura, autorizando-se por meio da posse da palavra.

Acho relevante citar o texto “Era uma vez uma escola...”, de um querido escritor, de densa obra literária, que já conhecia há algum tempo, autor de uma produção literária instigante. É importante registrar também que a mesma sensibilidade que perpassa a obra de Bartolomeu Campos de Queirós marca suas reflexões e que a acuidade de seu olhar vislumbra sempre possibilidades insuspeitadas, na recuperação da leitura como atividade intensamente prazerosa.

Desconheço liberdade maior e mais duradoura do que esta do leitor ceder-se à escrita do outro, inscrevendo-se entre as suas palavras e os seus silêncios. Texto e leitor ultrapassam a solidão individual para se enlaçarem pelas interações

Experimento a impossibilidade de trancar os sentidos para um repouso. O corpo vivo vive em permanentes e vários níveis de leitura. Não há como ausentar-se definitivamente, deste enunciado, enquanto somos, no mundo. O corpo sabe e duvida.

Reconheço, porém, um momento em que se dá o definitivo acontecimento: a certeza de que o mundo pessoal é insuficiente. Há que se buscar a si mesmo na experiência do outro e inteirar-se dela. Tal movimento atenua as fronteiras e a palavra fertiliza o encontro.

Acredito que ler é configurar uma terceira história, construída parceiramente a partir do impulso movedor contido na fragilidade humana, quando dela se toma posse. A fragilidade que funda o homem é a mesma que o inaugura, mas só a palavra anuncia.

A iniciação à leitura transcende o ato simples de apresentar ao sujeito as letras que aí estão já escritas. É mais que preparar o aluno para a decifração das artimanhas de uma sociedade que pretende também consumi-lo. É mais do que a incorporação de um saber frio, astutamente construído.

Fundamental, ao pretender ensinar a leitura, é convocar o aluno a tomar da sua palavra. Ler a palavra é, antes de tudo, munir-se para fazer-se menos indecifrável. Ler é cuidar-se, rompendo com as grades do isolamento. Ler é evadir-se como outro, sem, contudo perder-se nas várias faces da palavra. Ler é encantar-se com as diferenças.(QUEIRÓS. 1990)

Cada um de nós é aquilo que é somente em função dessas centenas de milhares de anos da existência humana, suas dores e delícias. De acordo com Bartolomeu, a leitura oferece a condição que vai favorecer o relacionamento com o mundo, de ontem e de hoje, com suas magias e mistérios.

O título de *Era uma vez...* é polissêmico. Pode ser entendido, inclusive, como :  
Acabou-se a escola...Acabou-se nosso trabalho... Acabou-se nossa pesquisa?

Que nossa leitura, porém, lhe imprima o outro significado, ou seja, aquele com o qual os contadores de história, como nosso mestre Guimarães Rosa, costumam iniciar suas histórias. ERA UMA VEZ...

Que essa história recomece agora, em outras condições, com outras curiosidades, outros questionamentos, outros mistérios, outras significações imaginárias. E como história é criação e criação é emergência do novo, que o novo irrompa com toda a sua força nossos jardins e nossos rios e institua entre nós a eterna presença da intimidade alcançada após todo nosso trajeto e a certeza do sempre recomeçar.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston., *A água e os sonhos*.São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_, *A poética do devaneio*.São Paulo: Martins Fontes, 1988..
- \_\_\_\_\_, *A Psicanálise do Fogo*.São Paulo:Martins Fontes,1990.
- \_\_\_\_\_, *A Terra e os Devaneios da Vontade*.São Paulo:Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_, *A Terra e os Devaneios do repouso*.São Paulo:Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_, *O Ar e os Sonhos*,.São Paulo:Martins Fontes, 1990.
- BARCELOS, Daniel Câmara. *Uma viagem pela história dos jardins* , s/d, disponível em <http://members.xoom.com/graodeareia>
- BORGES,Jorge Luis. *Obras completas I,II e III*. São Paulo: Globo, 1999
- BRANDÃO,Junito de S. *Mitologia Grega*. Petrópolis. Rio de Janeiro. Vozes, 2005
- \_\_\_\_\_.*Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*, Vozes, Petrópolis 2000.
- CALLADO, Antônio. *Edição Comemorativa Grande Sertão: veredas, 50 anos, 1956 – 2006*. Obra catálogo e DVD da Instalação Grande Sertão: veredas no Museu da Língua Portuguesa. Editora Nova Fronteira, 2006
- CAMPOS, Haroldo de. *Edição Comemorativa Grande Sertão: veredas, 50 anos, 1956 – 2006*. Obra catálogo e DVD da Instalação Grande Sertão: veredas no Museu da Língua Portuguesa. Editora Nova Fronteira, 2006
- CÂNDIDO, Antônio. *Edição Comemorativa Grande Sertão: veredas, 50 anos, 1956 – 2006*. Obra catálogo e DVD da Instalação Grande Sertão: veredas no Museu da Língua Portuguesa. Editora Nova Fronteira, 2006
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. De. *Dom Quixote*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- COSTA LIMA, *Mimeses e modernidade*. Rio de Janeiro. Editora Guanabara: 1986

COUTINHO, Eduardo F. “*Guimarães Rosa , um alquimista da palavra*” In *Guimarães Rosa: ficção completa*.Org. Afrânio Coutinho e Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. 1

DURAND, Gilbert.,*As estruturas antropológicas do imaginário*.São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea.,*Mito e realidade*.São Paulo:Perspectiva,1.972.

\_\_\_\_\_, *Tratado da história das religiões*. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes.São Paulo: Martins Fontes, 1998

FIRMINO, Solange. *A eterna juventude das ninfas*. Mito em contexto, coluna 10, s/d disponível em [www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/colunistas/sfirmino/sf0010.php](http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/colunistas/sfirmino/sf0010.php)

FRYE, Northrop . “*Anatomia da crítica*.” São Paulo:Editora Cultrix, 1957

GUIMARÃES, Vicente. “*Joãozinho: Infância de João Guimarães Rosa*.”, José Olympio Ed./ INL, Rio de Janeiro,2006

GUIMARÃES ROSA, V. “*Relembraimentos. João Guimarães Rosa, meu pai*.” Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1983

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*.Rio de Janeiro:Nova Fronteira,s/d, 7ª edição.

\_\_\_\_\_.“*Os arquétipos e o inconsciente coletivo*.” Rio de Janeiro:Vozes, 2000

LISBOA, Henriqueta.“*O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa*”.In *Guimarães Rosa: ficção completa*.Org. Afrânio Coutinho e Eduardo F. Coutinho.Rio de Janeiro: Nova Aguilar,vol.1, 991, pp. 170 a 178.

LORENZ, Günter. “*Diálogos com Guimarães Rosa*” In *Guimarães Rosa: ficção completa*.Org. Afrânio Coutinho e Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. 1, 1991, pp. 62 a 97.

MARTINS COSTA,A.L. “*Via e viagens: a elaboração de Corpo de baile e GSV*” In *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 20 e 21, 2006

MELLO, Ana Maria Lisboa. “*Poesia e Imaginário*” Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002

\_\_\_\_\_. “*Poesia e Mito*” In *Encruzilhadas do imaginário:ensaios de literatura e história*.Org. D.A.Santos e M.Z. Turchi.Goiânia, 2003, pp. 11 a 26.

MELO NETO, João Cabral. *Cabral, antologia poética*.Rio de Janeiro: José Olympio, 1986

MONEGAL, Emir Rodrigues. “*Em busca de Guimarães Rosa*” In *Guimarães Rosa: ficção completa*.Org. Afrânio Coutinho e Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. 1, 1991, pp.47 a 61.

NASCIMENTO, Edna Maria F.S. *O texto rosiano – documentação e criação* In Scripta v. 1, n. 1, Belo Horizonte: PUC Minas, 1997

OIKO, Eliana Correia Fogaça. *Entre o literal e o literário: a travessia da palavra em Guimarães* In Veredas de Rosa II. Belo Horizonte. PUC Minas: CESPUC, 2003, pp.178 a 183

OTTE, George. *O “Diário alemão” de João Guimarães Rosa*. In Veredas de Rosa II. Belo Horizonte. PUC Minas: CESPUC, 2003, pp. 285 a 290.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Madras Editora Ltda, 2003

PEREZ, R. “*Perfil de João Guimarães Rosa*”.

PESSOA, Fernando. *Mensagem, Obra poética I* IPM: Porto Alegre, 2006, p. 75

PITTA, Daniella .Perin Rocha., *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005

PORTELLA, Eduardo. *A estória cont(r)a a história*. In *Guimarães Rosa: ficção completa*.Org. Afrânio Coutinho e Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. 1, 1991, pp. 198 a 201.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Era uma vez uma escola... Memórias Pedagógicas da escola em Minas Gerais*. Faculdade de Educação. Universidade Federal de Minas Gerais. 1990 – Ano Internacional da Alfabetização

REIS-ALVES, Luiz Augusto. *O que é o pátio interno?* – parte 1. Arquitextos, Texto Especial nº 322. São Paulo, Portal Vitruvius, 2005, disponível em [www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp322.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp322.asp)

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Volumes I e II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994

\_\_\_\_\_. *A terceira margem do rio*. In \_\_\_\_\_. *Ficção completa* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994

\_\_\_\_\_. *Grande Sertão: veredas*. In \_\_\_\_\_. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994

SILVA, Dora Ferreira. *Às margens de Rosa*. In *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 20 e 21, 2006

SUASSUNA, Flávia. *O cão sem plumas* (poema), de João Cabral de Melo Neto. disponível em [www.passeiweb.com/na\\_ponta\\_lingua/livros/analises\\_completas](http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/analises_completas)

TURCH, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Ed. UNB, 2003.

UTÉZA, Francis. “*Realismo e transcendência: o mapa das minas do Grande Sertão*”. In: *SCRIPTA*. Vol. 2, nº 3, 2º sem. 98. Belo Horizonte: PUC Minas, 1998

VERUNSCHK, Micheliny. *Rio abaixo, rio acima, rio afora: Os rios*. In Itaú Cultural, 2008, disponível em [www. itaucultural.org.br/index](http://www.itaucultural.org.br/index)