

SÍLVIO JOSÉ STESSUK

**Introdução ao rosário magmático de
Guimarães Rosa**

**UNESP – Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras de Assis
2002**

SÍLVIO JOSÉ STESSUK

**Introdução ao rosário magmático de
Guimarães Rosa**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, Área de Teoria Literária e Literatura Comparada.

ORIENTADOR: Prof. Dr. JOSÉ CARLOS ZAMBONI

**Assis-SP
2002**

SÍLVIO JOSÉ STESSUK

**Introdução ao rosário magmático de
Guimarães Rosa**

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Presidente e Orientador.....
1º Examinador.....
2º Examinador.....

STESSUK, Sílvio José. *Introdução ao rosário magmático de Guimarães Rosa*. Assis, 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO: *Magma* é o volume de poemas que marcou a estréia de João Guimarães Rosa, tendo no entanto permanecido inédito por mais de sessenta anos. O presente trabalho tem como objetivo realizar uma introdução ao universo simbólico desse livro através da análise dos três primeiros poemas que o compõem.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; poesia; anagogia; iniciação.

STESSUK, Sílvia José. *Introduction to the Guimarães Rosa magmatic rosary*. Assis, 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT: *Magma* is the poems volume that set out the debut of João Guimarães Rosa, although have been inedited over sixty years. The aim of the present work is to realize an introduction to the symbological universe of that book troughout the analysis of the three first poems that compose it.

Keywords: Guimarães Rosa; poetry; anagoge; initiation.

**Feliz, entre os homens da
terra, aquele que tem a visão
destes mistérios.**

HOMERO

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
1. Apresentação	8
2. Objetivo	10
3. <i>Corpus</i>	12
 CAPÍTULO I. O POEMA VESTIBULAR E A ESTRUTURA DE MAGMA	15
1. “O poeta reza...”	16
2. “... o rosário, conta a conta...”	22
2.1. O rosário: jardim...	27
2.2. O rosário: ... de rosas	32
3. “..., e o fio corre por dentro...”	36
3.1. O “magma íntimo”	38
4. “..., sem que o poeta o veja, sem que o sinta, sem que o desminta.”	50
 CAPÍTULO II. “ÁGUAS DA SERRA”	61
1. Aspectos gerais do nascimento	62
2. O <i>Gênesis</i>	68
3. Cabala	72
4. Plotino	77
 CAPÍTULO III. “A IARA”	86
1. Paisagens interiores	88
2. A Mãe d’Água	90
3. Um beijo ao luar	95
 CONCLUSÃO	101
 BIBLIOGRAFIA	106

INTRODUÇÃO

1. APRESENTAÇÃO

Em 1936, um jovem e então desconhecido poeta mineiro ganhou, com um pequeno livro de poemas chamado *Magma*, o primeiro prêmio no Concurso de Poesia da Academia Brasileira de Letras. Esse livro, e destarte seu autor, causou desde logo profunda impressão em quantos o leram à época, a tal ponto que assim se expressou o acadêmico Guilherme de Almeida em seu parecer para a Comissão Julgadora:

Vinte e quatro foram os originais, a mim apresentados, que este ano se inscreveram no Concurso de Poesia da Academia.

A todos esses trabalhos dediquei, na leitura, uma firme, livre e igual atenção. Fiz-me assistir, no cuidadoso exame, por um único, bem simples critério: buscar e premiar poesia, poesia autêntica e completa, que é beleza no sentir, no pensar e no dizer.

*Ora, a meu ver, um único, dentre os trabalhos apresentados, tem isso, e no mais puro, elevado grau. Poesia que está sozinha – parece-me – no atual momento literário brasileiro. Neste, como em qualquer outro torneio, tal obra mereceria sempre um primeiro prêmio. E tão altamente distanciada paira ela sobre as demais, que não me parece possível a concessão, a qualquer outra, de um aproximador segundo prêmio. É o livro *Magma* (...), inscrito sob o nº 8. Pura, esplêndida poesia. Descobre-se aí um poeta, um verdadeiro poeta: o poeta, talvez, de que o nosso instante precisava.*

*Nativa, espontânea, legítima, saída da terra com uma naturalidade livre de vegetal em ascensão, *Magma* é poesia centrífuga, universalizadora, capaz de dar ao resto do mundo uma síntese perfeita do que temos e somos.*¹

¹ ALMEIDA, 21. Tb. in: ROSA, 2, págs. 6-7 (trecho) e GUIMARÃES, 43, pág. 97 (trecho final). Esclareço que doravante, nas notas de rodapé, após o nome do autor ou o título da obra, o primeiro número referir-se-á sempre à posição da mesma na bibliografia ao final do trabalho e o(s) segundo(s) sempre à(s) página(s) da fonte onde se localiza a citação. Excetua-se as transcrições bíblicas e as do *Bhagavad Gita* e das *Enéadas* plotinianas, casos em que serão seguidos os sistemas usuais para localização de excertos em cada um desses livros, sem a necessidade de indicação de páginas.

O parecer, que prossegue no tom de elogios arrebatados aos poemas de *Magma*, e sua conclusão de que não se concedesse a ninguém um segundo prêmio, dada a distância entre esse e os demais concorrentes, receberam um *de acordo* de Laudelino Freire, presidente da Comissão Julgadora.

A opinião de Guilherme de Almeida a respeito do autor de *Magma* revelou-se como um verdadeiro vaticínio: o jovem poeta “de que o nosso instante precisava”, indo adiante em sua carreira de letras, viria a produzir um conjunto de obra magistral que marcaria indelevelmente a literatura brasileira e que, traduzido para diversas outras línguas, faria com que seu autor viesse a ocupar um lugar de destaque no palco literário mundial do século XX. O nome desse poeta é João Guimarães Rosa.

A obra de Guimarães Rosa é hoje por demais conhecida, mas convém trazer à lembrança seus títulos e as datas de suas publicações: em 1946, idos dez anos desde a premiação de *Magma* pela Academia, vem a lume *Sagarana*; em 1956 são publicados *Corpo de baile*² e *Grande sertão: veredas*; 1962 é o ano de *Primeiras estórias*; 1967, o de *Tutaméia*; e em seguida são postumamente editados os volumes *Estas estórias* (1969) e *Ave, Palavra* (1970), ambos organizados por Paulo Rónai a partir de textos – alguns inéditos, outros já impressos de forma esparsa – e esboços de índices havidos no espólio de Guimarães Rosa.

Importa também recordar que, embora o escritor mineiro seja na atualidade um autor festejado, e mais, verdadeiramente iconizado, é certo que o seu estilo inovador e mesmo a sua progressão estilística chegaram a enfrentar críticas as mais destemperadas. *Sagarana*, por exemplo, quando de sua publicação causou rumor e controvérsia, dividindo a crítica aturdida, eis que, enquanto alguns desde logo reconheciam com prazerosa surpresa a revolução lingüística e a forte dimensão anagógica da narrativa poética rosiana, outros a incompreenderam, tachando-lhe a linguagem de esteticista e estéril, apenas um modismo modernista que, pensaram, haveria de passar. Dez anos após, *Grande sertão: veredas* já obteve uma acolhida mais entusiástica, não faltando porém quem dentre os aplausos o chamasse de abstruso “romance para filólogos”, tentando pregar-lhe a pecha de eruditismo alienado. E mesmo *Tutaméia*, que agora é tida pela crítica mais lúcida co-

² Dividido, a partir da 3ª edição, em *Manuelzão e Miguilim* (1964), *No Urubuquaquá, no Pinhé*m (1965) e *Noites do sertão* (1965).

mo a mais coesa e coerente experiência poética realizada por Guimarães Rosa, nasceu sob o signo da polêmica: muitos foram os que se perderam nesse desconcertante labirinto léxico, ignorando que o seu fio de Ariadne não se encontra propriamente na lógica da linguagem, e sim na mística da Poesia.

Entrementes *Magma*, o louvado livro de 1936, permaneceu inédito até 1997, quando obteve afinal a sua primeira edição, trinta anos após a morte de seu autor. Esse volume de poemas ocupa, no quadro das obras de Guimarães Rosa, uma posição peculiar: é ao mesmo tempo o seu primeiro e último livro, *i. e.*, o primeiro a ser escrito e concebido como uma estrutura e o último a ser publicado, servindo portanto como abertura e fecho de toda a sua produção literária. O poeta pôde, assim, quer conscientemente, quer sob a ação da soroptimícia, fazer de sua própria obra uma representação do Infinito, cujo desenho do símbolo implica num movimento de sinuoso retorno ao ponto de partida:

8

2. OBJETIVO

O presente trabalho tem por objetivo propiciar uma introdução ao estudo do universo simbólico em *Magma*. Fala-se em “introdução” porque, em verdade, a complexidade simbólica que esse livro demonstrou acabou por se revelar muito maior do que a princípio se cogitara, com o que a pesquisa que se deve à obra para interpretá-la com exatidão assumiu uma abrangência cujos contornos são de todo incompatíveis com a natureza e os prazos de uma dissertação de Mestrado. Por ora, então, cuida-se de traçar um *panorama*, a ser melhor desenvolvido quando da oportunidade de continuação do mesmo estudo já em nível de Doutorado.

A justificativa para o estabelecimento de tal estudo de *Magma* é a necessidade de se contribuir com uma nova leitura compreensiva para o resgate desse livro do limbo literário ao qual têm tentado condená-lo as críticas de superfície: urge imergir no magma poético do jovem Guimarães Rosa e reconhecer o valor intrínseco de sua obra inaugural. Uma vez assente tal valor, *Magma* pode ser defini-

tivamente acionado como uma nova ferramenta hábil para uma compreensão mais atualizada do universo místico do poeta, perfazendo-se assim o valor extrínseco do livro ao lado das outras obras da literatura rosiana.

É pertinente prevenir que a simbólica em *Magma* abebera-se nas mesmas fontes que sempre impressionaram o pensamento de Guimarães Rosa; são elas, principalmente, a tradição cristã, o judaísmo e a Cabala, os grandes textos hindus (Vedas, Upanixades, o *Bhagavad Gita*), o Tao, a filosofia neoplatônica, o ideário alquímico e o folclore brasileiro (notadamente o de extração indígena).

Por outro lado, tem cabimento uma palavra a respeito do imenso espectro de sentidos que o termo “símbolo” carrega em si, o que muitas vezes dá ensejo a imprecisões indesejáveis. A problemática começa no uso natural porém indiscriminado do vocábulo para exprimir conceitos bem distintos: “símbolo” é, muitas vezes, utilizado como sinônimo para logotipo, metáfora, alegoria, analogia *etc...* Assim, é de todo pertinente recorrer a uma noção que dissipe essas imprecisões de sinonímia. Partamos de um esclarecedor comentário de Octavio Paz, para quem

*o poeta é um ser à parte, um heterodoxo por fatalidade congênita: sempre diz outra coisa, inclusive quando diz as mesmas coisas que o resto dos homens...*³

Dizer “outra coisa”, mesmo quando se diz “as mesmas coisas”, é valer-se de um mecanismo simbólico, é usar um símbolo. Pode-se por conseguinte determinar que o símbolo é, num primeiro momento, simplesmente algo apreensível que é utilizado para representar alguma outra coisa que não é ou não está apreensível. Deve-se todavia levar em conta que o representante e o representado mantêm entre si um importante vínculo de homogeneidade, “no sentido de um dinamismo organizador”⁴; por esse vínculo, o símbolo detém em si “um essencial e espontâneo poder de ressonância”⁵, *i. e.*, ressoa algo da essência (imo organizador de realidade) daquilo que está representando. A relação entre representante e representado, assim, não é meramente especular, mas sim uma relação de “Correspondências”, para

³ PAZ, 182, 231.

⁴ Cf. Gilbert Durand, *apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 134, XVII.

⁵ *Id.*, *ibid.*

lembrar Baudelaire. E essa correspondência não é casual, é teleológica. Citando Gaston Bachelard:

*a ressonância convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência... Produz uma reviravolta no existir.*⁶

O símbolo então, em sua dimensão mais profunda, é a representação vibrante através da qual o significante procura *presentificar* o significado. Esse é o cerne não só da natureza do símbolo, mas também dos procedimentos mágicos e dos procedimentos poéticos, cujos mecanismos estão em grande medida fundados justamente na manipulação de símbolos, eis que, conforme afirma C. S. Peirce,

o mais alto grau da realidade só é alcançado através de signos...

Destarte, quando se fala em “símbolo” em *Magma* é a essa noção fundamental que se refere.

O que foi dito não esgota de maneira alguma o assunto a respeito da complexíssima natureza do símbolo. Contudo, muitos e muitos livros, das mais diversas áreas do conhecimento, foram escritos a propósito sem esgotá-lo; assim, como este trabalho não tem a pretensão de constituir-se em mais um tratado do símbolo, a noção proposta parece suficiente e adequada para o momento⁷.

3. CORPUS

São conhecidas três versões do texto de *Magma*. Duas delas são documentos datilografados que apresentam em suas folhas de rosto a mesma indicação de data: 1936. A terceira é a edição de 1997 pela Editora Nova Fronteira. Cada uma dessas versões tem suas particularidades, as quais nos convém examinar de forma ligeira.

Quanto à primeira versão, trata-se, muito provavelmente, daquela que foi apresentada pelo poeta ao Concurso da Academia Brasileira de Letras. Nessa versão várias passagens do texto apresentam

⁶ *Apud id., ibid.*

⁷ Para uma apreensão mais detalhada da natureza do símbolo, remeto aos textos de Jung (vários, destacando-se *O homem e seus símbolos*), de FRANZ (colaboradora de Jung), 147, de ELIADE, 141, e ainda à introdução de Jean Chevalier a CHEVALIER e GHEERBRANT, 134.

emendas feitas a mão com a caligrafia do autor; tais emendas indicam principalmente alterações na colocação de palavras nas frases ou de versos nas estrofes e substituição, supressão ou acréscimo de palavras, além de correções de acentuação e de datilografia. O mais notável a diferenciar este documento é a presença nele de um poema de abertura sem título e cujo primeiro verso é “O poeta reza o rosário”, o qual está ausente das versões posteriores.

A segunda versão de *Magma*⁸ também apresenta emendas manuscritas. Alguns dos poemas estão em ordem diferente daquela em que aparecem no primeiro documento, certas palavras foram substituídas e em outras existem diferenças de grafia. A estrofação sofreu ainda alterações em determinados passos. O principal motivo que leva a crer – conquanto até o momento não seja possível estabelecer com plena certeza – que esta seja uma versão posterior é que nela estão datilografadas (ou seja, aparentemente corrigidas) algumas das emendas feitas a mão no outro documento. Por outro lado, é de se mencionar que nesta versão surgem algumas falhas de coerência textual que não se fazem presentes na primeira.

Embora nada informe a respeito do original utilizado, a terceira versão – a publicação de 1997 – parece ter sido baseada na segunda, a cujo texto (atualizado ortograficamente) e correções manuscritas em regra obedece, mantendo também os mesmos equívocos de coerência textual. Verificam-se outrossim alguns outros pequenos erros de estrofação e de grafia que, inexistentes nas duas primeiras versões, devem ser creditados à distração ou a problemas na leitura do original já deteriorado pelo tempo. Não obstante, o grande mérito da bonita edição foi tornar acessível a muitos o que era conhecido por poucos e tinha sido lido por menos.

Para levar a efeito a pretendida *introdução* ao universo simbólico de *Magma* foram escolhidas como objeto de estudo as três composições iniciantes da primeira versão: o poema de abertura “O poeta reza o rosário”, “Águas da serra” e “A Iara”. Essa circunscrição do trabalho explica-se pelo fato de que essas peças são *fundantes* de todo o ulterior desenvolvimento que o livro experimenta até “Consciência cósmica”, o derradeiro texto do volume. Ademais, essas três composições são extremamente complexas, o que impõe que sobre elas se volte um enfoque atencioso que não descuide de nenhum dos signos mais importantes que as constituem. “O poeta reza o rosário”,

⁸ As informações a respeito dessa versão foram colhidas em LEONEL, 47, *passim*.

em especial, é deveras importante para uma adequada compreensão de toda a estrutura de *Magma*, e já que esse poema se faz presente apenas na primeira versão da obra, por medida de congruência serão extraídas também desse mesmo documento as formas textuais de “Águas da ser-ra” e “A Iara”, procedendo-se apenas à atualização ortográfica e anotando-se, em notas de rodapé, as soluções discordantes apresentadas pela terceira versão, que é a mais difundida.

CAPÍTULO I. O POEMA VESTIBULAR E A ESTRUTURA DE MAGMA

*Rezo, escrevo, amo, cumprio, suporto, vivo
– mas só me interessando pela eternidade. Só
acredito na solução religiosa para o homem;
para o indivíduo. Quando aprecio como frui-
dor uma obra de arte, sinto que isso é para
que algo em mim se transforme. Quando faço
arte, é para que se transforme algo em mim,
para que o espírito cresça; e desejando ser um
sonâmbulo de Deus.*

GUIMARÃES ROSA

Magma é aberto por uma composição que já na sua apresentação espacial se distingue dos poemas que a seguem, os quais iniciam-se todos no alto da página, com margem superior mínima e títulos a cabeçalho, enquanto que o poema vestibular, o único do livro que dispensa o título, é introduzido por uma margem superior que ocupa cerca de um terço do espaço em branco disponível. Com tal colocação diferenciada o proêmio é destacado e situa-se como que flutuando no início de um segundo terço da área, entre os terços anterior e posterior em branco. Trata-se de um texto enxuto, de laconismo quase telegráfico, em que as palavras componentes se revestem de uma carga simbólica bastante densa. Ei-lo:

1 *O poeta reza o rosário,
conta a conta,
e o fio corre por dentro,
sem que o poeta o veja,
5 sem que o sinta,
sem que o desminta...*

Indo além de ser uma mera epígrafe temática, a despeito de sua aparência nesse sentido, o poema desempenha de fato uma tríplice função de *introduzir*, *consagrar* e *estruturar*. Como introdução, à maneira de uma abertura operística, ele apresenta em síntese o motivo condutor que norteará o desenvolvimento do livro: a reza, que ilustra o *contato ou a busca de contato com o divino*. Em sua função

consagra-tória, serve ele como uma espécie de intróito litúrgico, iniciando o ofício poético que, no caso de *Magma*, não é apenas poetar, fazer versos, mas verdadeiramente *rezar*, isto é, *re-ligar*, através de uma perquirição dia-lógica, o humano a sua origem divina; o trabalho do poeta, assim, é despido de qualquer caráter profano e imbuído de uma inequívoca a-cepção religiosa, no sentido que Guimarães Rosa dá ao termo:

Sou só religião – mas impossível de qualquer associação ou organização religiosa: tudo é o quente diálogo (tentativa de) com o ¥ .⁹

Finalmente, como instância estruturadora o poema vestibular age indicando em sua própria microarquitetura a macroarquitetura através da qual instaurar-se-á em *Magma* a “tentativa de” estabelecimento desse magmático, “quente diálogo” entre a existência humana e a essência divina.

Vejamos agora, por meio do levantamento detalhado das principais conotações simbólicas dos elementos que o compõem, como o texto de abertura se desincumbe dessa tríplice funcionalidade.

1. “O POETA REZA...”

Meu coração virando em conta de capiá...
NHÔ BENTO, “Rosário de capiá”

Temos, por primeiro, que “O poeta reza”. Ora, a *reza* sempre foi uma atividade importante na vida do poeta Guimarães Rosa. A propósito disso, sua filha Vilma Guimarães Rosa informa-nos que o pai,

Místico, espiritualista, cultivando a fé como elemento de ajuda, colecionava pensamentos cuja essência considerasse importante. Misturava-os com os seus, procurando uma resposta plausível aos incessantes “porquês”.

*Guardava cuidadosamente as orações que lhe chegassem às mãos. (...) Desconfio que a maior parte são de sua própria autoria.*¹⁰

⁹ Rosa, in: DANTAS, 38, 9. Grifo do autor.

¹⁰ ROSA, 69, 265.

O escritor Tristão de Athayde, amigo do poeta mineiro, dá-nos por sua vez o seguinte depoimento:

*Contou-me ele mesmo que, freqüentemente, antes de entrar no Palácio de Itamarati, para suas tarefas pré-diplomáticas, passava uns bons minutos de meditação na Igreja de São Jorge. E levava sempre consigo um pequeno anel, que no interior chamam de “dezena do Rosário”, em que freqüentemente rezava.*¹¹

Rezar, no entanto, para o místico Guimarães Rosa jamais poderia significar simplesmente *pedir*: é necessário afastar desde logo a noção de prece como mera *súplica* à divindade. Tampouco tem relevância qualquer matiz laudatório ou lamentoso. No pensamento rosiano a prece tem sim um valor eminentemente transcendental, metafísico, o que vale dizer: *de perquirição pelo divino*. E sendo perquirição, a reza traduz-se num *movimento*, numa ativa busca espiritual que o ser empreende rumo ao objetivo que o anima, nunca sendo tão-só a simples espera passiva da divina graça. Já numa carta de juventude a seu pai, o poeta afirma que

*A oração é coisa muito mais transcendente do que parece. Apenas, há mais de uma maneira da gente orar.*¹²

Donde se infere: havendo “mais de uma maneira” de se orar, para Guimarães Rosa uma delas – a mais importante – era justamente escrevendo, fazendo *Poesia*. Amiúde aparece na literatura rosiana, incluindo a epistolar e as entrevistas, a aproximação entre Poesia e prece. Em *Tutaméia*, por exemplo, refere-se o autor ao “plano da arte e da criação” como sendo

*em boa parte subliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza.*¹³

Em *Noites do sertão* é dito que

pela oração ou poesia; e pura

¹¹ *Apud* FERREIRA, 41, 101. V. pág. 25 deste trabalho (nota 38).

¹² *Apud* ROSA, 69, 155.

¹³ ROSA, 12, 157.

pode-se alcançar a felicidade. A felicidade, por seu turno, consiste em afastar do íntimo o mal, que na verdade é tão-somente a própria idéia do mal e que “está apenas guardando lugar para o bem”¹⁴:

*Apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa o infinito da felicidade. Esta é a minha mística.*¹⁵

Atente-se: justamente a oração e a Poesia são os mais cristalinos exercícios de solitude, práticas numinosas do ser a sós consigo mesmo e com a deidade.

Equiparando-se a prece e a Poesia, naturalmente decorre a equiparação hierática entre poética e religião, consoante o poeta assevera numa entrevista:

*Como homem inteligente, às vezes pode-se sentir necessidade de se tornar um beato ou um fundador de religiões. A religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades lingüísticas. Dessa forma, pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões.*¹⁶

É também elucidador o seguinte trecho da mesma entrevista:

LORENZ: Uma vez você me disse que quando escreve quer se aproximar de Deus, às vezes demasiadamente. Certamente, isto também se relaciona com a língua. Como se deve entender isso?

GUIMARÃES ROSA: 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 a 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 se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. Dis-

¹⁴ *Id.*, op. cit., pág. 165.

¹⁵ Rosa, em entrevista concedida a LORENZ, 51, 73.

¹⁶ *Id.*, op. cit., pág. 92. Grifei.

*seram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal.*¹⁷

Desta forma pode-se afirmar que, *sub Rosa*, prece e Poesia, religião e poética confundem-se, são uma só e mesma coisa: são modos semelhantes de meditação gnóstica “sobre a palavra”, de ascese levada a efeito *por meio de* e *no* idioma. Aproximar-se de Deus, afastando-se do mal, é o que se procura, quer quando se reza, quer quando se escreve. E essa aproximação se desenha, a um tempo, por duas paralelas que se encontram – diz-nos a matemática – no Infinito: na primeira, de retorno, o ser humano que poeta ou ora, criatura feita “à imagem e semelhança” de Deus, tende a d’Ele se aproximar voltando à sua Origem, reintegrando-se n’Ele; na segunda linha, de avanço, o ser poetante ou orante coopera com Deus e “repete o processo da criação” por meio da palavra (o *fiat lux*), assim tornando-se cada vez mais Seu semelhante. Conforme tão bem entendeu Novalis, romântico cujo pensamento mágico-poético se casa admiravelmente com o do escritor mineiro,

*Filhos de Deus, germes divinos somos nós. Um dia, seremos o que nosso Pai é.*¹⁸

Afirmação pietista que ecoa à perfeição o imperativo enunciado por Jesus:

*Portanto, sede vós perfeitos como perfeito é o vosso Pai celeste.*¹⁹

Esse conceito de aproximação paradoxal que desenvolve uma teose do humano é fundamental para a apreensão do verdadeiro sentido não só de *Magma*, mas de todo o conjunto da obra poética rosiana. É por essa via que a literatura de Guimarães Rosa assume o nítido cariz de uma teosofia estética fundada numa teoria mágica da lin-

¹⁷ *Id.*, *op. cit.*, págs. 83-84. Fica muito claro que a metafísica da linguagem rosiana tem muito a ver com o *tikún* da Cabala luriânica. V. pág. 72 e segs. deste trabalho.

¹⁸ NOVALIS, 178, 144, fragmento 115.

¹⁹ Mt 5.48. Todas as transcrições bíblicas são retiradas da *Bíblia de estudo Almeida*, 110.

guagem, a qual viria a desaguar, na sua maturidade, numa práxis das mais fecundas e coerentes que a Modernidade nos legou.

Quanto a *Magma*, especificamente, ao colocar no primeiro verso de seu poema de abertura como ação do poeta o *rezar*, e não meramente o *versejar* ou o *cantar*, Guimarães Rosa alicerça no livro a atividade poética como um exercício sacralizado de busca deífica. Nas páginas consecutivas, a Poesia é prece, a prece é Poesia e cada uma é alçada ao nível da outra. Por conseqüência, os poemas também não são simples cantos: são todos eles *rezas*, *contas* do rosário desfiado pelo poeta. E este então não é apenas um versejador: é um sacerdote que oficia. É válido citar novamente Novalis:

*Poeta e sacerdote eram no começo um só, e somente tempos mais tardios os separaram. O genuíno poeta porém permaneceu sempre sacerdote, assim como o genuíno sacerdote sempre poeta. E não haveria o futuro de trazer de volta o antigo estado de coisas?*²⁰

Outrossim, a reza em Guimarães Rosa representa sempre a mudança, a capacidade de alteração do real, isto é, a *passagem de um estado a outro*, como se pode ver nos contos “São Marcos”, de *Sagarana*, e “Tresaventura” e “Arroio-das-Antas”, de *Tutaméia*. No conto de *Sagarana* é a enunciação da reza brava de São Marcos que permite à personagem Izé, que se encontra cego por obra de um feitiço, o-rientar-se em meio à mata escura e, enfrentando o feiticeiro Mangolô, recuperar a visão: o enredo, que se desenvolve entre a luz e as trevas, dá margem a uma distinta interpretação soteriológica. Já em “Tresa-ventura”, de acordo com o que explica Jeane Mari Sant’Ana Spera,

*sempre aparece o traço místico de Maria Euzinha, através da reza, operando as mudanças.*²¹

A reza é o modo pelo qual a personagem

*Maria Euzinha interfere no espaço e no tempo reais, pois sua visão e sua percepção “criam” outro espaço e outro tempo; ela se recusa a participar do comum.*²²

²⁰ NOVALIS, 177, 78, observação 71.

²¹ SPERA, 74, 203.

²² *Id.*, *op. cit.*, págs. 200-201.

A recusa da menina Maria Euzinha e sua atividade criativa traduzem-se no texto rosiano com as seguintes palavras:

*Renegava. Reza-e-rezava. A água fria, clara, dada da luz, viva igual à sede da gente... Até o sol nela se refrescava.*²³

Além de estatuí-la, a reza também reafirma a visão de mundo da menina:

*os passarinhos, que eram só do céu, seus alicercinhos. Rezava aquilo.*²⁴

A oração é também ligada à alegria:

*E ria que rezava.*²⁵

Para essa personagem a reza é um mecanismo tão natural para se estabelecer uma realidade alternativa que até os animais podem rezar. Após salvar, apedrejando a predadora, um sapo em vias de ser engolido por uma cobra, a menina conclui:

*O sapo tinha pedido socorro? Sapos rezam também – por força, hão-de! O sapo rezara.*²⁶

Ela se vê, no episódio, unicamente como o instrumento que, movido pela oração do sapo – oração capaz de *criar uma nova realidade* –, apresentou-se para livrá-lo do perigo de uma situação ad-versa.

A capacidade de ingerência mágica no estado das coisas por meio da prece chega mesmo a constituir-se na espinha dorsal do conto “Arroio-das-Antas”, em que as velhinhas “tristilendas” de um vilarejo buscam (e obtêm) operar o milagre de unir um jovem casal. Fica certo, porém, que esse milagre não é só um favor que se espera do céu, e sim um algo novo a ser construído pelas velhas e pelos pode-

²³ ROSA, 12, 175.

²⁴ *Id.*, *ibid.*

²⁵ *Id.*, *ibid.*

²⁶ *Id.*, *op. cit.*, pág. 176.

res divinos em comunhão de esforços. Pois, para atingir o seu objetivo, elas agem em silêncio e

*Rezavam, jejuavam, exigiam, trêmulas, poderosas, conspiravam.*²⁷

Percebe-se que a múrmure teia de preces das velhas não é meramente súplice: é exigente, poderosa, conspirativa, isto é, *ativa e cooperante* com o divino. Tal como a reza do poeta em *Magma*. E sendo assim com a prece, assim é com a Poesia, a qual, como já mencionado, tem sua origem na “modificação de realidades lingüísticas”, ou seja, pode ser reconhecida como Poesia a partir do momento em que instaura uma realidade lingüística nova.

É oportuno lembrar que para o poeta mineiro

*Escrever é um processo químico; o escritor dever ser um alquimista...*²⁸

E quanto à alquimia ou “alquímia (quí)”, é ela a

*ciência-arte iniciática das transmutações.*²⁹

Sendo certo que o *quid* da transmutação alquímica, como já é consabido, refere-se propriamente não à metaformose áurica dos metais, o que não passa de uma alegoria, mas sim à metamorfose anímica do praticante, a verdadeira meta por trás do aparato prático.

Pode-se portanto rematar que, ao declarar em *Magma* que “O poeta reza”, o autor quer dizer que o poeta *busca provocar mudanças em si mesmo*³⁰ *ao se aproximar de Deus*, aproximação essa, mistagógica, que se dá por meio da *palavra poética mística*. Eis como Guimarães Rosa reza.

2. “... O ROSÁRIO, CONTA A CONTA...”

E Guimarães Rosa reza o *rosário*.

²⁷ *Id.*, *op. cit.*, pág. 19.

²⁸ Rosa a LORENZ, 51, 85.

²⁹ ROSA, 12, 165. Grifei.

³⁰ “Em si mesmo”: como será visto com mais detalhes no tópico 3 deste Capítulo.

O rosário é um símbolo de grande complexidade, cuja apreensão exige o exame de suas origens e de sua penetração nos diversos sistemas religiosos. Cumpre por primeiro dizer que, não obstante seja o rosário atualmente considerado por muitos no mundo ocidental como um objeto devocional típico ou até mesmo exclusivo da tradição cristã católica, na verdade o seu emprego como instrumento mnemônico de prece e meditação é mesmo mais antigo do que o cristianismo. Se no século XVI o evangelizador São Francisco Xavier ainda surpreendeu-se ao verificar que a fiada de contas fazia parte do cotidiano religioso dos budistas do Japão, muito tempo antes Marco Polo já hávia relatado em suas memórias de viagem o seguinte sobre a província indiana de Maabar:

*Até o rei anda nu; ele distingue-se por certas particularidades na tanga, que é feita de uma fazenda melhor e mais bonita. Ao pescoço traz um colar todo feito de pedras preciosas, enormemente caras; e do pescoço pende, também, uma cordinha muito mais comprida do colar, feita de fina seda, onde estão cravadas cento e quatro pérolas, alternadas com rubis; esta jóia é também de grande valor. O rei usa esse cordão de seda porque precisa rezar todos os dias cento e quatro orações a seus ídolos, segundo o mandamento de sua religião. É um costume antigo, respeitado por todos os reis.*³¹

As viagens do aventureiro pela Ásia deram-se por volta do último quartel do século XIII, quando a presença do rosário na Europa ainda era recente (tanto que Polo não se vale do então pouco conhecido termo “rosário” para designar o cordão de orações do rei). Dantes, no Egito copta, São Paulo de Tebaida (c. 228-c. 341), o primeiro eremita cristão, já contava suas orações valendo-se de trezentos seixos que rolava entre os dedos, de acordo com seu hagiógrafo São Jerônimo³². Contudo, é no *Bhagavad Gita*, cuja origem remonta aos séculos VI a IV a. C., que se encontra a talvez mais ancestral das alusões à enfiada de contas, pela fala de Krishna:

*Os mundos todos estão enfiados em mim, assim como as pérolas unidas por um fio.*³³

³¹ POLO, 191, 110-111. Grifei.

³² Devendo-se notar que não se pode dizer do fio, elemento essencial do rosário propriamente dito, que esteja ele nesse caso ausente, mas sim que sua presença é *imaginária* e se consubstancia na rolagem interdigital das pedras.

³³ *Bhagavad Gita* 7.8.

O uso do rosário, que jamais se restringe ao auxílio mnemônico, mas é sempre dotado de uma alta conotação mística – o que o distingue de colares ornamentais comuns –, aparece nas mais diversas regiões e religiões, sob as mais variadas formas. Na África animista, por exemplo, há notícias de vetustas sertas feitas com dentes humanos ou com conchas de caracol. Na Ásia a fieira devocional está presente nas três religiões com maior número de adeptos: o budismo, o hinduísmo e o islamismo. Podem ser encontrados no Tibete lamaísta muitas guitas cujas contas são feitas de sementes, de coral, de madeira e até mesmo de discos das caixas cranianas de monges eremitas, cada material encerrando um significado próprio. Entre os hindus também há diferentes tipos de rosário, cuja revelação aos homens é atribuída a várias divindades, entre elas o próprio Brahma, o Absoluto, e Saravasti, o alfabeto, cuja fiada contém cinquenta contas que remetem às cinquenta letras do alfabeto sânscrito, estando seu simbolismo ligado ao sentido da audição e ao exercício do poder criador da palavra, portanto, à Poesia: é o manifestado querendo voltar ao Manifestante através da meditação do verbo; já foi visto que essa é uma noção cara a Guimarães Rosa, sendo pertinente nova referência:

*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 se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação.*³⁴

No hinduísmo é freqüente, assim como no budismo, o rosário de 108 contas, sendo esse um número cíclico sagrado que expressa o “desenvolvimento da manifestação”³⁵, ou seja, mais uma vez se retrata o *movimento da criação*, que sempre tende a voltar ao Criador. Essa especulação também está presente no Islã: o *tesbih* tem 99 contas, cada uma das quais se referindo a um dos Nomes de Deus, e consoante explicam Chevalier e Gheerbrant,

*A centésima conta, não-manifestada, exprime o retorno do múltiplo ao Uno, da manifestação ao Princípio.*³⁶

³⁴ In: LORENZ, 51, 83. Grifei.

³⁵ Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 134, 790.

³⁶ *Id.*, *ibid.* Grifo dos autores.

Não se pode precisar com certeza quando o rosário surgiu na Europa cristã. Há quem situe esse acontecimento já por volta do século IX, com o uso de cordões de nós adstrito aos monges e *conversii* de uns poucos monastérios, principalmente na Irlanda. O povo do continente, porém, só adotaria o rosário bem mais tarde. As incursões à Terra Santa nos séculos XII e XIII, quando os cruzados conheceram o rosário muçulmano, parecem ter contribuído para a propagação, e por essa mesma época são Domingos, fundador da Ordem dos Irmãos Pregadores, ajudou de tal forma decisiva a popularizar o uso do cordel devocional que muitos católicos ainda hoje o consideram como o seu inventor.

O rosário de utilização mais difundida entre os católicos romanos hoje em dia é justamente o dominicano, que é formado basicamente por 150 contas representativas da oração “Ave, Maria” divididas em grupos de dez, os quais são entremeados por mais quinze berloques que representam as orações “Pai nosso” e “Glória”. Essa longa fieira é costumeiramente dividida em terços, divisão que, ao que parece, foi instituída pelos monges irlandeses como forma de facilitar o desfilar das contas pelas pessoas mais simples³⁷. Há, porém, outros tipos de sarta cristã, embora quase todos de inspiração marianista. Um deles, em voga durante o século XVI, continha sete contas de padrenossos entremeando seis dezenas de contas de ave-marias dispostas em círculo, do qual saía um fio com mais três contas extras de ave-marias e um crucifixo (em que se rezava o “Credo”) formando um pingente que foi em seguida agregado ao rosário dominicano; as 63 ave-marias lembravam os anos de vida da Virgem, conforme quer a tradição. É também comum a chamada “dezena do rosário”, um anel com uma cruz em relevo e dez saliências à guisa de contas, provavelmente surgido entre os Cavaleiros de Malta que o usavam no cinturão (ou mesmo no cabo da espada) e mais tarde utilizado, por sua facilidade de ocultação, pelos católicos ingleses na época das perseguições reformistas, quando a posse do rosário era uma prova de catolicismo contra seu detentor; como já se disse, consta que Guimarães Rosa habitualmente meditava com um desses anéis³⁸. Mencione-se ainda o *cicotki* da Igreja Católica Ortodoxa, composto

³⁷ A lenda segundo a qual a divisão por terços teria sido uma contribuição de São Patrício, nos albos do cristianismo na Irlanda, parece não proceder, pois recuaria a presença do rosário na Europa até o século V, o que é muito improvável.

³⁸ V. pág. 17 deste trabalho (nota 11).

por cem contas e mais um a-pêndice com outras dez que servem para o cômputo das centenas, po-dendo-se assim chegar ao total de mil preces; sob uma forma reduzida e com o nome de “terço bizantino”, tal rosário vem sendo nos dias de hoje ecumenicamente utilizado pelos católicos ocidentais em sua de-voção.

Ora, a forma de se rezar o rosário, em quaisquer das muitas culturas em que o mesmo se faça presente, é *colocando-se-o em movimento*, ao se desfiar entre os dedos as contas: isso nada mais é do que uma representação do movimento do ser em direção a Deus, movimento que é circular, isto é, parte-se de um dado ponto e, a cada conta que se afasta, por um lado, desse ponto de origem, aproxima-se do mesmo ponto pelo outro lado. Pode-se assim dizer que até a metade inicial do desfiar se trata de uma cinética de *fuga*, e na metade final, de uma cinética de retorno, de *volta ao começo*, embora o germe de cada uma esteja dialeticamente contido na outra: quando se afasta, já se achega, e quanto mais longe, mais perto, e vice-versa. O rosário configura-se assim como um forte símbolo da busca empreendida pelo ser de se unir a Deus (a Origem), e por via de conseqüência, o poeta que reza o rosário em *Magma* está também inequivocamente pondo em movimento seu microcosmo a fim de integrar-se no macrocosmo, e o faz obedecendo à risca ao princípio dialético de fuga-retorno.

É também importante o fato de que o desfiar meditativo do rosário baseia-se invariavelmente na *repetição* de palavras, fórmulas, mantas ou preces. Assim, cada conta tem uma relação muito íntima com todas as outras contas: é um nexos de similitude, reafirmação e complementaridade, ou, por outras palavras, um nexos de completude que se perfaz em cada conta meditada, tal qual cada um dos golpes de martelo que se dá na cabeça do prego para enterrá-lo na madeira. Mesmo que algumas contas representem na aparência uma proposição diferente – por exemplo, na fiada cristã a presença das ave-marias, padre-nossos e outras orações e na fiada maometana a recitação dos 99 hierônimos –, a intenção é em essência sempre a mesma: a vontade de se aproximar do divino, vontade que é confirmada conta a conta. Os sentidos de sacrifício e de persistência da fé também são válidos. Ademais, nessa reiteração fica patente a herança do pensamento ancestral que prega a necessidade de renovação periódica dos ritos sagrados a fim de que se não perca a sua pureza e eficácia mágica³⁹; em *Magma*, isso se reflete pela retomada contínua de símbolos mais centrais, como

³⁹ V. VAN GENNEP, 217, 134.

a água, ou pela constante evocação a momentos especiais, como a morte em sua acepção de passagem iniciática. Diga-se por fim que no hinduísmo a repetição dos mantras está também relacionada ao ritmo da respiração, o sopro da vida dado pelo *Atma* (alma individual) aos seres.

Na peça vestibular fica expressamente declarado que o rosário magmático é rezado “conta a conta”, o que vale dizer que texto a texto se renova a mesma idéia fundamental de movimento rumo a uma realização do espírito. Esta nada mais é do que a “Integração” do poeta na “Consciência Cósmica”, de conformidade com as duas composições finais. Assim, cada poema reporta-se a todos os outros poemas do livro, eis que todos são como que passos que consecutivamente compõem o mesmo *itinerarium: mentis ad Deum*.

Para aperfeiçoar a análise do símbolo “rosário” cabe investir ainda na etimologia do vocábulo, bem como no exame do símbolo parente “rosa”.

2.1. O rosário: jardim...

*Que prazer passear no jardim! Faço,
nele, a volta do infinito...*

HI K'ANG, séc. XVII-XVIII

*São muitos e milhões de jardins, e todos
os jardins se falam. Os pássaros dos ventos do
céu – constantes trazem recados. Você ainda
não sabe. Sempre à beira do mais belo. Este é
o Jardim de Evanira. Pode haver, no mesmo a-
gora, outro, um grande jardim com meninas.
Onde uma Meninazinha, banguelinha, brinca
de se fazer de Fada... Um dia, você terá sau-
dades, dos dentinhos, que nunca viu, que ela
jogou no telhado. Vocês, então, saberão...*

GUIMARÃES ROSA

Foi na Inglaterra, a partir do século XII, que se começou a aplicar a palavra “rosário” ao fio de contas. Anteriormente “rosário”, ou em inglês *roserie*, vindo do latim *rosarium*, significava simplesmente um jardim de cultivo de rosas.

De início o termo praticado para designar o objeto devocional no Ocidente foi “saltério”: os monges cristãos europeus utilizavam a enfiada de contas – ou nós feitos num cordão, geralmente o que cingia o hábito – para a recitação, em latim, dos 150 *Salmos*, livro bíblico cujo outro nome é *Saltério*. Esse extenso recitativo, todavia, era uma tarefa por demais complexa para ser desempenhada pelos camponeses e *conversii* analfabetos que acompanhavam os serviços religiosos nos mosteiros. Os leigos obtiveram assim a permissão de rezar um padre-nosso em substituição a cada um dos salmos. Mas logo a de-voção marianista impôs-se, com o que a ave-maria veio a ser a oração mais rotineira.

Ora, um dos símbolos que já de longa data costumeiramente se votava à Virgem Maria era a rosa. As contas foram então naturalmente associadas a rosas e a fieira passou a ser chamada pelos fiéis de “grinalda” ou “coroa de Nossa Senhora” (embora a Igreja rechaçasse esses nomes, tidos como mundanos, tentando em vão impor a denominação de “saltério de Nossa Senhora”); ainda em nossos dias a palavra alemã para rosário é *rosenkranz*, “coroa de rosas”. No entanto, o processo ainda não estava acabado: os livros de orações marianas eram, desde os séculos XI e XII, freqüentemente chamados pelos nomes de “Jardim de rosas” e de “*Rosarium*” (a exemplo dos tratados alquímicos), termo este que acabou migrando dos breviários para a enfiada de contas e afinal consagrou-se na maioria dos países católicos.

O *Dicionário Oxford* ainda hoje registra para *roserie* ambas as acepções de objeto devocional e de jardim de rosas. A imagem do jardim deve ser levada em consideração para a exata compreensão do alcance do rosário como símbolo. É importante lembrar que na mentalidade medieval, quando o vocábulo foi aplicado à sarta, o jardineiro era visto como uma representação do fiel, eis que, assim como a-quele tem que diuturnamente cuidar de suas flores para tê-las sempre belas e perfeitas, o cristão deveria todos os dias trabalhar em sua alma, *orando*, para mantê-la agradável a Deus.

Como parte da simbólica judaica desde tempos remotos, o jardim aparece em vários trechos da *Bíblia*. Já no *Gênesis* lemos:

E plantou o SENHOR Deus um jardim no Éden, na direção do Oriente, e pôs nele o homem que havia formado.

Do solo fez o SENHOR Deus brotar toda sorte de árvores agradáveis à vista e boas para alimento; e também a árvore da vi-

*da no meio do jardim e a árvore do conhecimento do bem e do mal.*⁴⁰

“Éden” é uma palavra hebraica que significa “delícia”; no judaísmo e nas religiões dele provenientes, o cristianismo e o islamismo, a *proximidade com Deus*, quer na origem idílica do ser humano, quer na sua esperança de salvação futura, está sempre ligada ao simbolismo do jardim de delícias⁴¹. Isso pode ser visto também em outra palavra do mesmo campo semântico de “jardim”: “paraíso”, ou em latim *paradiso*, a qual tem origem provavelmente no hebraico *pardés*, que significa “pomar” ou “jardim”. *Pardés*, por sua vez, parece provir do sânscrito *paradesha*, “lugar elevado”, “região suprema”, através do persa *pairi-daésa*, “cerca” ou “cercado”, *i. e.*, um recanto íntimo próprio para meditação, situado no centro de um jardim; com isso, “paraíso” evoca ao mesmo tempo as idéias de *jardim* (*locus amoenus*), de *elevação* e de *interioridade*. Esses significados agregam-se ao simbolismo semítico do jardim de delícias, relacionado tanto ao Paraíso terrestre quanto ao celeste.

Em *Magma*, entre outras passagens, o jardim aparece como “Paraíso filosófico”, em sentido cruzado com o “Jardim das Hespéridas” da mitologia helena, sítio sagrado guardado por um dragão e onde eram encontrados os pomos de ouro, capazes de conferir imortalidade. Segundo a lenda, o monstro, ilustração das vicissitudes que devem ser vencidas por quem intenta entrar no vergel, é derrotado por Héracles, que se apossa dos frutos num de seus notáveis Doze Trabalhos, após os quais conseguiu elevar-se de sua condição de semideus terreno até a de deus olímpico.

Voltando ao Velho Testamento, vemos que no *Cântico dos Cânticos* – livro poético que é uma alegoria da aliança de Javé com Israel e da *união da alma com Deus* – a amada, que chama a si própria de “rosa de Sarom”, é comparada por seu esposo a um “jardim fechado” (tal como o recanto íntimo dos jardins persas) e a uma “fonte dos jardins”, entre outras imagens. Os estudiosos ainda não chegaram a um consenso sobre se a amada representa Javé e o esposo a alma fiel ou se o vice-versa é a representação ideal; mas em qualquer caso a comparação da amada com o jardim é significativa.

⁴⁰ Gn 2.8-9.

⁴¹ Compreende-se, nesse contexto, que a Queda de Adão e Eva se ultima com a sua expulsão do Éden, cuja entrada passa a ser vigiada por um anjo armado com uma espada de fogo, o que lembra o dragão das Hespéridas, adiante mencionado.

No Novo Testamento o vergel é o cenário de episódios dramáticos: é no horto do Getsêmani, ao pé do Monte da Oliveiras, que Jesus é preso. Pouco antes, no mesmo local, havia Ele suado sangue e por três vezes orado ao Pai. Saliente-se que Jesus, nessas orações, havia pedido a princípio que fosse afastado de Si o cálice do sofrimento, mas que afinal fosse feita a vontade do Pai, e não a do Filho: há, por conseguinte, um primeiro momento que tende ao *afastamento* da deliberação de Deus – e então da própria presença d’Ele –, e, num segundo momento, a situação resolve-se pela aceitação dos desígnios divinos, ou seja, pela *aproximação* e *unificação* da vontade do Cordeiro para com a vontade de Deus.

A Crucificação, o sepultamento e conseqüentemente a Ressurreição de Jesus também tiveram lugar num jardim, de acordo com o Evangelho de são João:

No lugar onde Jesus fora crucificado, havia um jardim, e neste um sepulcro novo, no qual ninguém tinha sido ainda posto.

*Ali, pois, por causa da preparação dos judeus e por estar aberto o túmulo, depositaram o corpo de Jesus.*⁴²

Portanto, no vergel dá-se a morte do corpo, o instante em que o ser mais se afasta de Deus – eis que a mortalidade é típica da existência, enquanto a essência divina é eviterna –, e ali dá-se também a Ressurreição do espírito em Corpo Glorioso, quando afinal o ser se dilui na essência, da qual então definitivamente participa. Afastamento e proximidade, morte passageira e vida eterna no jardim do Calvário, que mais uma vez figura como uma miniatura do Cosmos. Pois é certo que o jardim, nas várias culturas em que se faz presente como símbolo, é sempre uma representação do “mundo em miniatura” e, o mais das vezes, também o símbolo do próprio *centro do Universo*. Esse simbolismo cósmico – que aparece desde o Egito dos faraós e a civilização babilônica, com os Jardins Suspensos de Nabucodonosor II, até a asteca – foi particularmente fecundo na antiga Pérsia: a apreciação dos jardins constituiu-se mesmo na base mística da mundivisão persa, sendo o tema capital de sua música e poética; os desenhos dos famosos tapetes persas também tiveram sua origem na representação esti-

⁴² Jo 19.41-42. O local da Crucificação foi o *Gólgota*, palavra aramaica que significa “caveira” (na forma latina, *Calvário*), designação que se devia à forma do monte, e não à ausência de vegetação, sendo porém razoável supor que se tratava de um local coberto apenas por plantas de pequeno porte, já que era utilizado para execuções.

lística de vergéis evocadores da arquitetura do Universo. No Japão moderno, igualmente, a construção de jardins e notadamente a topiária exprimem uma tradicional visão zen-budista de mundo, enquanto que na China a jardinagem é desde tempos remotos uma expressão artística do pensamento taoísta.

A imagem do jardim representa, a um tempo, a harmonia da natureza em estado original – o natio – e a cultura humana que amanha essa selva; plantar um jardim é, pois, integrar-se à natureza, porém dominando-a, conforme o poder que no Éden Deus concedeu a Adão. E, como natureza domesticada, o jardim é também símbolo do microcosmo humano, que deve ser trabalhado e cuidado a fim de ensinar a restauração de sua inocência original em harmonia com o divino, o que conforma com a figura do jardineiro fiel do ideário medievo. O próprio nome “Adão”, aliás, tem sua origem nessa simbólica, uma vez que provém do hebraico *adamá*, “terra cultivável”, ou seja, o ser humano é “terra” propícia a, sendo cultivada, florir um jardim. É nesse sentido que no islamismo Alá é tido como Jardineiro dos “altos conhecimentos e dos dons da Inteligência e da Alma”⁴³, devendo o homem prestar-se ao cultivo por Deus e a cultivar-se ele mesmo. Já para São João da Cruz, o próprio Deus é um jardim, “agradável morada” que cumpre à alma humana encontrar.

O acervo simbólico do jardim foi bem explorado por Guimarães Rosa em “Evanira!” e “Jardim fechado”, textos de *Ave, Palavra*. Quanto a *Magma*, ao passo em que pode ser entendido como um “rosário” que é desfiado, desponta o livro também como um jardim ou “Paraíso Filosófico”, um espaço onde o ser pode, recolhido a si mesmo, no seu mais profundo “magma íntimo” (o centro de seu microcosmo), meditar poeticamente sobre a palavra e assim elevar-se à proximidade com Deus, o Supremo Jardineiro. Além do “Paraíso filosófico”, são vários os textos em que o jardim é evocado. Em “A Iara” a reunião das sereias tem lugar

*num vale côncavo, transparente e verde,
num recanto abissal, como uma taça cheia,
entre bosques de sargaços, espumosos,
e jardins geométricos de coral...*⁴⁴

⁴³ Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 134, 512.

⁴⁴ Em ROSA, 2, 16: “em vale côncavo, transparente e verde,/ (...) e rígidos jardins geométricos de coral...”

O poemeto “Taumaturgo” (dos “Poemas”) faz referência ao “jardim Hagembeck”, zôo alemão que teria sido projetado pelo dadaísta Johannes Baader. A cena de “Ironia” ocorre “no jardim fechado”. A janela de “Delírio” abre-se para o “parque morno” e ainda o “jardim pagão” é o palco de “Hierograma”.

Facilmente se infere que cada conta ou poema do livro de 1936 pode então ser entendido como uma flor do rosário que deve ser cuidada e contemplada pelo poeta, o qual pretende, inspirando-se no trabalho de criação divino, realizar sua jardinagem interna.

Dito isto, convém finalizar o estudo do símbolo “rosário” com a abordagem do símbolo constituinte “rosa”.

2.2. O rosário: ... de rosas

Aquele que quer contemplar a glória de Deus contempla uma rosa vermelha... E assim como a Realidade última pode ser talvez percebida na contemplação imóvel de uma rosa rubra, assim também quando uma flor delicada encanta o coração a gente se sente de novo, por um instante, uma planta. O místico vê Deus no jardim e vê a si mesmo na relva.

AL-WASITI, séc. XIII

A rosa, desde os albores, tem uma presença marcante no ideário cristão. Primeiramente, e num sentido místico que embasa todas as suas demais significações, representa ela a manifestação que se ergue por sobre as águas primordiais: é a pujante Vida que desabrocha em resposta à lide do Criador.

Em seguida, o símbolo adquire um caráter mais doloroso, como que da dor que é inerente à vida: de acordo com a tradição, rosas vermelhas brotaram das gotas do suor sangüíneo de Jesus que caíram ao solo no momento da agonia no Jardim do Getsêmani. Mais importante porém é que, como símbolo também das chagas do Cristo crucificado, a rosa evoca ou o próprio sangue ou a taça (Santo Graal) que o recolhe, estando, de qualquer forma, associada ao sacrifício do Cordeiro. Mas o sacrifício é, até no étimo (do latim *sacrum facere*), o sofrimento ou a privação através do qual o ser ou o objeto se torna *sa-grado*; não é por outro motivo que o simbolismo rosáceo abrange a *re-alização perfeita* do projeto divino na pessoa do Cristo ressurreto

que venceu a morte – um símbolo da ressurreição e da imortalidade como desdobramento e reafirmação do símbolo da vida, e ainda um símbolo da *alma* que empreende tal aventura. E como imagem da realização perfeita a rosa anuncia também, por extensão, a possibilidade de cada homem realizar perfeitamente em si a evolução crística do renasci-mento: é a perfeição através do sofrimento depurativo, o verdadeiro nascimento do espírito ou a verdadeira vida após a morte, e mais, a vi-da *apesar* e *através* da morte espinhosa. É com esse exato sentido que, na *Divina Comédia*, a *Rosa Cândida* é a flor que Beatriz oferece a seu amante quando este, após passar pelo Inferno e pelo Purgatório, chega afinal ao último círculo do Paraíso. Dante também compara o amor paradisíaco, pleno e puro,

*Ao centro de ouro da rosa eterna, que se dilata, de grau em grau, e que exala um perfume de louvor ao sol sempre primaveril...*⁴⁵

O pensamento alquímico herdou da rosa cristã esse aspecto de realização perficiente através da angústia: os tratados de espagíria são habitualmente intitulados “roseiras dos filósofos” (ou “*Rosarium*”, tal como os breviários marianistas) e a rosa alba é um dos símbolos mais freqüentes da pedra em branco (albedo), a meta da Pequena Obra, enquanto que a rosa encarnada é o símbolo por excelência da pedra em rubro (rubedo), meta da Grande Obra; é ponto pacífico que tais pedras perfeitas poderiam ser obtidas apenas às custas de um labutar paciente, esforçado e sofrido que se arrastava cotidianamente por longos anos.

A imagem de realização através da provação confere ainda à rosa cristã um caráter fortemente iniciático que deve alguma coisa à mistagogia grega: quando Adônis, ferido de morte, agonizava, rosas também brotaram de seu sangue como uma forma de prolongamento da vida, evidenciando o renascimento místico que era buscado pelos neófitos na celebração dos mistérios (uma outra versão do mito assevera que Afrodite, ao socorrer Adônis, feriu-se nos espinhos das rosas, as quais, originalmente brancas, ficaram desde então coloradas de encarnado pelo sangue da deusa). Por conseguinte, desde a Antigüidade a rosa e sua cor têm sido símbolos da *iniciação aos mistérios* e tam-

⁴⁵ *Apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 134, 788-789. V. em Dante “O Paraíso”, Canto XXX, v. 124-127, e Canto XXXI, v. 4-22.

bém do segredo que a eles se aplica, de conformidade com o que depõe o próprio Guimarães Rosa:

*os de sua filosofia ou seita costumam viver “sub rosa” – como diziam os romanos, a rosa símbolo da secretividade absoluta.*⁴⁶

Entre os romanos, a propósito, a imagem da rosa vivificante ficou fortalecida em razão do parentesco fonético, em latim, de *rosa* com *ros*, “orvalho” ou “chuva”, que é também outro símbolo de regeneração. Daí vem a antiga cerimônia latina da *rosalia*, a deposição de rosas sobre as tumbas dos ancestrais a fim de agradar os manes com a promessa de uma nova vida.

É tanto do seu vínculo com os mistérios gregos quanto com a experiência crística que resulta o notório simbolismo da rosa como *amor*. Os gregos consagravam as roseiras a Atena (nascida em Rhodes, a “Ilha das rosas”) e a Afrodite, a deusa do amor, pelo que a rosa grega, evidentemente, evola um perfume e um sabor mais sensuais, ainda que de uma sensualidade mística, enquanto que a rosa cristã recende a puro ágape. O pensamento rosa-cruz beneficiou-se dessa imagem, eis que o emblema da sociedade é justamente uma rosa colocada sobre uma cruz, representando a rosa o amoroso e Sagrado Coração de Cristo⁴⁷. E recorde-se ainda que, como já explanado, a rosa é um dos símbolos da Virgem Maria, a qual, sendo expoente do amor maternal, até hoje é chamada de “*Rosa Mística*” nas ladainhas. Por ou-tro lado, cabe trazer à lembrança também o célebre *Romance da Rosa* de Guillaume de Lorris e Jean de Meung, em que, ao se cantar o *fine amor* trovadoresco, toma-se essa flor como ilustração do objeto do de-sejo, o qual deve enfrentar e vencer, para ser realizado, as aflições personificadas no Perigo, no Medo *etc...*; desta maneira, a *Ars amatoria* de Ovídio é temperada com a devoção medieval, numa espécie de mescla de amor pagão e cristão.

⁴⁶ ROSA, 14, 240.

⁴⁷ FIGUEIREDO, 145, 413, no verbete *ROSA-CRUZ*: “Ambos estes emblemas, tomados em conjunto, como sempre o estão no binômio Rosa-Cruz, indicam o Amor pelo Auto-sacrifício, o Segredo da Imortalidade e a doce Fragrância de uma vida santa. Portanto, colocada na intercessão dos dois braços da cruz, a rosa é um dos mais graciosos emblemas do ‘Mistério da Iniciação’. Em essência a Rosa-Cruz é uma etapa ou grau de cristianização, do despertar do Cristo místico dentro do coração, do amor oculto que é o âmago da rosa mística, e que só pode manifestar-se quando o coração é colocado sobre a Cruz do Sacrifício.”

Ora, o poema vestibular de *Magma*, que fala em rosário – jardim de rosas – já em seu primeiro verso, configura-se como a primeira rosa, a rosa sacralizadora de iniciação aos mistérios, o átrio pelo qual o postulante passa antes de adentrar o recinto do templo propriamente dito. Os poemas subseqüentes são também todos rosas desse rosário: é através da meditação poética que o ser se manifesta, desabrochando por sobre as águas primevas e agindo na procura amorosa⁴⁸ da proximidade de Deus. Essa proximidade traduz-se na realização perfeita do renascimento do ser, através da angústia da morte iniciática, para a sua vera “Integração” no plano mais alto da “Consciência cósmica”.

Há finalmente que se considerar a presença da rosa no próprio nome do autor, o que com certeza foi por ele levado em conta para atribuir à sua rosa magmática mais um caráter particularíssimo. Místico, erudito e obcecado por detalhes, é até bem óbvio que Guimarães Rosa tenha se sensibilizado quanto à imensa riqueza simbólica da palavra que compõe o sobrenome herdado de seu pai, tanto como sensibilizou-se quanto à etimologia de seu sobrenome materno:

*poderia jurá-lo pelo corcel do jagunço Riobaldo, os quais, indissolúveis, vêm a ser um Weihs Mahr (“cavaleiro combatente” ou “cavalo de combate”) – que, conforme vejo num léxico etimológico, e passando por Wimara, Guimara, foi o primitivo nome de Guimarães.*⁴⁹

Cada conta, cada *rosa*, cada poema enfim, está em *Magma* como o símbolo de um aspecto do *eu* do poeta moço em dados instantâneos de seu combate mistagógico e anagógico pessoal. Destarte, o rosário rosiano, além de ser um jardim de rosas e um instrumento devocional que propicia o contato do humano com o divino, é ainda um colégio de seres, pois cada *rosa* magmática constitui-se num *Rosa* verdadeiro, e tanto verdadeiro porque sincero e espontâneo em sua juventude. O poeta reza como quem cultiva uma rosa, e esta não é senão o próprio *eu*, uma das muitas flores do Jardim Divino. Conclui-se, sem nenhuma margem de dúvida, que o poeta escreveu o livro de 1936 como a representação literária de uma experiência mística que transcorre, como toda verdadeira experiência desse quilate, no mais íntimo espaço do seu ser: a sua alma.

⁴⁸ Sobre o amor na obra de Guimarães Rosa v. NUNES, 58.

⁴⁹ *Apud* MEYER-CLASON, 54, 117 (*sic*). V. tb. LORENZ, 51, 65-66.

Essa qualidade de intimidade extrema da experiência mística em *Magma* fica mais nítida ainda no tópico seguinte.

3. “..., E O FIO CORRE POR DENTRO...”

Segundo Chevalier e Gheerbrant,

*O simbolismo do fio é essencialmente o do agente que liga todos os estados da existência entre si, e ao seu Princípio...*⁵⁰

A própria tessitura do Universo, que assim se revela inconsútil, fica estabelecida por meio desse vínculo que une cada ser à Origem e, em decorrência disso, a todos os outros seres. E o fio que empreende essa ligação outro não é senão a Alma, a qual, particular na aparência porém universal na essência, não é do ser, mas *passa* como um sopro *por dentro* de cada ser. Nesse contexto, convém lembrar a verdade de Krishna no *Bhagavad Gita* 7.8:

Os mundos todos estão enfiados em mim, assim como as pérolas unidas por um fio.

Quanto ao cordão do rosário em *Magma*, detém ele dois significados básicos. Primeiramente, passando a guia “por dentro” das contas e sendo estas os poemas, depreende-se que os textos estão atados entre si por uma idéia fundamental que é comum a todos eles. Essa idéia é justamente a intencionalidade anagógica que move o poeta Guimarães Rosa e que, apresentada pelo poema vestibular, surge como o fio condutor a unir todos os poemas do livro. Destarte, os poemas constituem-se em partes interdependentes a compor uma estrutura, exatamente como as contas que se unificam na estrutura integrativa do rosário – e, tal como o rosário somente se perfaz se unidas estiverem as contas pelo cordel, o *Magma* rosiano somente se estabelece se os textos que o compõem forem compreendidos num conjunto em torno do nexos ideal que os define. Exclui-se assim de todo e inapelavelmente a interpretação do livro como uma coletânea desconjuntada de poemas avulsos; esse é o primeiro sentido que se pode extrair do verso em tela.

⁵⁰ CHEVALIER e GHEERBRANT, 134, 431; grifo dos autores, citando R. Guénon.

Todavia, vai mais longe o alcance do fio aí mencionado. Se cada um dos poemas é um *eu* ou um momento do *eu* poético e se a linha a uni-los é a intencionalidade anagógica que move o ser, pode-se com certeza afirmar que o cordão do rosário rosiano, ao passar pelos poemas conferindo-lhes unidade, passa também por dentro do *eu* poético do qual advieram tais poemas: o fio é então na verdade a *alma* de quem escreve. Por conseguinte, ao se dizer que a intencionalidade anagógica move o poeta, na verdade está-se dizendo que o desejo de ascese move *a alma do poeta em direção à Alma Universal*. Chega-se assim ao fundamental: o fio condutor em *Magma* “corre por dentro” de cada poema apenas porque, em primeiro lugar, “corre por dentro” *de quem reza*, vale dizer, *por dentro do poeta que reza o rosário*. Esse é o sentido precípua do terceiro verso do poema vestibular, numa interpretação autorizada pela construção frástica que, ao prescindir de um complemento nominal específico e cerceante (que no caso seria: “por dentro” *de cada conta* ou “por dentro” *de cada uma delas*), instaura uma ambigüidade enriquecedora.

Recorde-se contudo que o fio anímico do poeta é tão-somente um tributário, eis que o poeta é, ele próprio, uma das “pérolas” que correm pelo Fio Principal da *Alma Mater*. Desta maneira fica claro que tributário e Curso Principal compartilham da mesma essência fluida. Essa verdade, a de que é a mesma sutil “substância” da *Alma Mater* que “corre por dentro” de seu afluente, é intuída pelo poeta que reza, o qual não a desmente, embora não a veja nem a sinta, pois que não se trata de algo perceptível pelos sentidos corporais. Segue-se que falar em “ligar” ou “unir” a alma à Alma é em realidade uma forma simplificada de querer dizer “re-ligar” e “re-unir”, “ver” e “sentir” *no espírito* o que pela fé já se intui ser a verdade.

À vista disso, eis o que disse Guimarães Rosa pela boca de seu anagramático Romaguari Sães:

*Disse, uma vez, em entrevista, que a poesia devia ser um meio de “restituir o mundo ao seu estado de fluidez, anterior, ex-empta”.*⁵¹

Através da Poesia “o mundo”, isto é, o ser, pode voltar a sentir em si a fluidez do Fio Principal. Cada poema de *Magma*, tomado como parte interdependente de um conjunto, revela a busca pro-

⁵¹ ROSA, 14, 234. Grifos – de suma importância – do autor.

gressiva de nova consubstanciação com essa anterioridade, a tendência à origem primeva, a volta à luz⁵². Não se pode deixar de pensar no fio de Ariadne, o guia que passo a passo conduz à saída do escuro labirinto das paixões, onde perambula o monstro Minotauro, o homem ani-malizado. E é somente no labirinto do *eu*, é somente *dentro de si próprio* que o poeta pode procurar a “terceira margem”, o caminho para a Foz, pois

*apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa o infinito da felicidade.*⁵³

Daí decorre que os mecanismos hábeis para se provocar uma alteração positiva na realidade do *eu* podem e devem ser procurados no âmago do próprio *eu*, conforme o antigo provérbio grego: “conhece-te a ti mesmo” (*gnóthi santón*). É mais uma retomada da vetusta noção de que a teognose assenta-se em realidade na heautognose. Com isso, o poema vestibular traduz o conceito do próprio título *Magma*, o que convém analisar mais detidamente.

3.1. O “magma íntimo”

O reino de Deus está dentro de vós.

LUCAS 17.20-21

É divindade que me bate no peito.

WALTER FRANCO

A relação entre o título do livro e o terceiro verso do poema vestibular (“e o fio corre por dentro,”) é tão estreita que se pode até mesmo pensar na possibilidade de que “Magma” seria o título desse poema que se teria estendido a todo o volume.

De acordo com o dicionário *Auréli*, “magma” é:

Massa natural fluida, ígnea, de origem profunda, e que, ao esfriar-se, se solidifica, originando a rocha magmática.

⁵² Relembre-se, no entanto, que este trabalho se detém apenas sobre os três primeiros poemas de *Magma*; quanto aos demais, serão objeto de estudo numa oportunidade posterior, quando então procurar-se-á demonstrar de forma definitiva a integração teleológica entre os mesmos.

⁵³ In: LORENZ, 51, 73.

A pedra de toque vem a ser que o magma é “de origem profunda” e, ademais, de natureza ígnea, ou seja, nasce, estua e corre pelas entranhas da terra como um grosso rio solar: esse férvido fluido subterrâneo é como que a alma tectônica, pois que também ígnea e íntima é a alma de Adão, cujo corpo foi formado por Deus a partir do pó da terra. Sendo assim, resta indubitável que o fio anímico que “corre por dentro” do ser poético, sua alma pessoal que guarda nexo de proveniência para com a Alma Universal, pode ser veramente compreendido como... *Magma*.

No discurso que proferiu na Academia Brasileira de Letras em 1937, em agradecimento ao prêmio concedido a seu livro de poemas, Guimarães Rosa refere-se aos “momentos de *febre* inspiradora” em que o artista

*tateia formas novas para a exteriorização do seu magma íntimo, do seu mundo interior*⁵⁴

Mais à frente o poeta afirma:

*O Magma, aqui dentro, reagiu, tomou vida própria, individualizou-se, libertou-se do meu desamor e fez-se criatura autônoma, com quem talvez eu já não esteja muito de acordo, mas a quem a vossa consagração me força a respeitar.*⁵⁵

Fica pois patente o caráter de *interioridade* que o autor quis conferir ao título do seu livro. Pois é a presença desse rio ígneo ou fio anímico, a constituir o “mundo interior” do ser, que permite se possa religar a existência humana, acesa pela manifestação poética, à essência divina. O *Magma* revela-se mesmo como a íntima e ardente vontade do poeta, ou melhor dizendo, a sua *necessidade subterrânea* de ser *algo além do humano*, de fluir transpondo e destruindo⁵⁶ a aparência de um confuso amálgama particular de pensamentos, experiências e sensações, para integrar-se na essência do Todo, do qual em realidade a Parte nunca se desligou, mas no qual não mais se sente imersa pelas contingências da condição humana. Eis porque a precisão de se

⁵⁴ ROSA, 15, e tb. in: *id.*, 2, 8-9 (trecho). Grifei.

⁵⁵ *Id.*, *op. cit.*, pág. 9. Grifei.

⁵⁶ Cf. “Águas da serra” (*id.*, 1): “E então, do sono pleno dos paraísos perfeitos,/ os diques se romperam,/ as forças rolaram livres,/ e veio a ânsia que redobra ao se saciar,/ e os pensamentos que ninguém pode deter,/ e novos amores em busca de caminhos...”

explicitar no poema que “o fio corre por dentro”: é um chamamento à reminiscência, a fim de que o ser que bebeu do Lethes possa então *lembrar-se de sua alma*, a qual está despercebida dentro de si – o que *não se vê nem se sente* –, e desta maneira *não desminta* que pelo seu interior passa o germe do divino, o Fio que conduz à Foz. Ou ainda, valendo-se das palavras de Guimarães Rosa no poema “Revolta”,

porque a minha pátria é a memória.

Quanto à igneidade do *Magma*, evidencia ela a ardência do “quente diálogo” que o poeta procura travar com a Sarça Ardente do Infinito. Ora, o calor, tanto no *Rig-Veda* como no *Tratado da flor de ouro* taoísta, e ainda na filosofia de Tales de Mileto, é a energia que permite à manifestação erguer-se do Caos inicial; no caso de *Magma*, o calorífero diálogo do ser com o que está além do ser permite que de dentro do próprio ser possa nascer a divindade, tal qual um ovo que se choca.

Importa outrossim que a ignescência magmática exprime particularmente a purificação e a iluminação internas que o desfiar do rosário poético enseja. A purificação e a iluminação aparecem, a um tempo, como decorrência do processo de gnose e como condição para que o mesmo possa avançar a bom termo, e isso porque, para que se possa reconhecer dentro do *eu* a divindade que se busca, faz-se preciso desbastá-lo daquilo que é meramente existencial: é a lavagem, a água e fogo, da crosta de barro tenebroso que está a ocultar o secreto ouro solar da essência. Ou, nas palavras de Plotino (*Enéadas*, I, 6, 5):

É como se um homem mergulhado na lama de um lodaçal não pudesse mais mostrar a beleza que possuísse, e como se nós não víssemos nele senão a lama que o cobre; a fealdade apareceu nele pela junção de um elemento estranho, e se ele tiver de voltar a ser belo deverá dar-se ao trabalho de se lavar e limpar para ser o que era anteriormente.

Vem a propósito da purificação *Isaías* (6.6-7):

*Então, um dos serafins voou para mim, trazendo na mão uma brasa viva, que tirara do altar com uma tenaz;
com a brasa tocou a minha boca e disse: Eis que ela tocou os teus lábios; a tua iniquidade foi tirada, e perdoado o teu pecado.*

Essa é aliás a única passagem da Bíblia em que se menciona, com esse nome, os serafins, anjos dotados de três pares de asas e cuja designação vem do hebraico *Saraf*, que significa “abrasador”, “ardente”, “o que queima” ou “o que se inflama”; essas criaturas celestes representam a *purificação do espírito pelo fogo divino*. O fogo também é purificador quando, vindo do céu como raio, é um sinal de que Deus se agradou com um sacrifício (*I Reis*, 18.38):

Então, caiu fogo do SENHOR, e consumiu o holocausto, e a lenha, e as pedras, e a terra, e ainda lambeu a água que estava no rego.

Faz-se oportuno salientar que, como alertam Chevalier e Gheerbrant,

A purificação pelo fogo (...) é complementar à purificação pela água, tanto no plano microcósmico (ritos iniciáticos) quanto no plano macrocósmico (mitos alternados de Dilúvios e de Grandes Secas ou Incêndios).⁵⁷

É pela união da água teofânica, a qual desce do céu feito chuva, com o fogo espiritual, o qual para o céu estende suas labaredas, que surge o vapor quente e sutil que efetivamente se eleva até as nuvens⁵⁸. É desta maneira que, após o poema de abertura, *Magma* prossegue com poemas hidráulicos (“Águas da serra” e “A Iara”), a partir dos quais a água desponta como um *leitmotiv* dos mais frequentes e de grande importância no decorrer do livro, como por exemplo no ciclo “No Araguaia”, em “O cágado” e no contraste que se verifica entre a soturna “Toada da chuva” e a “Chuva” alegre do antepenúltimo poema, prenunciando a “Integração” do poeta na “Consciência cósmica”; o calor e o fogo do título, por outro lado, são reevocados a espaços largos, em “Boiada”, “Alaranjado” e “Bibliocausto”. O sentido de tudo é que o fogo da alma absterge destruindo e propiciando a regeneração, *i. e.*, reduzindo a impureza e a ignorância do intelecto à nigredo que se abre à abrasadora compreensão do *eu*; a água, por seu turno, purifica o sentimento e, como princípio vivificante, atua sobre

⁵⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, 134, 441.

⁵⁸ Cf. a fórmula alquímica chinesa fundamental: “a união da água e do fogo produz vapor d’água”. Isso guarda nítida associação com o pensamento de Tales de Mileto, para quem a água é o princípio da vida, que todavia só se manifesta com a ação do calor sobre o líquido primordial.

as cinzas da ni-gredo, regenerando-a efetivamente sob a forma do desejo albéico. A própria natureza do magma geológico, que é ao mesmo tempo fogo e fluido – com o que pode ser aparentado à “água ígnea” da Obra espa-gírica – reforça essa união de essências paradoxal.

No que diz respeito ao lume ignígeno, é justamente como iluminador do recinto escuro da mente humana, afastando as trevas da ignorância, que o fogo civilizador aparece no mito de Prometeu. Todavia, o fogo interno é o fogo que Prometeu algum precisa furtar aos deuses, sendo talvez, ao invés da culpa do furto, este o verdadeiro significado do castigo do titã: consumir-se em dores e desespero, num remorso figadal, por ter buscado fora de si e com malícia o que *dentro de si mesmo* graciosamente já estava. O poeta é então o anti-Prometeu, pois não furta, apenas *reconhece e recebe o que é seu*.

O fogo ainda evoca o sopro divino ou a teopsia, tal como as línguas de fogo que, descendo sobre os discípulos no Pentecostes, imbuíram-nos do Espírito Santo (Atos, 2.1-4). Embora os evangelistas e máxime o *Apocalipse* de são João tenham criado no imaginário cristão a figura do fogaréu infernal, no Antigo Testamento o fogo quase sempre sinaliza a presença e a atuação do próprio Javé. Assim, lê-se em *Êxodo* (3.2):

Apareceu-lhe o Anjo do SENHOR numa chama de fogo, no meio de uma sarça; Moisés olhou, e eis que a sarça ardia no fogo e a sarça não se consumia.

Ainda em *Êxodo* (19.18-19):

Todo o monte Sinai fumegava, porque o SENHOR descera sobre ele em fogo; a sua fumaça subiu como fumaça de uma fornalha, e todo o monte tremia grandemente.

E o clangor da trombeta ia aumentando cada vez mais; Moisés falava, e Deus lhe respondia no trovão.

Em *Ezequiel* (1.26-28):

Por cima do firmamento que estava sobre a sua cabeça, havia algo semelhante a um trono, como uma safira; sobre esta espécie de trono, estava sentada uma figura semelhante a um homem.

Vi-a como metal brilhante, como fogo ao redor dela, desde os seus lombos e daí para cima; e desde os seus lombos e daí para baixo, vi-a como fogo e um resplendor ao redor dela.

Como o aspecto do arco que aparece na nuvem em dia de chuva, assim era o resplendor em redor. Esta era a aparência da glória do SENHOR; vendo isto, caí com o rosto em terra e ouvi a voz de quem falava.

Deuteronômio (4.24) é inequívoco:

Porque o SENHOR, teu Deus, é fogo que consome, é Deus zeloso.

O Bhagavad Gita (4.24) ensina fórmula semelhante:

Brahma é o amor, Brahma é o holocausto, Brahma é o fogo, Brahma é o sacrificante; de maneira que quem age com a consciência em Deus, realiza Deus em si, o Eu Supremo.

Mas se a essência divina é fogo, segundo são Martinho também

O homem é fogo; sua lei, como a de todos os fogos, é a de dissolver (seu invólucro) e unir-se ao manancial do qual está separado.⁵⁹

Deve-se ressaltar a felicidade desse fragmento, onde são conjugados numa mesma imagem o fogo e a água, com todas as inferências há pouco comentadas, e onde, além do mais, fica muito cristalino que a alma humana participa da essência divina, à qual só volta em plenitude pela dissolução (preciso termo alquímico) do corpo que a acolhe e no entanto limita. É a erupção do *Magma*, rompendo a terra e buscando o Céu e o Sol.

Com esse sentido, o fogo interior também aparece no budismo (*Sumyuttanikaya*, 1.169):

Atiço em mim uma chama... Meu coração é a lareira, e a chama é o “eu” domado.⁶⁰

⁵⁹ *Apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 134, 440.

⁶⁰ *Apud id., ibid.* Neste caso, cito livremente.

Isso nos leva ao Athanor, o forno alquímico, o qual, no dizer de Marcel Griaule, é

*onde se opera a transmutação, é uma matriz em forma de ovo assim como o mundo que é, ele mesmo, um gigantesco ovo, o ovo órfico que se encontra na base de todas as iniciações, tanto no Egito como na Grécia; e do mesmo modo que o Espírito do Senhor, ou Ruah Elohim, flutua sobre as águas, assim também nas águas do athanor deve flutuar o espírito do mundo, o espírito da vida, para apoderar-se do qual o alquimista deve ser bastante hábil.*⁶¹

Ora, o Athanor, “ovo órfico”, é o próprio microcosmo. Em *Magma* – vale ainda frisar –, o forno é o poeta que reza, em cujo íntimo abrasante processa-se o diálogo com a deidade e assim as operações espirituais alquímicas que levarão ao raiar ou despertar da essência divina na aparência humana, isto é, à *aproximação* do humano para com Deus, à tomada da “Consciência cósmica”.

Interessa-nos do magma também a etimologia da palavra. Vem ela, através do latim *magma*, do grego *mágma*, “pasta de farinha de trigo amassada”. E eis que os elementos “trigo” e “farinha” têm grande apelo simbólico, participando desse simbolismo também o pão que é feito desse *mágma*.

O simbolismo do trigo assenta-se no sentido de renovação cíclica: o grão, que morre no solo para depois ressurgir em outros grãos, evoca o ciclo perene das estações e, deste modo, ainda mais uma vez a inevitabilidade da morte de uma parte do *eu* como condição para o seu pleno renascimento místico sob uma forma mais elevada. Isso coloca essa planta como fator importantíssimo na simbólica da maior parte dos ritos iniciáticos da Antigüidade. Assim é que no Egito a espiga triticea constituiu-se no emblema de Osíris, ao recordar a morte e ressurreição do deus.

Já nos Mistérios de Elêusis havia a cerimônia crucial da *epopsia* (contemplação) em honra a Deméter, deusa da fertilidade e da terra cultivada, na qual os noviços em assembléia contemplavam em silêncio um grão de trigo que lhes era apresentado pelo mistagogo; a contemplação meditativa preparava o neófito para a significância da sua própria morte ritualística. Deméter, a Terra-Mãe, era a figura central desses mistérios e o culto eleusino a ela baseava-se em duas lendas de sumo valor. Conforme a primeira delas, a deusa havia confiado

⁶¹ *Apud id., op. cit.,* pág. 96.

a Triptólemo, filho do rei de Elêusis, uma espiga de trigo e a missão de ensinar aos homens a prática da agricultura; o fundo agrário e o místico entrançam-se na lição da necessidade de semeadura em solo fértil para que a planta possa frutificar. Além disso, há aí a implicação de que a deusa deu aos homens não o pão em si, mas os meios para se poder fabricá-lo com as próprias mãos, assim demonstrando que também a obtenção do alimento espiritual exige uma busca laboriosa a ser desempenhada pelo ser humano através da iniciação. A segunda das lendas, de caráter ctoniano, é mais conhecida, relatando o rapto de Perséfone, filha única de Deméter, por Hades, o deus dos Infernos; irada e em desespero, a mãe saiu em procura da filha e ameaçou não retornar ao Olimpo enquanto a mesma não lhe fosse devolvida: a ausência da deusa da fertilidade deixou a terra estéril. Porém, como Perséfone havia rompido o jejum obrigatório nos Infernos, já estava a ele irremediavelmente condenada⁶². Para dirimir a questão, Zeus concedeu que ela passaria apenas três meses de cada ano nos Infernos com o marido e raptor, acompanhando-a Deméter, e no restante do ano ambas permaneceriam no Olimpo, o que causou a alternância das estações: trata-se de uma nova figuração mítica da sucessão cíclica entre a vida e a morte. Por essa lenda, Perséfone foi levada a simbolizar nos mistérios o neófito que tem que enfrentar a morte e a descida aos Infernos (isto é, aos mundos *subterrâneos*) para poder ascender à vida nos Céus, exatamente como o grão que passa meses oculto na terra antes de germinar. Os mistérios seriam assim fundamentalmente uma alegoria da entrada do ser em si mesmo e do retorno posterior ao seio da maternidade, desse modo alcançando-se a verdade (*alétheia*) e a libertação do *eu* de si próprio.

Os cultos dionisiacos apresentavam cerimônia com evocação semelhante à da *epopsia*. Ainda, tanto os sacerdotes gregos como os romanos tinham por costume espargir o trigo em grão ou em farinha sobre a cabeça das vítimas a serem imoladas, ainda outra vez como prenúncio de uma nova vida após o sacrifício. O judaísmo e o cristianismo não se mantiveram insensíveis a esse forte simbolismo de renovação cíclica. No Evangelho de são João (12.23-24), por exemplo, Jesus anuncia aos discípulos a Sua iminente Morte e Ressurreição da seguinte forma:

⁶² As leis avernais determinavam que quem comesse qualquer alimento nos domínios de Hades ficava impedido de retornar ao mundo dos vivos, e Perséfone, embora forçada por seu raptor, havia comido uma semente de romã.

(...) É chegada a hora de ser glorificado o Filho do Homem. Em verdade, em verdade vos digo: se o grão de trigo, caindo na terra, não morrer, fica ele só; mas, se morrer, produz muito fruto.

No que fica bem claro o mesmo contorno da morte iniciática dos paganismos egípcio e heleno. Antes, através da parábola do joio e do trigo (*Mateus*, 13.24-30), Jesus havia chamado a atenção para a importância de se separar, e no tempo certo, o que é mau e venenoso para o espírito do que lhe é bom e saudável⁶³. E eis que o que é bom é o próprio Jesus, a essência da qual a alma deve se alimentar, como consta em *João* 6.35:

*Declarou-lhes, pois, Jesus: Eu sou o pão da vida; o que vem a mim jamais terá fome; e o que crê em mim jamais terá sede.*⁶⁴

É por isso que na Santa Ceia,

*Enquanto comiam, tomou Jesus um pão, e, abençoando-o, o partiu, e o deu aos discípulos, dizendo: Tomai, comei; isto é o meu corpo.*⁶⁵

Da simbólica do pão mencione-se o significado para os hebreus dos pães da proposição, que evocam a presença do próprio Deus na liturgia⁶⁶, e o pão ázimo da Páscoa, o qual, novamente de conformidade com a concludente sabedoria de São Martinho,

*representa ao mesmo tempo a aflição da privação, a preparação para a purificação e a memória das origens.*⁶⁷

⁶³ Quanto à parábola do semeador (*Mt* 13.1-9, *Mc* 4.1-9 e *Lc* 8.4-8), embora nela Jesus não se refira de forma específica ao trigo, implicitamente é também o simbolismo inerente a esse grão que a permeia.

⁶⁴ V. tb. *Jo* 6.51.

⁶⁵ *Mt*, 26.26 e segs. Cf. tb. *Mc* 14.22-26 e *Lc* 22.14-20.

⁶⁶ Cf. *Êx* 25.30: “[Disse o SENHOR a Moisés:] Porás sobre a mesa os pães da proposição diante de mim perpetuamente.” Em nota a esse versículo, lê-se na *Bíblia de estudo Almeida*, 110: “A expressão hebraica traduzida aqui por *pães da proposição*, do verbo *propon*, lit. *por diante* (de Deus), pode ser traduzida também por *pão da Presença*.” V. tb. *Lv* 24.5-9.

⁶⁷ *Apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 134, 682. Grifei.

Quanto à farinha de que se faz o pão, mais uma vez vale a lição de Chevalier e Gheerbrant:

*Resultado de uma purificação e de uma ascese, como a peneiração separa a farinha do farelo, a farinha representa o alimento essencial, obtido pelo discernimento e pela seleção. Essa noção se encontra no Rig-Veda, onde se diz que a palavra sai do pensamento dos sábios como a farinha da peneira.*⁶⁸

A oposição entre a farinha e o farelo reavê aquela verificada entre o trigo e o joio, ficando porém mais nítido na imagem da farinha o sentido da “purificação” e da “ascese” pelo refinamento sele-tivo. Esses elementos trazem à mente o conto “Substância”, de *Pri-meiras estórias*, no qual Guimarães Rosa explora o simbolismo da farinha e traça um paralelo entre a produção farinácea e o nascimento do amor entre as personagens Sionésio (ou Seo Nésio), dono de fazenda, e Maria Exita, agregada ou empregada que trabalha na esfalfante que-bra do polvilho. É-nos útil destacar alguns fragmentos desse texto. *Passim*:

Para a azáfama – de farinha e polvilho. Célebres, de data, na região e longe, os da Samburá, herdando-a, de repente, Seo Nésio, até então rapaz de madraças visagens, avançara-se com decisão de açoite a desmedir-lhes o fabrico.

Se o avio da farinha se pelejava ainda rústico, em breve o poderia melhorar, meante muito, pôr máquinas, dobrar quantidades.

Servia o polvilho – a ardente espécie singular, segura límpida, material arenoso – a massa daquele objeto.

Mesmo, sem querer, entregou os olhos ao polvilho, que o-fuscava, na laje, na vez do sol. Ainda que por instante, achava ali um poder, contemplado, de grandeza, dilatado repouso, que desmanchava em branco os rebuliços do pensamento da gente, atormentantes.

*A alumiada surpresa.
Alvava.*⁶⁹

⁶⁸ *Id.*, op. cit., pág. 418.

⁶⁹ ROSA, 11, 151 e segs. Grifei.

A alvura dessa “Substância” farinácea é continuamente enfatizada, bem como a sua relação “ardente” e reflexiva com o brilho do sol – o que nos recorda de maneira efusiva a ignescência do magma.

Continuando, Sionésio e Maria Exitá se amam em silêncio tímido e pontuado por preconceitos de toda sorte, só se desenredando a situação quando ele, encontrando a moça que trabalhava,

Estendeu também as mãos para o polvilho – solar e estranho: o ato de quebrá-lo era gostoso, parecia um brinquedo de menino.

O casal declara-se amor no meio da laje onde se fabrica a farinha e onde a luz do sol exultante se acende em meio ao brancor:

Sionésio e Maria Exitá – a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. (...) Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros.

O fato de tratar-se, no caso, de farinha de mandioca, cujo cultivo é típico do cenário sertanejo, em detrimento do trigo, não elide os consistentes significados de purificação e ascese. O que importa é que no final o amor, pura substância assim como a farinha, prevalece sobre o farelo dos empecilhos, que são deitados fora.

A ponto de concluir, diga-se que tanto a acepção atual do vocábulo “magma” quanto a acepção figurada que se pode extrair de sua etimologia guardam o mesmo sentido essencial de *interioridade* ctoniana: é sob a terra que o magma geológico flui e é no seio da terra que o grão de trigo (que dá origem à “pasta...”) é semeado⁷⁰. Os dois sentidos ainda se complementam no tocante às suas respectivas relações com a *igneidade*: o trigo só germina sob a ação da luz e do calor do sol, isto é, da igneidade extrínseca que vem do Céu, enquanto que o magma subterrâneo é intrinsecamente ígneo; mantém-se assim uma espécie de “quente diálogo” entre o que está no Alto e o que está embaixo⁷¹. É do entrelaçar-se desses caracteres principais de ambas as acepções que se compõe o valor geral da designação *Magma*.

⁷⁰ Para o intento deste trabalho não tem alcance o nexos original entre os significados, que parece se assentar na consistência física de ambas as massas.

⁷¹ Cf. a *Tábua Esmeraldina* de Hermes Trismegisto: “O que está no alto é igual ao que está embaixo.”

Ora, tudo o que Guimarães Rosa quis expressar, ao longo de todo o conjunto de sua obra, foi justamente o borbulhar desse fio magmático que lhe “corre por dentro”, a férvida inquietação metafísica que norteou a vivência do poeta na busca de uma purificação e de uma ascese. Seus textos são as rochas magmáticas que resultaram da *ex-pressão*, isto é, da *pressão para fora* desse magma. Guilhermino Cesar, cedo e ao que parece sem ter conhecimento do livro de 1936, já o anotou *en passant*:

Muita água correu pelo Rio das Velhas até que esse rapaz de Cordisburgo, irrompendo de dentro de si mesmo com a obstinação da lava, boquiabriu a crítica com os contos de Sagarana (1946).⁷²

Aliás, é pertinente notar a proximidade que se instaura entre a valia de interioridade presente no título *Magma* e o título *Tuta-méia*, o qual, segundo o Guimarães Rosa maduro, tem o seguinte significado:

nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase nada, mea omnia.⁷³

Nas palavras de Jeane Mari Sant’Ana Spera,

A expressão latina que finaliza a lista de sinônimos confirma a asserção de que o autor colocou no livro tudo de si.⁷⁴

De maneira semelhante, em *Magma* cada poema avoca o “tudo de si” que o Guimarães Rosa moço procura fazer passar, feito contas, pelo fio subterrâneo que une seu ser a todos os outros seres e ao Princípio. Pois que a vida de cada ser nada mais é do que um desfiar de atos, pensamentos e sensações, os quais, ainda que aparentemente insignificantes, são todos segmentos de um curso que tende à aproximação entre o humano e o excelso sempre à espreita, lembrando-se mais uma vez que

tudo é o quente diálogo (tentativa de) com o ¥.

⁷² CESAR, 35,19. Grifei.

⁷³ ROSA, 12, 166.

⁷⁴ SPERA, 75, 2.

Tudo. Mesmo as *tutaméias*, as *nonadas* e as singelas contas de um rosário. E, para Guimarães Rosa, *tudo* é baseado na fé de um renascimento do ser, um renascimento que o integre na essência do Cosmos. Esta é uma das mensagens capitais não só do livro de 1936, mas de todo o legado poético rosiano.

Com isso, podemos agora ver os três versos que concluem o poema vestibular.

4. “..., SEM QUE O POETA O VEJA, SEM QUE O SINTA, SEM QUE O DESMINTA.”

Há Dois em conjunção com o Um; por conseguinte, há Três, e se eles são Três, logo são UM.

Rabino SIMÃO BEN JOCHAI

Os versos finais do texto de abertura de *Magma*, a serem agora compreendidos em tríade, aludem ao fio do rosário que “corre por dentro”. Como já vimos, esse fio exprime menos o conceito físico da guita do objeto devocional e mais precipuamente o conceito metafísico concernente à *alma* do poeta que reza, donde se extrai a seguinte ilação: o poeta, ao orar, não está apenas se desincumbindo de uma prática banal ou incosequente, mas em verdade está – visto que a “oração é coisa muito mais transcendente do que parece” – realizando uma tarefa de projeção altamente mística, que é *pôr em movimento ascensional a sua alma*. Por outras palavras, fazer correr o fio é fazer correr a *alma* rumo a Deus.

Cuidando-se então não de um fenômeno físico observável, e sim de um postulado metafísico, o fio anímico oculto “corre por dentro” do poeta “sem que” este “o veja, sem que o sinta”, isto é, sem que ele, *num primeiro e num segundo momentos* marcados pela locução reiterada, se aperceba do movimento ou mesmo da presença da alma em seu íntimo, como liame entre o ser e a divindade. E não se apercebe porque a invisibilidade e a intangibilidade físicas são alguns dos atributos que a alma pessoal guarda da *Alma Parens* de que provém. Como bem simboliza a centésima conta do *tesbih*, Deus não pode ser apreendido por meio dos órgãos *sensoriais* do corpo material, e

igualmente a sutil substância da alma humana não está acessível à visão e aos demais sentidos.

Todavia, a invisibilidade e a intangibilidade do elo anímico não se constituem em óbice ao neófito que trilha os caminhos da gnose. Pelo contrário, elas alicerçam e dão coerência à *fé*, sabedoria intuitiva e poética que permite ao ser *não desmentir* aquilo que entretanto não consegue *ver* nem *sentir*. A fé, se exigir comprovação fenomenológica, deixa por definição de ser fé de veras, consoante a admoestação feita por Jesus a São Tomé:

*Disse-lhe Jesus: Porque me viste, creste? Bem-aventurados os que não viram e creram.*⁷⁵

Com esse gancho, pode-se dar a palavra a Guimarães Rosa:

*Cristo (o Cristo verdadeiro) cabe; tem seu ensino, indispensável. (...) O ensino central de Cristo, a meu ver (o do “Reino do Céu” dentro de nós) é: 1) o domínio da natureza, a começar pela natureza humana de cada um – pela fé, que é a forma mais alta e sutil de energia, à qual o universo é plástico; 2) o amor, possibilitando a coexistência, sem o mínimo sinal de atrito, conflito, desarmonia, destruição ou desperdício. Sobre esta plataforma, o Céu, as possibilidades infinitas de um sempre-evoluir, em plenitude, prazer, alegria ininterrupta; cada um invulnerável...*⁷⁶

Reportando apenas ao que nos interessa de momento, vemos aí, primeiramente, mais uma vez confirmada a crença do autor mineiro na importância da heautognose, isto é, do “domínio da (...) natureza humana de cada um”. Fica também patente o entendimento do real significado dessa heautognose como sendo um dos instrumentos para que se possa obter a teognose ou o alcance “do ‘Reino do Céu’ dentro de nós”. E finalmente atente-se para o poder vislumbrado na fé, “a forma mais alta e sutil de energia”, capaz mesmo de amoldar ao seu intento o universo “plástico”, o que remete tanto ao macrocosmo (a “natureza” em geral) quanto ao microcosmo (a “natureza humana” em particular). Ora, esse trabalho de amoldar o universo é uma

⁷⁵ Jo 20.29.

⁷⁶ Em carta a Vicente F. Silva, *apud* FERREIRA, 41, 126. Grifei.

*transformação de realidade*⁷⁷, e quanto à energia potencial da fé, esta é nada mais do que o resultado da transformação, por via cinética, da energia calorífera ou magmática da alma, energia essa que por sua vez provém da Geratriz da *Alma Mater*. Reduzindo tudo a um único termo, o que temos é, simplesmente, *reza*. É essa poderosa fé, elemento capital da prece, que, num *terceiro momento* indicado no verso derradeiro do poema vestibular de *Magma* (“sem que o desminta...”), possibilita ao ser suprir as deficiências dos sentidos corporais e divisar dentro de si a alma que o ata à Origem.

Ainda sobre a fé, convém trazer à colação uma carta de juventude do poeta a seu pai, da qual já se citou um trecho e em que Guimarães Rosa pondera:

*Creio mesmo que só obtêm êxito na vida as pessoas que contam com um auxílio sobrenatural e que a ele recorrem, com fé. Creio ainda mais, que esse é um recurso ilimitado. Os resultados dependem tão-somente da dose de fé e confiança calma. O excesso de esforço próprio e a agitação demasiada, em geral, são inúteis e, quando não acompanhados de Fé, até chegam a tornar-se prejudiciais.*⁷⁸

Passemos agora a outro ponto. A tríade final também pode ser entendida como uma expressão do caráter de *imanência* da busca teosófica. Recordemos que, teologicamente, o pensamento imanentista se pauta pela noção da procura de contato com o divino como a procura de satisfação de profundas *necessidades inerentes ao espírito humano*. Uma das mais importantes implicações desse pensamento é que o desejo de elevação da alma passa a se configurar não como uma opção, mas em verdade como um atributo natural que mais cedo ou mais tarde há de se manifestar espontaneamente em cada ser, não podendo de forma alguma ser *desmentido* indefinidamente. De outro lado, compreende-se assim que, pela fé, o ser começa a procurar Deus antes mesmo de que tome consciência da necessidade que d’Ele tem, ou seja, antes que *sinta* e *veja* em si tal exigência íntima. Podemos traçar uma analogia ao dizer que o corpo respira *sem que* a mente precise determinar de forma lógica, a cada instante, o funcionamento do processo; a respiração anímica é de ordem semelhante:

⁷⁷ Assim exercendo o homem o domínio sobre “a realidade da criação”; v. novamente LORENZ, 51, 83-84, cf. transcrito às págs. 18-19 deste trabalho (nota 17).

⁷⁸ *Apud* ROSA, 69, 155. Grifos do autor.

*Soubesse que poesia é remédio contra sufocação.*⁷⁹

Essa noção de imanência da busca pelo divino é antiqüíssima e está presente, *mutatis mutandis*, em vários sistemas religiosos, filosóficos e poéticos. É componente essencial da poética de Novalis e ainda da doutrina de Plotino e do Tao, aos quais Guimarães Rosa era especialmente afeito. Sobre o ideário plotínico, notadamente, H. C. Puech sintetizou-o como sendo uma

*mística da imanência nos quadros de uma metafísica da transcendência.*⁸⁰

O que parece de todo aplicável também à literatura rosiana.

Deve-se agora abordar, para fechar este capítulo, os elementos capitais para o estabelecimento da estrutura de *Magma* que estão contidos nos três versos finais de “O poeta reza o rosário” (“sem que o poeta o veja,/ sem que o sinta,/ sem que o desminta...”).

Na mentalidade brasileira, permeada pela tradição cristã católica, a simples menção ao rosário já evoca uma estruturação ternária, eis que na cristandade do Ocidente a fieira é costumeiramente dividida em terços para a prática devocional. Em verdade, “rosário” e “terço” são, na linguagem coloquial, muitas vezes confundidos como sinônimos⁸¹. No curto poema vestibular ainda ressoa o “rosário” do primeiro verso quando vêm os três versos finais, todos iniciados pela locução “sem que” a marcar ritmicamente três segmentos cujas significações se conjugam. Esses versos funcionam assim como indicativos dos “terços” em que se divide o rosário magmático rosiano, a partir do que se fundamenta a compreensão do livro de 1936.

Entretanto, importa-nos antes saber que cada um dos terços da fiada dominicana mais usual corresponde a um grupo de “mistérios” que devem ser meditados pelos orantes em conjunto com as preces propriamente ditas. São os mistérios gozosos (hoje melhor chamados de mistérios *da alegria*), os *dolorosos* e os *gloriosos*. Os mistérios da alegria evocam a Encarnação do Verbo em cinco momentos

⁷⁹ ROSA, 17, *apud* ROSA, 69, 447.

⁸⁰ *Apud* BRUN, 121, 28.

⁸¹ Cf. MAIA, 166, 176: “dá-se também o nome de Rosário à terça parte do mesmo, cujo nome exato é *Terço*.” Grifo do autor.

narrados pelos Evangelhos: a Anunciação do anjo Gabriel a Maria, a visita desta a sua prima Isabel, o Nascimento de Jesus em Belém, a apresentação do Menino no templo e o reencontro do jovem Jesus por José e Maria quando Ele, novamente no templo, ensinava aos doutores da Lei. Os mistérios dolorosos contemplam a Paixão do Cristo: Seu solitário sofrimento no horto do Getsêmani, a flagelação, a humilhante coroação com espinhos, a *via crucis* com o madeiro às costas até o Calvário e a Crucificação e Morte. Por fim, os mistérios gloriosos dizem respeito à Redenção através dos seguintes episódios: a Ressurreição de Jesus, Sua Ascensão aos Céus, a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos no Pentecostes (narrada em *Atos*) e, saindo do âmbito dos Evangelhos, sob uma óptica estritamente marianista, a assunção e a coroação de Maria.

Interessa-nos desses mistérios o sentido geral de divisão ternária em função dos três momentos de maior proeminência, dos quais os outros são apenas desdobramentos: a alegre Natividade, a sofrida Morte e a gloriosa Ressurreição. Levando-se em conta o valor que Guimarães Rosa sempre deu à meditação da mensagem de Cristo, constando até que *A imitação de Cristo* atribuída a Tomás de Kempis fosse seu livro de cabeceira⁸², é até natural que o autor pretendesse colocar em sua representação literária da iniciação mística os passos seguidos pelo Cordeiro. De fato, distinguem-se claramente em *Magma* três “terços” ou “conjuntos de mistérios” impregnados pelos sentidos mais básicos dos mistérios da sarta cristã tradicional. Não obstante, “taoísta à maneira de Cordisburgo, ou um pagão crente à la Tolstói” como o poeta mineiro se confessava, enriqueceu ele essa herança cristã com o recurso a sabedorias mais priscas e paralelas, em princípio niveladas quanto ao grau de autoridade e influência, criando deste modo um ecletismo que perpassa não só *Magma*, mas também toda a sua obra posterior.

É-nos agora útil lembrar a etimologia da palavra “mistério”, que vem, através do latim *mysterium*, do grego *mysterion*, do verbo *myein*, “fechar, estar fechado”. Sabemos que na Grécia antiga a palavra designava

cada um dos ritos religiosos secretos, freqüentemente purificatórios, mágicos, ligados ao culto a certas divindades. (Os iniciados

⁸² Informação prestada por sua filha Vilma Guimarães Rosa.

*só conseguiam pleno conhecimento dos mistérios após longas e penosas provas.)*⁸³

“Mistério”, destarte, traz à mente muitas das pétalas simbólicas de “rosa”: por primeiro a *secretividade*, em seguida a *purificação* e então a *plenitude obtida através do sofrimento*, e tudo tingido de uma coloração religiosa de unificação com a divindade. Resta óbvio que os mistérios do rosário católico guardam toda a essência dos mistérios gregos⁸⁴. Anote-se outrossim que o caráter de secretividade no desfiar do rosário católico resolve-se por ser este um procedimento que se aperfeiçoa, através da meditação, nos recessos mais íntimos do ser.

A par disso, há ainda o sentido antropológico dos mistérios, que se coaduna perfeitamente com o sentido religioso. É Van Gennep quem explica:

*Entendo por “mistérios” o conjunto das cerimônias que, fazendo o neófito passar do mundo profano para o mundo sagrado, põem-no em comunicação direta com este último.*⁸⁵

Essa noção dos mistérios, à luz da ciência antropológica, põe em relevo outro importante fator: o conceito de *passagem* de um estado a outro. Importa-nos então a classificação ordenada pelo mesmo Van Gennep:

*tentei agrupar todas as seqüências cerimoniais que acompanham a passagem de uma situação a outra, e de um mundo (cósmico ou social) a outro. Dada a importância dessas passagens, acredito ser legítimo distinguir uma categoria especial de Ritos de Passagem, que se decompõem, quando submetidos à análise, em Ritos de separação, Ritos de margem e Ritos de agregação.*⁸⁶

Deve-se salientar que Van Gennep demonstrou à saciedade que esses ritos de passagem são os mecanismos invariantes que definem a estrutura de um número enorme de cerimoniais iniciáticos,

⁸³ Cf. a *Enciclopédia Larousse*, 142, verbete *MISTÉRIO*.

⁸⁴ Cf. VAN GENNEP, 217, 85: “... o cristianismo tomou tanta coisa emprestada dos mistérios egípcios, sírios, asiáticos e gregos, que é difícil compreender um sem levar em conta os outros.”

⁸⁵ *Id.*, *op. cit.*, pág. 86.

⁸⁶ *Id.*, *op. cit.*, pág. 31. Grifos do autor.

presentes em áreas geográficas as mais distantes e em eras históricas as mais distintas, desde os homens pré-históricos aos aborígenes australianos, passando pelas civilizações egípcia e asteca e chegando até os nossos dias. É lícito dizer que praticamente *todos* os rituais mistagógicos obedecem, de uma forma ou de outra, a tais mecanismos. O que muda é tão-somente o desenvolvimento e a importância que cada sociedade confere, num dado momento étnico-histórico e segundo a índole mais específica do cerimonial, a cada grupo de ritos. Assim, se se trata, por exemplo, de um funeral, as solenidades separatórias podem predominar em relação às demais. Se se fala da passagem do ado-lescente à vida adulta, a tendência é a de dar realce ao período de margem. E se o rito é um sponsório, evidencia-se muitas vezes a agregação do noivo ou da noiva a uma nova família. Não obstante, o morto é velado o mais das vezes em ritos de margem e procedem-se também a rituais que assegurem a sua entrada no mundo do além, ao passo que os noivos, para entrarem num clã, têm que sair de outro. Vale é que o esquema ternário *separação-margem-agregação* é constante, ainda que possam ser alteradas a intensidade e a duração de cada componente cerimonial.

Voltando a *Magma*, pode-se dizer que cada terço do rosário rosiano é formado por um conjunto de poemas que representa os mistérios que o poeta deverá contemplar nas três fases de seu mistagógico *itinerarium mentis ad Deum*. Apresenta-se o poeta como um neófito, e o que se segue é o desenvolvimento de sua iniciação, seguindo as fases sucessivas do nascimento, morte e ressurreição ou separação (de Deus), margem e agregação (em Deus). Bem assim, é certo que,

*Misticamente, existem “três vestíbulos”, que são os três estados de consciência pelos quais passa a alma peregrina em busca da perfeição: o da Ignorância, o da Instrução e o da Sabedoria, quando ela alcança a iluminação.*⁸⁷

É ainda oportuno fazer notar que essa divisão ternária corresponde também aos três instantes da trajetória humana na famosa fórmula rosa-cruciana:

Ex Deo nascimur, in Jesu morimur, per Spiritum Sanctum reviviscimus.⁸⁸

⁸⁷ FIGUEIREDO, 145, 504.

⁸⁸ V. *Os manifestos rosa-crucianos*, 170, 307.

Ou seja: nascemos do Pai apenas para, seguindo o arquétipo vital da Encarnação do Verbo em Jesus, morrer e então poder ressuscitar sob nova forma e ascender, voltando ao Pai sob o mistério do Espírito Santo.

Nesta oportunidade será dada apenas uma tomada panorâmica do teor dos terços de *Magma*, visão essa que será progressivamente aproximada em trabalho posterior, a ser desenvolvido em nível de Doutorado. Por ora cabe alertar que os terços encerram em si múltiplos planos de significação, distinguindo-se implicações teológicas, antropológicas e filosóficas, falando-se de um modo geral.

O primeiro terço corresponde ao momento em que o manifestado, nascendo de Deus, adquire consciência de si mesmo. Essa aquisição de um *eu* separa o ser do Pai, o qual Se afigura como um *Ele*, um *Outro*. E, maravilhado consigo mesmo e com sua liberdade, o ser tende a afastar-se mais de Deus, *não vendo nem sentindo* que a Ele permanece ligado pela alma, o fio anímico que lhe corre por dentro. A entrada no templo do *eu* corresponde, por conseguinte, à saída do *Outro*, o que configura uma queda na Ignorância.

O segundo terço magmático é o instante em que o *eu*, apercebendo-se da necessidade que tem de um *Outro*, *não O vê nem O sente* por perto, *i. e.*, em seu íntimo, tal a aflitiva distância que aparentemente se estabeleceu entre ambos. Não vendo nem sentindo a sua conexão anímica com Deus, o ser sofre a saudade pontilhada por dúvidas, à qual se reage de duas maneiras contrárias: pelo efetivo início da amorosa busca de proximidade e pela prostração eventual, respectivamente forças ascendente e descendente que em atividade conjunta causam grande tensão. Esse terço, que flagra o ser aprendiz em sua atribulada Instrução, é culminado pela morte ritual.

O terço final evoca primeiramente a terrorífica estadia do neófito morto no sepulcro, o que no entanto apenas precede a alvorada da ressurreição e da volta ascensional a Deus: *mors janua vitae*. O *eu*, atingindo a Sabedoria, reencontra o *Outro* dentro de si e, dessa maneira, *eu* e *Outro* conjugam-se em *Nós*, dissipando-se as dúvidas: a substância que une o ser a Deus *não mais é desmentida*.

É indispensável ter em mente que cada terço representa uma *tendência*, a qual no entanto é submetida a forças opostas de declínio e de ascensão, “o terrível das forças verticais” que Guimarães Rosa explicita no poema “Iniciação”. Destarte, o primeiro

terço tende à separação de Deus, à queda, e no entanto o ser poético *ab initio* se re-vela sob a ação do empuxo anagógico, em momentos, como *insights*, em que fica patente a prematura vontade de retorno à fonte donde se a-cabou de sair – é, todavia, imprescindível que seja dada vazão a todo o sofrido processo da *circulatio*. Já no segundo terço predomina uma tendência à estática da saudade, intermediária entre a partida e o retor-no, podendo contudo serem claramente percebidas as forças atuantes que definem um e outro sentido. Por fim, no terceiro terço, embora a tendência seja o definitivo retorno ascensional à origem, é justamente aí que as forças gravitacionais de afastamento mais se intensificam, causando as agonias da espera no sepulcro. Logo, a *via Lucis* que o ser percorre não se caracteriza pelo caminhar retilíneo e irresistível, mas é marcada, como seria de se esperar, por percalços, pedras e atalhos tor-tuosos em meio à escuridão que insiste em barrar o retorno à Luz: *via Lucis* e *via crucis* são pois apenas perspectivas diferentes de um mes-mo percurso. Tal como um processo alquímico, trata-se de um contínuo “... *solve et coagula, coagula et solve...*”, um labor com um fim específico que sucessivamente dissolve e concentra e vice-versa, alter-nando períodos de avanço com outros de retrocesso, sendo que a predominância destes ou daqueles é que define o sentido genérico de um determinado segmento nas três fases do processo, sobre cujas naturezas vale a pena insistir: queda (forças verticais de afastamento), estática (equilíbrio) e elevação (forças verticais de aproximação ou retor-no).

Por outro lado, a própria sucessão dos textos que compõem *Magma* deixa bem perceptível, com uma clareza avassaladora, a divisão do todo em três partes marcadas por tendências gerais bem distintas e com estreita adequação às fases principais de um processo iniciático. Nesses terços, o número de poemas componentes não parece ser, em princípio, determinante, sendo bem mais importante o teor expressivo do assunto principal que domina cada parte. O primeiro poema, após o vestibular, é “Águas da serra”, sendo a água, por excelência, o símbolo que contém as mais fortes conotações de *origem*, *purificação* e *motricidade*, as quais são nitidamente evocadas pelos versos. A esse texto segue-se “A Iara”, em que os simbolismos da água permanecem cristalinos e atuantes. Depois de uma série de poemas com temáticas variadas, e que no entanto guardam o sentido de movimento, tem-se “Iniciação”, que inaugura o segundo terço: à

primeira vista, pode parecer desconcertante a colocação de uma peça com esse nome não no início do livro, mas quando já bem avançados estão os trabalhos; porém, tudo se encaixa com perfeição ao se pensar que os poemas que a antecedem constituem os ritos preliminares e purificató-rios de aquisição dos chamados “Pequenos Mistérios”, somente após o que se admite o noviço na iniciação propriamente dita, com o conheci-mento dos “Grandes Mistérios” (o que também remete à Pequena e à Grande Obras Alquímicas). Entre “Iniciação” e “A terrível parábola” – este o derradeiro poema da segunda parte –, mesmo o leitor mais descompromissado percebe a presença aglutinada de poemas com te-mática amorosa, em que a trajetória do *eu* pauta-se pelo resolutivo desejo em relação ao *Outro*. “A terrível parábola” é um texto dos mais perturbadores e que, sem dificuldades, pode ser percebido como o marco da morte ritual a que o neófito se entrega. O terceiro terço ini-cia-se com um conjunto intermediário de oito poemas e, em seguida, salta aos olhos a gravidade de um novo grupo de composições som-brias, representativas da passagem do neófito pelo mundo dos mortos, do que é expoente a peça “Toada da chuva”, que alude à “manhã de Finados”. Empós, com retumbante claridade eclode o “Amanhecer”, o neófito renasce com a “Primavera na serra” e dá-se afinal a “Integra-ção” na “Consciência cósmica”.

Vale lembrar que a arquitetura toda do livro reflete o sentido predominante da anagogia, que apresenta, tal como um rosário, uma configuração circular na qual se define o ponto de chegada pelo re-torno ao ponto de partida. Como já ficou dito, os aspectos que compõem esse todo anagógico ternário, e que foram agora delineados em pinceladas largas, serão apreciados com mais minúcias num posterior trabalho de Doutorado.

No entanto, convém antes saber, como um dado acessório, que a divisão ternária de *Magma* evidenciada pela tríade final do poema vestibular parece ser confirmada pela própria colocação desse texto no espaço em branco. Os dois terços extremos da página são iguais: o vazio, o silêncio, a não-manifestação, o binômio “zerinho zero” a que se refere a personagem Nominedômine em “O recado do morro” (de *Corpo de baile*) e que simboliza a divindade em seus aspectos complementares de Alfa (Origem) e Ômega (Fim); recorde-se que em “Páramo” (de *Estas estórias*), Guimarães Rosa fala sem subterfúgios sobre as “necessidades do retorno a zero” – o entendimento, no poeta mineiro, do divino como Plenitude Vazia e Silêncio é com to-

da certeza fruto de suas inclinações neoplatônicas e taoístas. Quanto ao terço medial da página de abertura de *Magma*, está ocupado pelo poema em si, *i. e.*, pela busca de Deus através da palavra e de suas manifestações principais e irmãs: a reza e a Poesia. Deus é Repouso e Silêncio, o homem é movimento e palavra, Deus espera que o homem a Ele regresse pelo princípio da *circulatio*. Chega-se com isso à máxima rosiana exposta pela voz de Amorearte em “O grande samba disperso” (de *Ave, Palavra*):

*Só há um diálogo verdadeiro: o do silêncio e da voz.*⁸⁹

Passemos então ao estudo mais detalhado da composição “Águas da serra”, que vem em seguida ao poema vestibular.

⁸⁹ ROSA, 14, 35-36.

CAPÍTULO II. “ÁGUAS DA SERRA”

Os ritos sagrados iniciavam-se por uma purificação, uma lavagem no mar vizinho. “Para o mar, ó místicos!”, bradava o mestre das cerimônias, no que era obedecido pelo grupo de esperançosos, que mergulhava nas ondas. A forma como o rito decorria nunca foi desvendada, pois até aqueles iniciados que vieram a converter-se ao cristianismo cumpriram a sua promessa de segredo. Todavia, através de diversas sugestões, podemos concluir que se administrava um certo sacramento.

KURT SELIGMANN,
sobre os Mistérios de Elêusis

Vimos que o primeiro terço ou conjunto de mistérios de *Magma* diz respeito ao *nascimento* do ser: *ex Deo nascimur*. É sobre esse preciso instante, no qual o humano se separa de Deus, que discorre “Águas da serra”, peça em que outros conceitos fundamentais, além da *nascença*, são a *purificação* e o *movimento* do ser, tudo carregado ao texto pelo mesmo símbolo do líquido primordial. Vejamos a composição, que se desenrola numa só estrofe:

- 1 *Águas que correm,*
claras,
do escuro dos morros,
cantando nas pedras a canção do mais adiante,
- 5 *vivendo no lodo a verdade do sempre descendo...*
Águas soltas entre os dedos da montanha,
noite e dia,
na fluência eterna do ímpeto da vida...
Qual terá sido a hora da vossa fuga,
- 10 *quando as formas e as vidas se desprenderam*
das mãos de Deus,
talvez enquanto o próprio Deus dormia?
E então, do sono pleno dos paraísos perfeitos,
os diques se romperam,

15 *as forças livres rolaram*
e veio a ânsia que redobra ao se saciar,
e os pensamentos que ninguém pode deter,
e novos amores em busca de caminhos,
e as águas e as lágrimas sempre correndo,
 20 *e Deus talvez ainda dormindo,*
e a luz a avançar, sempre mais longe,
*nos milênios de treva do sem fim...*⁹⁰

Começemos por considerar que a fratura pela qual a existência humana se destaca ou *se desprende* da essência divina original acarreta múltiplas conseqüências. Convém discutir os aspectos principais das mais importantes dessas conseqüências.

1. ASPECTOS GERAIS DO NASCIMENTO

Antes de tudo, é através da separação entre Criador e criatura que esta adquire uma *identidade própria*, um *eu* a que se refira. E esse *eu* diferenciado demanda parâmetros novos, uma realidade onde possa se situar e exercer sua individualidade. Portanto, a partir do marco inicial do Passado de todos os passados – o exato momento em que o ser se sensibiliza, ainda que de forma grosseira, quanto à sua própria existência – surgem o espaço, meio propício ao corpo, e o tempo, meio extensivo no qual o espírito navega.

Para adequar-se a esses ambientes, o ser recebe o predado do *movimento*: a Origem é estática e assim permanece, ao passo que a manifestação, impelida pela inércia da força que provocou sua saída, *afasta-se* cada vez mais de Deus. À vera, as “Águas da serra” magmáticas são aquelas “que *correm*”

na fluência eterna do ímpeto da vida...

⁹⁰ O texto de ROSA, 2, 15, apresenta as seguintes discrepâncias em relação à forma que foi transcrita de *id.*, 1 (primeira versão): no verso 4 lê-se “do *mais-adiante*”, hifenizado; no verso 5, “do *sempre-descendo*”, também hifenizado; no verso 13, “do *semi-sono*” está no lugar de “do *sono pleno*”; no verso 16, “ao se *fartar*” substitui “ao se *saciar*”; e no verso final, ainda “do *sem-fim*” aparece hifenizado. Observe-se que em *id.*, 1, foi datilografado, no verso 15, “*as forças rolaram livres*”, e no entanto, a pretensão de inversão das palavras “rolaram” e “livres” já está indicada por um gancho feito a mão, o qual demonstra a anteposição do adjetivo ao verbo, solução que prevaleceu até a edição de 1997.

Esse *correr* das águas é uma nítida retomada do *correr* “por dentro” do fio do rosário no poema vestibular. Neste texto, porém, fica resguardada a noção de unidade de essência apesar da diversidade na aparência, enquanto que em “Águas da serra” enfatiza-se mais o prisma do distanciamento de Deus, de Quem se diz esteja “talvez ainda dormindo”, o que vale dizer, em repouso, contrastando com a dinâmica aquática que caracteriza “as formas e as vidas”.

A identidade e o movimento definem o contorno de outro predicado da criatura: a sua *liberdade* em relação à imobilidade da Origem. O desenrolar da história do ser não é senão o desempenho de sua cinética libertária pessoal, da qual derivam todos os conflitos, erros e acertos inerentes à experiência da vida: é, de acordo com o título de outra peça de *Magma*, a “Turbulência” da existência marcada pela responsabilidade do livre arbítrio.

Recapitulando, temos em síntese que, para o ser, a identidade – que é a outra face da separação –, o movimento – que implica em afastamento – e a liberdade – que pressupõe o conflito – são as decorrências imediatas da Nascimento.

Cumpre também distinguir os aspectos negativo e positivo do processo do Nascimento. Do ponto de vista negativo, as almas humanas

*utilizam a espontaneidade do seu movimento para correrem em direção oposta a Deus; chegadas ao ponto mais afastado, ignoram mesmo que vêm dele.*⁹¹

A separação da *Alma Parens* configura-se destarte numa incisiva *catástrofe* para o ser, conforme expresso pela Cabala, ou no *káthodos* da terminologia plotínica: a saída do Uno é a trágica *queda* no múltiplo. Desenha-se assim uma *via descendente*: vindo do Altíssimo, o ser em exílio (ou em “Desterro”, consoante o poema de *Magma*) desce ao Mal e ao Inferno. Mas não se fala no Inferno como é entendido pelas religiões semíticas, a geena do suplício eterno que pressupõe uma divindade terrível e vingativa; melhor é adstringir-se ao étimo da palavra: o latim *infernus* significa simplesmente “região inferior”. Esta é tão-somente a matéria, o pó da terra ou o “lodo” de que é feito o corpo, onde se vive “a verdade do sempre descendo” (nas palavras de “Águas da serra”) e por onde, não obstante, flui o magma anímico subter-

⁹¹ Plotino, *Enéada* V, 1, 1.

râneo. Por conseguinte, o ser no Inferno está apenas *embaixo*, apartado, em sua ignorância e na aparência da desmemória, de Deus que está *no Alto*⁹².

Neste ponto acode-nos um antigo ditado hebraico, o qual assevera que o homem decaído somente quando chega ao fundo do abismo pode apoiar seus pés no chão e assim conseguir impulso para lançar-se novamente para cima: o solo é a base para todo salto e para todo vôo.

Donde procede o aspecto positivo do nascimento: *a queda é somente o princípio ou o ensejo da elevação*, é o primeiro e imprescindível passo da jornada que conduz ao mesmo ponto de partida, isto é, ao Alto de onde se caiu. Embora ainda insuspeito, embora desmemoriado não veja nem sinta em seu íntimo a centelha de essência que é o nexos com a divindade, pela fé o ser desterrado não desmente o seu destino: *voltar*. Por outras palavras, somente se cai para se poder levantar, somente se sai para se poder retornar à suprema Canaã. A implicação do *retorno* é fundamental: ao espírito humano afigurar-se-ia como a maior ventura, bem melhor do que jamais haver partido, o regresso à Origem após o sofrimento das experiências vitais, coroaamento que satisfaz uma saudade longamente sentida e transforma o reencontro numa vitória gloriosa. O Alcorão e a Bíblia são concordes: tudo o que vem de Deus a Ele regressa e toda a Criação anseia por reencontrar-se com seu Criador. E ainda recorrendo à sabedoria islâmica, lega-nos ela uma fórmula inequívoca, por meio de Shabestari:

*O fim é o retorno.*⁹³

O que se casa maravilhosamente com outra sentença do mesmo Shabestari:

*Viaja em ti mesmo.*⁹⁴

Logo, o *eu* se afigura como paisagem, enquanto que o começo e o fim, o Alfa e o Ômega, são Deus.

A propósito, não é à toa o grande número de mitos de viagem e de retorno presentes em várias culturas. *En passant*, cite-se a O-

⁹² Permaneça presente a sábia advertência hermética: “O que está no alto é igual ao que está embaixo.”

⁹³ *Apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 134, 780.

⁹⁴ *Apud id.*, *op. cit.*, pág. 952.

disséia homérica, o *Êxodo* bíblico através do deserto, a demanda do Santo Graal, a travessia iniciática de Dante, a épica camonianiana, Jasão e os Argonautas, Gilgamesh e Utnapshtin, a Arca de Noé, o mito de Orfeu no Inferno. Modernamente, Jung fala da viagem como um símbolo para a “busca da *Mãe perdida*”⁹⁵, o que, no sentido mais profundo, diz respeito ao seio da *Alma Mater*. Já em Guimarães Rosa, lembre-se da narração do Grivo em “‘Cara-de-Bronze’” (de *Corpo de baile*) e das peripécias de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*. Todas essas aventuras ilustram, cada qual a seu modo, o mesmo tema da viagem espiritual, independentemente de que ela malogre – o que sinaliza com a exigência de outra tentativa com maior dose de esforço por parte do peregrino – ou de que tenha por termo a meta desejada. E eis que a viagem espiritual do ser é, como já aludido, a sua experimentação nas agruras da aparente ausência divina, sendo a plena presença em Deus o término do exílio. A viagem mistagógica do poeta em *Magma* também segue essa linha, que é ainda bem representada pela imagem da Ourobouros, serpente alquímica que engole a própria cauda, assim reunindo o fim e o princípio.

Ora, se o escopo da saída é a bem-aventurança do retorno, a própria saída é razão para alegria. Tem pertinência dar atenção a um conceito capital da Cabala, segundo o qual Deus só poderia ser reco-nhecido através da perspectiva de Suas próprias criaturas, isto é, o in-tento da Criação seria a dádiva concedida aos seres, arrancados ao Na-da, de saberem da onipresença do Pai, concomitante à oportunidade de exercício da teodicéia. Dizendo de outra maneira, o ser humano só existe para saber – no devido tempo e cada vez mais profundamente – de Deus e confessar a Sua atuação benigna. Isso se adapta à perfeição com a concepção patrística da *felix culpa*, que entende como causa de exultação mesmo a queda do homem no pecado, pois para resgatá-lo o Filho deu-se a conhecer.

Ao final, temos que a Nascimento, ainda que seja separação abrupta e queda, é motivo de felicidade, pois pressupõe a aquisição de um *eu* livre apto a encontrar – ou reencontrar – o *Outro* e, desde logo, a expectativa de retorno ao Pai após a conclusão da viagem. Eis porque a primeira parte de *Magma* pode ser identificada com os *mistérios da alegria* do rosário dominicano, que celebram a Natividade: o gáudio do Nascimento para a vida e para a aventura da *circulatio* é mais consistente do que o trauma momentâneo da separação. De fato, se no

⁹⁵ *Apud id., ibid.*

terço inicial do livro de 1936 a tristeza pelo afastamento comparece de forma expressa em vários poemas – particularmente na peça “Desterro” –, é tanto verdade que a alegria palpita, subterrânea, ao longo de todo o trajeto das “Águas da serra”, que descem

cantando nas pedras a canção do mais adiante,

ou seja, desde a Fonte jubilosamente já pressentindo o vindouro encontro com a Foz.

É agora importante pôr em evidência outra questão de grande valor: não se deve olvidar que o líquido vital que brota em “Águas da serra” e que se espraia por várias das composições que se seguem, revelando-se como *leitmotiv*, é de natureza lustral⁹⁶, i. e., sua propriedade sacralizadora é complementada e intensificada quando se a considera juntamente com a ignescência a que remete o título congregador *Magma*.

Por conseqüência, um sentido que nos interessa sobremaneira é o de *purificação* pela água, rito que constitui uma preliminar indispensável nas iniciações religiosas de toda espécie. No começo das solenidades de Elêusis, por exemplo, logo após arrebanhados os neófitos pelo hierofante, eram eles levados ao recinto do *Eleusinion*, ainda em Atenas (ao pé da Acrópole), onde se aspergiam com o líquido contido num vaso sagrado colocado à porta de entrada, conforme as pias cristãs de água benta. Em seguida, essa consagração era confirmada e ampliada pela *elasis* (“afastamento”), a corrida ao mar, onde cada noviço se banhava, “lavando fora” sua qualidade de profano e demonstrando a vontade de cortar os laços com sua vida anterior. Somente os assim duplamente santificados podiam participar da imponente procissão que percorria, com paradas em várias estações, os vinte quilômetros que iam de Atenas a Elêusis, onde eram afinal instruídos nos Mistérios Maiores.

Também entre os judeus, sendo a lei mosaica pródiga nos preceitos de ablução ritual, o papel da água como agente purificador sempre foi de suma importância, desde tempos remotos dando margem à existência de numerosas cerimônias, tanto da mais alta liturgia quanto do cotidiano, destacando-se o pedilúvio e a sacralização de u-

⁹⁶ V., neste trabalho, as págs. 41-42. Ressalvo que aludo à especificidade da “Água lustral” que, conforme explana o Aurélio (FERREIRA, 139, verbete *água*), é uma “Água sagrada dos antigos, a qual se obtinha extinguindo-se na água comum um *tição ardente* tirado da pira dos sacrifícios.” Grifei.

tensílios. Sobretudo, a lavagem das mãos antes de se alimentar assentava a sua razão de ser não apenas na mera questão de higiene física, mas sim na exigência de purgação das impurezas do fiel antes que ele se deixasse prover do sustento concedido por Javé. Os cristãos herdaram muito do sentimento hebraico a esse respeito, tendo especialmente a *iniciação batismal*, instituída por são João Batista às margens do Jordão, adquirido um caráter de extrema relevância e de *sine qua non* para a admissão do crente nas igrejas⁹⁷. É válido trazer à memória que a palavra “batismo” vem do grego *baptismos*, que se traduz por “mergulho” ou “imersão” nas águas do rio, o que promovia a limpeza hierática da alma do batizando.

À vista disso, é altamente significativo que, após o poema vestibular, a peça que efetivamente dá início à mistagogia em *Magma* tenha a água como motivo precípua: trata-se de uma límpida representação da mundificação ritual preliminar do poeta neófito. Senão vejamos: as “Águas da serra” escorrem em cascata

*do escuro dos morros,
cantando nas pedras a canção do mais adiante,
vivendo no lodo a verdade do sempre descendo...*

Desta maneira fica sugerido no texto o líquido a precipitar-se, respingando, *do Alto* por sobre o catecúmeno, tal como sói acontecer nas aspersões litúrgicas, em que o sacerdote, do estrado do altar, derrama a água sagrada por sobre o adepto, o qual se encontra em humilde reverência (o mais das vezes de cabeça baixa ou no genuflexório), *i. e.*, sempre numa posição *embaixo*. Ademais, essa ablução, seguindo as solenidades eleusinas, é confirmada pela repetição do rito aquático em “A Iara”; realmente, nessa composição a cena se passa num ambiente undífero, e a certa altura o poeta anuncia:

– “Enfeitiça-me, oh Iara,
que eu vim aqui para me deixar vencer...”

⁹⁷ VAN GENNEP (217, 89) observa em nota de rodapé: “nas mais antigas igrejas cristãs o batistério encontrava-se fora da igreja, de tal sorte que até a Idade Média os catecúmenos, penitentes, recém-nascidos e os recentemente batizados deviam permanecer em uma região liminar. Aliás, os templos de todos os povos possuem assim um pátio, um vestibulo, um paramento que impede a passagem brusca do profano ao sagrado.”

O “aqui” obviamente se refere às águas fluviais, onde o poeta em procura da sereia está *imerso*, ou seja, *batizado*; faz-se ainda menção à “água *gorda* do rio”, o que evoca também a unção cerimonial, reforçando o aspecto sacralizador do líquido pela sua associação com substância untuosa⁹⁸.

Ora, o intenso valor da água como elemento depurativo, principalmente nas lustrações do judaísmo e no batismo cristão, mas também nas religiões pagãs iniciáticas, explica-se pelo ensejo de *contato com o princípio essencial da Vida*. De fato, desde o modelo existencial de Tales de Mileto, aceito como o inaugurador da filosofia grega, a água é apresentada como a geratriz vital, tendo demonstrado esse mesmo cariz em diversos outros esquemas de pensamento, tais como os antigos egípcio nilótico e chinês e dentre os quais não se subtrai a ciência moderna. Porém, sobressai-se a visão do *Gênesis* judaico sobre o assunto, o que é melhor analisar mais detidamente.

2. O GÊNESIS

No *Gênesis* a água tem presença decisiva como símbolo cosmogônico, sendo o tropo utilizado para exprimir mesmo o mistério da anterioridade da Criação, como atestam os versículos que abrem esse livro:

*No princípio, criou Deus os céus e a terra.
A terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas.*⁹⁹

Extrai-se que a água abissal é, figurativamente, *preexistente* a todas as coisas, compondo – numa metáfora possivelmente em-

⁹⁸ V., a propósito, o Salmo 23.5, *in fine*: “... unges-me a cabeça com óleo; o meu cálice transborda.” Além de expressar respeito (*Lc* 7.37-38, 46) e alegria (*Sl* 92.10 e 45.7-8), entre os hebreus, cf. o *Dicionário* (pág. 88, verbete UNÇÃO) da *Bíblia de estudo Almeida*, 110, “Praticava-se também a unção sagrada, para dedicar uma pessoa ou objeto ao Senhor. O tabernáculo e os seus móveis (*Êx* 40.9), os profetas (*1 Rs* 19.16), sacerdotes (*Êx* 28.41) e reis (*1 Sm* 16.1, 12-13) foram ungidos. O ‘ungido’ do Senhor era o rei (*1 Sm* 12.3), razão pela qual esse termo (= Messias) foi usado no AT para referir-se ao futuro libertador (*Sl* 2.2; *Dn* 9.25-26). O NT o aplica a Jesus, o qual recebeu a unção do Espírito Santo (*Lc* 4.18, 21; *Jo* 1.32-33).”

⁹⁹ *Gn* 1.1-2. Grifei.

basada no seu caráter de fertilidade e nas sensações que provoca de vacuidade, frialdade e, *a posteriori*, transparência – o meio em que o próprio “Espírito de Deus” flutivagava. *Água* e *Espírito* comungam assim da mesma essência primeva, da qual as *trevas* também fazem parte, porém de maneira diferente: a escuridão é negada e banida pelo *fiat lux* criativo, ao passo que a água e o Espírito são reafirmados como “substâncias” da matéria-prima da Criação. Não é, pois, sem razão que a *Primeira Epístola* de são João anuncia o Messias do seguinte modo:

Este é aquele que veio por meio de água e sangue, Jesus Cristo; não somente com água, mas também com a água e com o sangue. E o Espírito é o que dá testemunho, porque o Espírito é a verdade.

Pois há três que dão testemunho no céu: o Pai, a Palavra e o Espírito Santo; e estes três são um.

*E três são os que testificam na terra: o Espírito, a água e o sangue, e os três são unânimes num só propósito.*¹⁰⁰

Voltando ao *Gênesis*, vemos que, feita a Luz no Primeiro Dia, incontinenti Deus age sobre a massa inicial das águas primordiais, delas destacando primeiramente os Céus e em seguida a Terra seca:

E disse Deus: Haja firmamento no meio das águas e separação entre águas e águas.

Fez, pois, Deus o firmamento e separação entre as águas debaixo do firmamento e as águas sobre o firmamento. E assim se fez.

E chamou Deus ao firmamento Céus. Houve tarde e manhã, o segundo dia.

Disse também Deus: Ajuntem-se as águas debaixo dos céus num só lugar, e apareça a porção seca. E assim se fez.

*À porção seca chamou Deus Terra e ao ajuntamento das águas, Mares. E viu Deus que isso era bom.*¹⁰¹

É mister esclarecer que uma das formas mais correntes de se ver o mundo na antiga mentalidade hebraica era tripartindo-o nos estratos celeste, terrestre e subterrâneo. O Céu era entendido como um teto sólido, uma verdadeira abóbada imensa e maciça que continha –

¹⁰⁰ *I Jo*, 5.6-8.

¹⁰¹ *Gn* 1.6-10

ou *firmava* – um grande oceano súpero donde as chuvas provinham: seriam “as águas sobre o *firmamento*”. Em *Magma*, aliás, uma imagem semelhante é apresentada no poema “Anil”, ainda no primeiro terço, em que se faz referência

à calota do céu,
liso, congelado em calmaria,
e quase sólido, em cobalto líquido.

E mais à frente:

e o céu todo água, num côncavo de bacia
onde lavam o dia...

Quanto às “águas debaixo do firmamento”, seriam o grande oceano ífero do estrato subterrâneo, sobre o qual se fundavam as poderosas colunas que suportavam a Terra, esta sendo compreendida como um extenso tabuleiro intermediário, de sorte que o líquido primordial circundava inteiramente o mundo criado.

A água é também o *habitat* dos primeiros “seres vivos”, a saber, “os grandes animais marinhos”, de acordo com *Gênesis* 1.20-21¹⁰². Por fim, não deixa ela de ter participação fundamental na criação do próprio homem: como já tivemos a oportunidade de discutir, o nome “Adão” vem do hebraico *adamá*, que significa “terra cultivável”, o que insinua que o ser humano, assim como o solo, foi criado para que, sendo cultivado, produzisse bons frutos, e para esse cultivo, para o desenvolvimento ou aperfeiçoamento tanto da planta quanto do homem, é necessária a *rega com água*, o *contato com o princípio hídrico da Vida*. É notório que, além de tudo, a água é o principal componente de todas as células vivas e a ambiência da maioria das espécies animais e vegetais. Poder-se-ia então dizer, com propósito pleonasma, que a água tem uma relação *amniótica* com o *Nascimento* do ser humano, do qual é a nutriz por excelência.

Em “Águas da serra” a visão genesíaca da Criação aparece de uma maneira bem sutil, podendo porém ser facilmente apreendida pelo próprio recurso enfático ao símbolo da *água* como expressão

¹⁰² Com o que concorda em parte a paleontologia atual, que admite haver sido a água o berço da vida planetária, sendo contudo os microrganismos unicelulares os primeiros seres vivos. De qualquer maneira, considerando-se a época em que foi escrito, o *Gênesis* revela uma coerência científica avançada e surpreendente.

das origens. Deve-se outrossim considerar a similaridade, ou melhor dizendo, a verdadeira sinonímia poética estabelecida por Guimarães Rosa entre as águas e a luz; aquelas, “que correm” no primeiro verso, indo sempre “mais adiante”, “sempre descendo”, são a mesma

*(...) luz a avançar, sempre mais longe,
nos milênios de treva do sem fim...*

Esses versos finais do texto evocam com exatidão o *fiat lux* genético. Note-se ainda que as águas manam,

*claras,
do escuro dos morros,*

ficando assim bem evidenciada a conotação da saída da luz (águas “claras”) de entre as trevas do Caos inicial (o “escuro dos morros”).

Portanto, não resta dúvida de que as “Águas da serra”, “sempre correndo”, representam a manifestação dos seres criados. Ademais, suas ondas fluem

*noite e dia,
na fluência eterna do ímpeto da vida...*

A alusão à “noite e dia”, por outro lado, inda uma vez re-flete o labor divino do Primeiro Dia e logo o escoar do tempo ocupado pela Criação. Finalmente, embora em dado momento o poeta pergunte às águas

Qual terá sido a hora da vossa fuga,

ele próprio responde nos versos seguintes que foi

*quando as formas e as vidas se desprenderam
das mãos de Deus...*

Ficam também inequívocas as conotações da *separação* e da *liberdade* conferida aos seres por ocasião da Nascimento: as águas estão “soltas” e em “fuga” e, como “as formas e as vidas”, elas “se desprenderam das mãos de Deus”. Além disso, desde que “os diques se romperam”, passaram as vagas a rolar “livres” e, como “a luz a avançar, sempre mais longe,/ nos milênios de treva do sem fim...” A idéia

de *queda* na matéria é por sua vez indicada com veemência “no lodo” onde se vive “a verdade do *sempre descendo*”. Tudo isso ilustra à maravilha o *movimento* da manifestação, o qual fica outrossim nitidamente marcado pela constelação semântica empregada pelo autor: verbos como “correm”, “rolaram”, “avançar”, substantivos como “fluência”, “ímpeto” etc...

Não obstante, junto com a liberdade de movimento o ser que nasce é dotado de outros importantes predicados: vontade, consciência, capacidade de amar e de sofrer. É o que se depreende dos versos:

*E então, do sono pleno dos paraísos perfeitos,
os diques se romperam,
as forças rolaram livres,
e veio a ânsia que redobra ao se saciar,
e os pensamentos que ninguém pode deter,
e novos amores em busca de caminhos,
e as águas e as lágrimas sempre correndo...*

Convém agora dizer que, concomitante à noção genesíaca judaico-cristã, convergem em “Águas da serra” outras duas ópticas distintas a respeito do Nascimento da realidade: são elas o pensamento cabalístico luriânico e a filosofia de Plotino, sobre os quais cabe discorrer.

3. CABALA

Embora se constitua num sistema que parte justamente de discussões sobre os livros da *Torá*, dentre os quais se conta o *Gênesis*, a Cabala esmiúça e aprofunda os temas sagrados num intrincado e esotérico mosaico de proposições místicas desenhado por diversos autores, tais como Moisés Cordovero e Isaac Luria. A extrema complexidade teórica da Cabala nos impede de entrar em detalhes, mas é indispensável tecer algumas breves reflexões. Como aludido, interessa-nos mais de perto o ideário de Luria. Esse célebre hierosolomita do século XVI entendeu a criação do Universo desempenhada através de um processo que contempla três grandes momentos: o *tzimtzum* ou “contração”, a *sheviráh há-kelim* ou “quebra dos vasos” e o *tikún* ou “restituição”. Citando Harold Bloom:

A realidade, para Luria, se dá sempre num triplo ritmo de contração, separação e reagregação, um ritmo sempre presente no tempo, mesmo ao fraturar pela primeira vez a eternidade.

*(...) Tzimtzum, originalmente, parece ter significado um prender a respiração, mas Luria transformou a palavra numa idéia de limitação, de um auto-ocultamento de Deus ou, ainda, de Sua entrada em Si mesmo. Neste movimento de contração, Deus abre um espaço para a criação, para um não-Deus. A este espaço liberado o Zohar chamará de *tehíru* ou *espaço fundamental*.¹⁰³*

Em outros termos, segundo o conceito luriânico do *tzimtzum*, no princípio Deus concentrou-Se em Seu Supremo Eu, abrindo assim um Vazio que viria a ser ocupado pelo Universo. Já no que concerne à idéia de “auto-ocultamento de Deus”, podemos desenvolvê-la, compreendendo significar a mesma que uma parte d’Ele, que somos a Criação, não vê claramente a Outra Parte, que é Deus Ele Mesmo dentro de Si e dentro do ser. Ou, dizendo na linguagem mágica, o fio anímico que nos une a Deus

*(...) corre por dentro,
sem que o poeta o veja,
sem que o sinta,
sem que o desminta...*

Ainda se valendo do texto de Bloom:

*Luria e seus discípulos, em seus relatos sobre as origens, se baseiam em dois grandes e complexos tropos, o *tzimtzum* e o *tikún*, e num conceito de conexão entre os dois, *sheviráh há-kelim*, que, retoricamente, não é considerado um tropo, e sim uma violenta dramatização do processo pelo qual uma figura verbal é substituída por outra. O *tzimtzum* é, inicialmente, uma ironia retórica para o ato da criação, no sentido de que significa o oposto do que parece “dizer”. Ele diz “retraimento” mas significa “concentração”. Deus Se retrai de um ponto só para nele Se concentrar. A imagem de Sua ausência se torna uma das maiores imagens jamais encontradas para Sua presença, uma presença que é intensificada pela*

¹⁰³ BLOOM, 116, 49. Grifei. Chamo entretanto a atenção para a impropriedade do termo “movimento de contração” utilizado por Bloom, pois, como o próprio autor explicita mais à frente, a palavra hebraica que dá origem a *tzimtzum* é *metzamtzem*, que guarda o sentido de “prender a respiração”, ou seja, precisamente uma *privação do movimento respiratório*.

*metáfora original do metzantzem, o Seu prender a Sua própria respiração.*¹⁰⁴

O que também podemos aproveitar para o exame do Nascimento em *Magma* é a noção, já discutida neste trabalho, de que o ser humano somente se constitui como tal – como *eu* – pela necessária ausência divina, pelo afastamento do *Outro*, o que, entretanto, dá ensejo à esperança do reencontro: o ser só pode reconhecer o Princípio e a Ele regressar se d’Ele sair, se o Princípio for deveras *Princípio de algo que não é Princípio, mas desdobramento*.

Prosseguindo, ao liberar o *tehíru* Deus formou os *kelim*, “vasos”, dentre os quais se destacava *Adam Kadmon*, o primeiro homem. Aos vasos Ele enviou a luminosa letra *Yod*, a primeira de seu Divino Nome, representado pelo Tetragrama Sagrado YHWH (impronunciável, lido pelos hebreus como “*Adonai*” – “Senhor” – ou “*Yaveh*”¹⁰⁵, donde “*Javé*” e “*Jeová*”). A Luz do *Yod* chocou-se com a Luz residual que Deus havia deixado no *tehíru* após o *tzimtzum*, e o resultado foi uma espécie de *catástrofe*, a *sheviráh há-kelim*: os vasos, incapazes de conter a extrema energia da Luz Divina, romperam-se. De imediato uma parte da Luz regressou para Deus. A Luz que restou, compondo a Criação, há também de retornar, mas para isso deverá levar a efeito o *tikún*, atinente a que Bloom afirma:

*Por mais importantes que sejam estes dois primeiros estágios na visão de Luria, o tzimtzum e a sheviráh são, contudo, menos fundamentais em sua doutrina do que o tikún, o processo salvador de restauração e restituição, uma vez que ele é uma obra do homem, realizada através de uma complexa série de agentes denominados partzufim ou “faces”, o equivalente luriânico das behinót de Cordovero.*¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Id.*, *op. cit.*, págs. 83-84.

¹⁰⁵ “*Yaveh*”, por seu turno, é um arcaísmo hebraico do verbo *hayah*, “ser”, cf. Êx 3.14: “Disse Deus a Moisés: EU SOU O QUE SOU. Disse mais: Assim dirás aos filhos de Israel: EU SOU me enviou a vós outros.” Remeto à *Bíblia de estudo Almeida*, 81, nota o a esse versículo e nota q ao versículo seg., bem como às numerosas passagens do Evangelho joanino em que Jesus se revela de forma análoga (por exemplo, 8.24, 8.28, 13.19), especialmente Jo 8.58: “Respondeu-lhes Jesus: Em verdade, em verdade eu vos digo: antes que Abraão existisse, EU SOU.”

¹⁰⁶ BLOOM, 116, 51.

Não nos interessa penetrar nos meandros das complexíssimas *partzufim* (faces divinas) ou mesmo das *behinót*. Importa sim guardar o sentido geral do *tikún*:

*o tikún, ou restauração da criação, deve ser realizado pelos atos religiosos dos homens enquanto indivíduos, de todos os judeus no Exílio, e, na verdade, de todos os homens e mulheres que lutam no Exílio, que Luria via como a condição universal da existência humana. Mais uma vez, o espaço aqui disponível é muito limitado para explicar a complexa natureza de tais atos religiosos do tikún, mas eles são, essencialmente, atos que elevam e com isso liberam as caídas centelhas de Deus de Seu confinamento nos fragmentos das Kelipót. Tais atos de meditação são, ao mesmo tempo, psíquicos e lingüísticos, mas, para Luria, eles também são mágicos, tanto que entram na esfera da Cabala prática...*¹⁰⁷

As *Kelipót* são, no dizer de Bloom, as “forças malignas do universo”, os estilhaços dos *kelim* que, a despeito da *sheviráh*, mantêm “aprisionadas em seu interior” as “centelhas de luz” do *Yod*. São “malignas” unicamente porque expressam a extrema distância de Deus, a queda no Mal e na matéria, o Exílio. Entretanto, as luminosas fagulhas da essência divina que estão em seu íntimo guardam nexos com a deidade. Ora, sem dificuldades podemos concluir que essas *Kelipót* são claramente o corpo material em cujo subterrâneo corre o magmático fio anímico.

Fica outrossim por demais evidente a estreita relação entre a natureza psíquica, lingüística e mágica dos atos de meditação do *tikún* e o projeto místico e estético de cunho anagógico elaborado por Guimarães Rosa¹⁰⁸. Bloom, aliás, com muita precisão se refere a

*uma teoria mágica da linguagem que a maioria dos poetas fortes compartilhou, secretamente, com todos os cabalistas.*¹⁰⁹

Vale repetir os versos de “Águas da serra” que espelham com nitidez o recurso do jovem Guimarães Rosa à Cabala:

*Qual terá sido a hora da vossa fuga,
quando as formas e as vidas se desprenderam
das mãos de Deus,*

¹⁰⁷ *Id.*, *op. cit.*, pág. 52.

¹⁰⁸ V., por exemplo, a pág. 19 deste trabalho (nota 17).

¹⁰⁹ BLOOM, 116, 85-86.

*talvez enquanto o próprio Deus dormia?...
 E então, do sono pleno dos paraísos perfeitos,
 os diques se romperam,
 as forças rolaram livres,
 e veio a ânsia que redobra ao se saciar,
 e os pensamentos que ninguém pode deter,
 e novos amores em busca de caminhos,
 e as águas e lágrimas sempre correndo,
 e Deus talvez ainda dormindo,
 e a luz a avançar, sempre mais longe,
 nos milênios de treva do sem fim...*

O sono de Deus, “sono pleno dos paraísos perfeitos”, representa de modo cristalino a Sua “*entrada em Si mesmo*”, com o que se franqueia espaço para que o sonho criativo flua, aquaticamente. As águas oníricas e luminosas que brotam desse sono rompem com estrépito “os diques” que tentam contê-las, ou seja, *quebram os vasos*. Assim, esses instantâneos poéticos podem ser prontamente identificados com o *tzimtzum* e a *sheviráh há-kelim* de Isaac Luria.

Quanto ao *tikún*, preenche ele todo o restante do trajeto iniciático em *Magma*: o movimento livre das águas e da “luz a avançar, sempre mais longe”, desdobrando-se nos poemas seguintes, pode ser entendido como referente, ao mesmo tempo, tanto à prática dos “atos religiosos” e “de meditação” da restauração (caracterizados por serem “mágicos”, “psíquicos e lingüísticos”), quanto às preces poéticas que compõem o rosário do nosso poeta neófito e que demandam deste, entre outros esforços, a vontade, a inteligência e o amor para se vencer os sofrimentos que resultam da apartação da Origem. Falando de forma explícita, essas “preces poéticas” são nada menos do que genuínos “atos religiosos” de restauração do ser em Deus. Somente por intermédio desses atos poéticos dar-se-á o término do “Desterro” das fagulhas cadentes, pela sua elevação e conseqüente “*restituição*” ao seio da “Consciência cósmica” donde fulguraram. Lembremos que, dado que a evolução do afastamento do ser com relação a Deus assume, como o rosário, uma configuração de *circulatio*, a Foz a que as águas tendem não é senão a mesma Nascente, entendida sob nova visada. Daí, o homem já empreende o *tikún* muito antes de ter disto conhecimento, o que quer dizer, *já está voltando quando ainda está partindo*, desde lo-go

cantando nas pedras a canção do mais adiante...

4. PLOTINO

Tem pertinência trazer agora à baila a reiterada menção, em “Águas da serra”, ao sono de Deus. Realmente, em três oportunidades Guimarães Rosa salienta o assunto. Por primeiro, ao se perguntar

*quando as formas e as vidas se desprenderam
das mãos de Deus,
talvez enquanto o próprio Deus dormia?...*

Logo em seguida, o autor põe em evidência o “sono pleno dos paraísos perfeitos” (matriz donde “as forças rolaram livres”) e, por fim, reporta-se à probabilidade de estar “Deus talvez ainda dormindo” durante o tempo em que estão “as águas e as lágrimas sempre corren-do”.

A euipnia divina fica, desta maneira, bem caracterizada em contraposição ao despertar da manifestação para a atividade contínua. Note-se, adrede, que “as formas e as vidas” não são passivamente *desprendidas* ou *despedidas* pelas “mãos de Deus”, as quais permanecem inertes, porém delas *se desprendem* em ato. Isso nos sugere o conceito plotínico de *Emanação*.

Para Plotino, a *Emanação* (*aporróia*) consiste no transbordamento da plenitude do Uno, o Qual irradia todas as múltiplas manifestações do ser como um prolongamento de Sua própria essência, assim como o fogo propaga luz e calor, a neve irradia o frio, o perfume exala o odor¹¹⁰. Portanto, o Uno é

*um algo anterior a tudo, algo que deve ser simples e distinto de tudo o posterior; existente por si mesmo, transcendente ao que dele procede e, ao mesmo tempo, de uma maneira típica, capaz de estar presente em todos os outros seres.*¹¹¹

O ponto crucial do pensamento emanatista é que tudo dimana de Deus sem que haja, por parte d’Este, nenhuma ação ou dese-

¹¹⁰ *Enéada* V, 1, 6. Alguns dos termos de que Plotino mais comumente se vale para dar conta da idéia de *Emanação* são *perílampsis* (“irradiação”) e *upererrúe* (“expansão”).

¹¹¹ *Enéada* V, 4, 1.

jo; o Uno “não empurra para fora de Si a luz que brilha”¹¹², mas o Universo *se Lhe desprende* sem que isto implique em qualquer arranjo, engendramento ou labor organizativo. A razão capital para que Plotino descarte a atuação fabril do Uno para o estabelecimento da realidade é que, nessa hipótese, entre o Uno e o múltiplo verificar-se-ia uma solução de continuidade, uma separação real, eis que o movimento divino surgiria então como termo mediato, e em consequência o ser não comungaria da mesma essência de Deus.

Plotino se utiliza das metáforas da fonte d’água que verte seus cursos sem se esgotar e da seiva que se difunde das raízes através da árvore¹¹³. A imagem predominante, porém, que aparece em muitas passagens da doutrina plotínica¹¹⁴, é a do círculo: os raios se prolongam do centro, abandonando-o sem verdadeiramente abandoná-lo e sem que o próprio centro percorra qualquer espaço; o deslocamento é dos raios manifestados, e não do Motor manifestante, que se mantém imóvel e imutável. Destarte, paradoxalmente

*O Uno é todas as coisas e não é nenhuma delas; princípio de todas as coisas, Ele não é todas as coisas; mas Ele é todas as coisas...*¹¹⁵

E também:

*O ser que vem do Uno não se separa d’Ele e não é idêntico a Ele...*¹¹⁶

O que podemos dizer de modo diverso, a saber: o ser separa-se de Deus, porque já não está imerso na Origem, mas em verdade não se separa, porque por dentro do ser, posto que momentaneamente insuspeitado, corre o fio anímico, o elo deífico indissolúvel. Ainda, o ser não é o Uno, porquanto o ser é múltiplo; todavia, o ser é o Uno, já que tudo O é ou já que o Uno é tudo. A chave desses para-

¹¹² *Enéada* V, 3, 12.

¹¹³ *Enéada* III, 8, 10.

¹¹⁴ Como, por exemplo, na *Enéada* IV, 2, 1, em que o filósofo discorre sobre a Alma: “Ela é como o centro dentro de um círculo: todos os raios puxados do centro para a circunferência deixam no entanto o centro imóvel, conquanto dele nasçam e nele tenham o seu ser; participam do centro, e este ponto indivisível é a sua origem: mas avançam para fora, embora fiquem a ele ligados.”

¹¹⁵ *Enéada* V, 2, 1.

¹¹⁶ *Enéada* V, 3, 12.

doxos, constantes no neoplatonismo e que o aproximam do *koan* zen e das poéticas mais avançadas, é que o ser deixa de ser ele próprio se for Outro, mas o Uno permanece sempre Uno e indiviso, ainda que em a-parência se multifracte em todas as coisas.

Outrossim, a oposição entre a estática divina e a cinética humana, que é outro aspecto de proeminência no emanacionismo, fica bem frisada por Plotino: em várias das *Enéadas* ele insiste em que “o que vem do Uno vem *sem que haja movimento*”¹¹⁷, por meio de “uma irradiação que vem d’Ele, d’Ele que permanece imóvel, tal como a Luz resplandecente que rodeia o Sol nasce dele, embora ele esteja sempre imóvel”¹¹⁸, e em seguida, ao falar da alma humana, o filósofo afirma que ela “tem uma inteligência própria e tem de si própria a *von-tade de compreender e de se mover*”¹¹⁹.

O movimento do ser tem estreita relação com o que Plotino chamou de processão (*káthiados*), que é, nas palavras de Jean Brun,

ao mesmo tempo, um caminho de afastamento e uma via de aproximação, *um pouco à maneira da estrada que sobe e da que desce, formando uma só e idêntica, segundo Heráclito.*¹²⁰

Brun prossegue em seu discurso, transcrevendo Jean Trouillard:

*Progressão e reintegração, exitus et reditus não se mostram antitéticos senão numa imagem espacial que os representa como acontecimentos justapostos. Na “circumincessão” espiritual, são os aspectos complementares de um mesmo processo. (...) É preciso resistir à tentativa de adotar no estudo da processão uma ordem descendente. (...) O essencial da processão está na conversão em múltiplas formas do ser em direção à sua origem. (...) A processão plotiniana é antes de mais ascendente.*¹²¹

A figura do rosário, escolhida por Guimarães Rosa no poema vestibular, serve admiravelmente para ilustrar a processão plotínica. O próprio Plotino recorre à imagem da linha, asseverando que, a-

¹¹⁷ *Enéada* V, 1, 6. Grifei.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Enéada* V, 2, 2. Grifei.

¹²⁰ BRUN, 121, 44. Grifei.

¹²¹ Trouillard, *A processão plotiniana*, apud *id.*, *ibid.* Grifei.

pesar de cada um de seus segmentos diferir dos outros, a linha é, em si, contínua e uniforme, e o ponto anterior não deixa de subsistir naquele ou naqueles que lhe são consecutivos, sendo que todas as coisas são como que uma grande Vida estendida em linha reta¹²². Entretanto, o rosário substitui essa linha reta com vantagens: as contas são perfeitos “pontos”, ao passo que a circularidade da fiada, coincidindo fim e começo, alça o símbolo a uma excelência ímpar para exprimir tanto a “conversão (...) do ser em direção à sua origem” como a orientação preponderantemente ascendente dessa evolução, desde que o ponto inicial, aonde se torna, seja o ponto culminante do círculo.

Aliás, voltando às águas correntes – que, como de antemão se anotou, retomam o correr do fio do rosário –, também elas traduzem bem adequadamente, na composição rosiana, o dinamismo do ser desperto, em contraste com a imobilidade de Deus que dorme. É lícito chamar inda uma vez a atenção para a circunstância, mais ou menos óbvia, de que as “Águas da serra” eminentemente descem “do escuro dos *morros*”, em cujas pedras cantam “a canção do mais adiante”. Em foco está, portanto, uma cachoeira, a cujo respeito Chevalier e Gheerbrant observam:

Contrapõe-se ao rochedo, no par fundamental: montanha e água, como o yin ao yang. Seu movimento descendente alterna com o movimento ascendente da montanha, e seu dinamismo, com a impassibilidade do rochedo. A cascata é (e, neste ponto, chegamos às formulações do budismo tch'an) o símbolo da impermanência oposto ao da imutabilidade.

(...) A queda d'água também está relacionada com o movimento elementar, indomado, das correntes de força, aquelas que se precisa dominar e regar com vistas a um aproveitamento espiritual (...).

*Através de uma espécie de visão interior, para além da aparência natural da cachoeira, observa Liliana Brion-Guerry, pode-se encontrar sua significação simbólica de emblema do movimento contínuo, de emblema do mundo onde os elementos mudam incessantemente, ao passo que a forma permanece inalterada.*¹²³

Vemos que o jovem Guimarães Rosa, discípulo de Plotino, foi bastante feliz ao apor, no mesmo texto, “As águas” como ex-

¹²² *Enéada* V, 2, 2, que recorda o *Bhagavad Gita* 7.8, trecho já citado à pág. 23 (nota 33) deste trabalho.

¹²³ CHEVALIER e GHEERBRANT, 134, 159-160. Grifos dos autores.

pressão da motricidade humana e as pedras “da serra” como representação da imperturbabilidade do manancial divino, com todas as implicações que advêm do emprego da imagem do despenho. A água e a pedra, em conjunto, também têm grande alcance alquímico e psicanalítico, pois, como atesta Marie-Louise von Franz,

*É um enorme paradoxo que o líquido – a água amorfa da vida – e a pedra – a coisa mais sólida e morta – sejam, de acordo com os alquimistas, uma só e a mesma coisa. Isso se refere àqueles dois aspectos da realização do Si-mesmo: algo firme nasceu, algo que está além dos altos e baixos da vida, e simultaneamente nasceu algo muito vivificante que participa do fluxo vital, sem as inibições ou restrições da consciência.*¹²⁴

De regresso ao neoplatonismo, convém ainda explicar, a propósito do Uno, que para Plotino Ele não seria propriamente “a essência”, mas situar-se-ia deveras “*para lá da essência*”¹²⁵, em tal estado de simplicidade e pureza em Si mesmo que toda consideração humana sobre Sua excelsitude seria de todo incompleta e grosseira. Mesmo dizer d’Ele que “*é o Uno*” e que “*é a essência*” é falso, pois nenhum predicado ou nome que o espírito humano possa conceber é capaz de exprimir com propriedade Sua Suprema Natureza¹²⁶. E se O nominamos e Lhe aplicamos atributos, é exclusivamente por nossa vera incapacidade de pensar sem um objeto a que o pensamento se refira. E por falar em pensamento, ao Uno

*deve negar-se-Lhe o ato de pensar e de compreender, assim como o pensamento de Si próprio e das outras coisas.*¹²⁷

Isso porque, ponderava o filósofo, o pensamento pressupõe uma dualidade entre o sujeito pensante e o objeto pensado, e no Uno essa dualidade seria inadmissível. Além disso, no pensamento o sujeito não deixa de ter uma necessidade do objeto, e o Uno, que se

¹²⁴ FRANZ, 147, 150. A autora se refere, é claro, ao Elixir da Longa Vida e à Pedra Filosofal.

¹²⁵ *Enéada* V, 4, 1. V. tb. a *Enéada* VI, 7, 40.

¹²⁶ Com o que a filosofia de Plotino assume indiscutivelmente um semblante poético, no sentido da definição dada por Goethe: “*Poesie ist die Sprache des Unaussprechlichen*” (“Poesia é a linguagem do indizível.”). Por outro lado, dessa maneira o Uno se constitui no tema mais fecundo, propício e natural para a Poesia, e até mesmo, em última análise e de forma oblíqua, em seu tema único.

¹²⁷ *Enéada* VI, 9, 6.

basta a Si mesmo, não necessita de nenhum objeto de Seu pensamento. Não se deve, porém, com base nisso incorrer no erro de se imaginar o Uno como sendo inconsciente. Plotino afirma, ao invés, que se poderia considerá-Lo como uma espécie de *pensamento puro*, mas um pensamento de índole totalmente diversa do pensamento da Inteligência¹²⁸, a qual procede do Uno e é o que há de mais perfeito *após* Ele. Por conseguinte, o conhecimento que o Uno tem de Si é estreme e identifica-se com Ele próprio¹²⁹.

Com tudo isso, a ontologia neoplatônica se pauta pela negatividade: o pleno Uno é o Nada superessencial, o máximo *epékeina* (“para lá de”), o Vazio. Essa visão antecipa à larga as ontologias negativas de Jacob Böhme e de Hegel. W. R. Inge reflete que Plotino teria preferido o termo “Uno” apenas porque a mentalidade helênica de sua época ainda não tinha importado da Índia e da Arábia o símbolo matemático do zero. Já vimos¹³⁰ que essa ontologia da neutralidade se faz presente na obra madura de Guimarães Rosa: em “Páramo” toca-se nas “necessidades do retorno a zero”, o mesmo “zerinho zero” consignado em “O recado do morro”. Ainda entre nós, contemporaneamente o poeta Manoel de Barros parece adotar entendimento semelhante de extraordinária relevância.

Assim, para atingir a contemplação do Uno, que é o Vazio, basta fazer em nós mesmos o vazio. Plotino enuncia:

*Que não nos inclinemos sobre as coisas exteriores; que ignoremos tudo, colocando aí primeiramente a nossa alma, e no momento da contemplação, afastando d’Ele qualquer forma, ignoremos mesmo que somos nós que estamos a contemplar.*¹³¹

E como pode, mais especificamente, o ser realizar em si o Vazio? Em resposta definitiva, Plotino profere o assaz famoso ditame *aphele panta*, ou

*Suprime todas as coisas.*¹³²

Pois

¹²⁸ O que dá um admirável avanço à noção aristotélica de que o Primeiro Motor é “o pensamento do pensamento”.

¹²⁹ *Enéada* V, 4, 1.

¹³⁰ V. as págs. 59-60 deste trabalho.

¹³¹ *Enéada* VI, 9, 7.

¹³² *Enéada* V, 3, 17.

*Enquanto estiveres com o resto, Ele não se manifesta. Não é necessário que Ele venha para estar presente; foste tu que partiste; partir não é abandoná-Lo para ir a qualquer lado. Porque Ele está lá; mas, ficando perto d'Ele, tinhas-te afastado.*¹³³

É imprescindível também discernir que

*Aqui mesmo pode-se ver Deus e ver-se a si mesmo, tanto quanto é permitido ter tais visões; vemo-nos brilhantes de luz e repletos de luz inteligível; ou antes, tornamo-nos nós mesmos uma luz pura, um ser leve e sem peso, tornamo-nos, ou antes, somos um Deus pleno de amor.*¹³⁴

Para encerrar por ora as considerações sobre a doutrina plotínica, cumpre traçar um brevíssimo paralelo entre o seu emanatismo e as visões criacionistas expostas no *Gênesis* e na Cabala luriânica. O principal ponto de embate é que os ideários genesíaco e cabalístico, como florações de raízes semíticas deitadas em mundivisões mesopotâmicas, não deixam de considerar a Criação, de certo modo, como sendo *necessária* para que Deus pudesse exercer a sua divindade, eis que, sem o humano, Ele não poderia afirmar-Se como Criador reconhecido de fato. Quanto ao neoplatonismo, decorre do *epékeina* a rejeição, por Plotino, da concepção de *necessidade* vinculada ao Absoluto, o Qual se situa *para além de toda necessidade*. Bem assim o filósofo não aceita o Universo como fruto do desejo divino, porque o Uno está *para além de todo desejo*. Resulta que Plotino se insurge com vigor contra a idéia judaico-cristã de Deus como o Supremo Arquiteto ou Construtor que estabeleceu o Cosmos organizado a partir do Caos. Não obstante, o emanatismo plotínico também é diametralmente contrário a toda a tradição da filosofia grega que lhe é anterior, uma vez que igualmente investe contra a idéia platônica do Demiurgo, tão afim com o criacionismo semita.

Deve-se no entanto precaver que, malgrado as discrepâncias, para o momento atual de nossa análise de *Magma* importam muito mais as semelhanças existentes entre o neoplatonismo, o cristianismo e a Cabala. O fulcro dos três sistemas é o acatamento da assertiva inelutável de Deus como o Princípio do Qual o homem procede e ao Qual

¹³³ *Enéada* VI, 5, 12.

¹³⁴ *Enéada* VI, 9, 9.

deve ele retornar mediante o seu próprio esforço. Também os três são concordes ao vislumbrar na alma humana um liame que permite ao ser encontrar em seu próprio íntimo a essência de Deus. Para esse encontro, a fé é sempre um elemento importante. Ademais, muitos preceitos que à primeira vista podem ser erroneamente interpretados como opostos são, na verdade, *complementares* uns aos outros: o eloqüente Deus hebreu e cristão que proferiu o *fiat lux* e lançou de Si o cabalístico *Yod* é a outra face de Jano do Uno vazio e silente de Plotino. É por isso que, torna-se a falar, Guimarães Rosa garante que

*Só há um diálogo verdadeiro: o do silêncio e da voz.*¹³⁵

Dentre as similaridades entre esses sistemas destaca-se, sobretudo, aquela que se verifica entre o conceito luriânico do *tikún* e a processão plotínica. Se bem que o mecanismo do *tikún* seja baseado precipuamente na *ação* e a processão seja substancialmente *contemplativa*, ambos são processos anagógicos de *restituição* do ser ao seio da *Alma Mater* e, ao imputar ao homem dotado de livre-arbítrio a responsabilidade maior de empreender por suas próprias forças o caminho de volta a Deus, ambos refutam a condicionalidade da aleatória Graça divina aos eleitos, espécie de espada de Dâmocles às avessas muito prezada pela ideologia patrística.

Com isso em mente, podemos admitir que “a canção do mais adiante”, cantada “nas pedras” pelas “Águas da serra”, comporta harmonicamente tanto as notas sopradas por Plotino quanto as oriundas da Cabala, sem prejuízo dos acordes cristãos, fundamentais, e sem se esquecer das melodias védicas, taoístas *etc...* O fato de Guimarães Rosa dar, desde *Magma*, eclética guarida a tantos sistemas de busca espiritual demonstra, em primeiro lugar, que todos eles possuem idéias intercambiáveis e parentescos profundos que rechaçam ou se sobrepõem às diferenças de superfície; em segundo lugar, esse ecletismo deixa margem para pensar que, do ponto de vista do autor mineiro, todos os sistemas apresentam proposições úteis e nenhum é completo e excludente dos demais, sendo válido compor-se um novo sistema individual consistente porém flexível, capaz de abranger aqueloutros num todo *sui generis*; e em terceiro lugar, percebe-se que o poeta moço já quando da produção de seu livro de estréia estava num adiantado estágio de elaboração de seu projeto poético, logo cedo jogando em seu

¹³⁵ ROSA, 14, 35-36.

fervilhante cadinho espiritual elementos ao mesmo tempo tão sortidos e tão semelhantes. Infere-se que, em *Magma*, o *itinerarium mentis ad Deum* do neófito que desfia o seu rosário reveste-se de um caráter peculiar, não cabalista nem neoplatonista ou cristão mas, acima de tudo, *rosiano*.

CAPÍTULO III. “A IARA”

Iara eu te amo muito mais agora
WALTER FRANCO, “Mamãe d’água”

Podemos doravante direcionar nossos cuidados para “A Iara”. E, para uma melhor apreensão do texto, convém transcrevê-lo, a exemplo do que foi feito com os poemas anteriores:

- 1 *Bem abaixo das colinas de ondas verdes,
onde o sol se refracta em agulhas frias,
descem todas as sereias dos mares e dos rios,
irreais e lentas, como espectros de vidro,*
- 5 *para os paláciosde madrépora de Anfitrite,
num vale côncavo, transparente e verde,
num recanto abissal, como uma taça cheia,
entre bosques de sargaços, espumosos,
e jardins geométricos de coral...*
- 10 *Por entre delfins, sentinelas de Possêidon,
afundam, suspensas, soltas, como grandes algas,
carregando os jovens afogados:
Ondinas das praias, flexuosas,
Nixes da água furtacor do Elba,*
- 15 *Havefrus do Sund e Russalkas do Don...
Loreley traz no esmalte doce dos olhos
duas gotas do Reno...
E Danaides laboriosas se desviam dos cardumes
de Nereidas,*
- 20 *que descem, ondulando as caudas palhetadas
dos seus vestidos justos de lamé...
Mas a Iara não veio!...
Mas a Iara não vem!...*
- Porque a Iara tem sangue,*
- 25 *porque a Iara tem carne,
sangue de mulher moça da terra vermelha,
carne branca de peixe da água gorda do rio...*
- Iara de olhos verdes de muiiraquitã,
cintura pra cima cunhantã,*
- 30 *cintura pra baixo tucunaré...*

*Que veio dormindo, Purus abaixo,
filha do filho do rei dos peixes
com uma índia branca Cachinauá...*

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

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

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

*Mas custa-me encontrá-la,
55 E só à noite sem bordas dessas terras grandes,
quando a lua e a ninféia desabrocham soltas,
eu posso beijá-la,
nua,
dormida,
60 esguia,
oleosa,
na concha carmesim de uma vitória-régia,
tomando o banho longo
de perfume e luar...¹³⁶*

¹³⁶ O texto de ROSA, 2, 16-19, apresenta as seguintes variantes: no verso 6, “em vale cõncavo”; no verso 9, “e rígidos jardins”; no verso 10, “Por entre os delfins”; no verso 20, “que imergem” no lugar de “que descem”; o verso 31 é iniciado com minúscula, “que veio”; no verso 46, “tumassaua quitó”; no verso 53, “vim aqui pra me deixar vencer”; e, finalmente, um novo verso, composto pelo adjetivo “bronzada”, é colocado entre “esguia” (60) e “oleosa” na última estrofe. Ainda, em *id.*, 1, algumas correções foram feitas a mão: no verso 19, “das Nereidas” foi rasurado e substituído por “de Nereidas”; e no verso 44, “em nhennhengatu”, igualmente riscado, foi substituído por “em nheengatu”.

A figura da Mãe d'Água do folclore pátrio evidentemente domina, desde o título, a cena poemática. Todavia, antes de nos atermos a ela, outras breves considerações merecem lugar.

1. PAISAGENS INTERIORES

Já aos primeiros versos de “A Iara” vemos que esse texto dá continuidade ao movimento de queda posto em pauta pela composição anterior: as “Águas da serra” *descem* do morro, enquanto que,

Bem abaixo das colinas *de ondas verdes*,
(...) *descem todas as sereias dos mares e dos rios*,
(...) *afundam, suspensas, soltas, como grandes algas...*

Portanto, se é certo que a cinética do rosário que “corre” no poema vestibular é prolongada pelas águas “que correm” num “sempre descendo” imediato, tanto certo é que num terceiro instante desse *continuum* “as sereias”, seres undícolas que “descem”

para os palácios de madrépora de Anfitrite,
num vale côncavo, transparente e verde,
num recanto abissal, como uma taça cheia,

prosseguem com a mesma dinâmica de sentido descendente.

Mas a descida das “Águas da serra” não só é continuada, como sofre um intenso declive em “A Iara”: ocupa-se agora de um “vale côncavo”, isto é, um local já bem longínquo das alturas da fonte serrana, um “recanto *abissal*” onde as sereias “afundam” e cuja passagem é guardada pelos “delfins, sentinelas de Possêidon”. Isso, com toda certeza, denota a profundidade do abismo que se abriu entre Deus, no Alto, e o ser desterrado, embaixo. Repare-se, contudo, que esse abismo não deixa de ser um “*recanto*”

entre bosques de sargaços, espumosos,
e jardins geométricos de coral...

Esses “jardins geométricos” evocam o sentido de *intimidade* do vergel. Diante disso, o descimento pode também ser tomado

pelo ensejo de entrada no borbulhante *eu* desperto, que é, afinal, o templo onde acontece a iniciação¹³⁷.

Consideremos então que é no *eu* que as sirenas se reúnem. O ambiente dessa reunião é propositalmente apresentado de maneira ambígua, podendo-se entendê-lo tanto como sendo abaixo das ondeantes “colinas (...) verdes”, cobertas de vegetação, “da serra” donde jorraram as “Águas”, quanto como sendo abaixo da tremulina das “ondas verdes” de uma superfície líquida algácea; mas em qualquer caso a distância da firmeza das rochas fontanas fica bem evidenciada, o que sugere a livre fluência do ser apartado da Origem. É mister enfim ter sempre atual o discernimento de que nesse texto, como nos demais do livro, o autor sempre se refere à “exteriorização do seu magma íntimo, do seu *mundo interior*”¹³⁸, o que fecha a questão: o “mundo interior” do poeta é, nessa hora, indiscutivelmente aquático.

Atente-se agora para a particularidade de que “o *sol se refracta em agulhas frias*”. Recordemos que “Águas da serra” termina com os versos:

*e a luz a avançar, sempre mais longe,
nos milênios de treva do sem fim...*

Fica, pois, com clareza indicado que a refração do sol em “A Iara” é uma retomada desse avanço luminoso. Ainda, essa refração ou *quebra* dos raios solares, que sucede num sítio inferior (“*Bem abai-*

¹³⁷ É proveitoso abrir um parêntese para saber que o raciocínio do *eu* ou do corpo sensível como um templo dedicado à busca de proximidade com Deus ocorre de maneira muito habitual nos escritos rosa-crucianos. Cito o exemplo recente de VAN RIJCKENBORGH, 218, 123 (grifos do autor): “Houve, outrora, em *nós*, um templo humano inviolado, no qual o homem original vivia em contato direto com Deus. A marcha degenerativa da humanidade fez com que surgisse um templo simbólico *fora* do homem, onde o contato com Deus só podia ser estabelecido com o auxílio da magia dos sacerdotes. // Esse templo externo foi destruído por Jesus Cristo: Ele rasgou o véu que vedava a entrada do *Sanctum Sanctorum*, liberando assim, novamente, para cada ser humano, o caminho direto em direção a Deus.” Deve-se esclarecer que o pensamento rosa-cruciano distingue três espaços principais nesse templo corporal, em ordem crescente de importância: os santuários da bacia (onde se localiza o osso *sacro*), da cabeça (o “*Sanctum*”) e do coração (“*Sanctum Sanctorum*”). Não se cogite, porém, que essa visão é exclusiva do rosa-crucianismo. Está ela presente também no Evangelho de são João, cf. 2.19-21: “Jesus lhes respondeu: Destruí este santuário, e em três dias o reconstruirei. // Replicaram os judeus: Em quarenta e seis anos foi edificado este santuário, e tu, em três dias o levantarás? // Ele, porém, se referia ao *santuário do seu corpo*.” Grifei. V. tb. 1 Co 6.19. Quanto ao rasgar do véu mencionado por Van Rijckenborgh, refere-se a Mt 27.51.

¹³⁸ ROSA, 15, e tb. in: *id.*, 2, 8-9 (trecho). Grifei.

xo das colinas...”), parece ser mais uma nova ilustração da *sheviráh há-kelim* da Cabala, porquanto reúne, num mesmo lance de imagem, a luz, o estilhaçamento e a descida. Ao mesmo tempo, a propagação luminiscente do astro solar recupera a idéia do emanacionismo plotínico. De resto, o sol, que é um típico símbolo da deidade, refrange-se em fragmentos *frios* que não deixam de ser *luminosos*, o que, de um lado, evoca a frialdade do distanciamento dos raios manifestados, que partem do Manifestante ígneo para uma nova situação na água; doutro lado, fica ressalvada a invencível permanência, nesse frio manifestado, de algo da Origem incandescente, que é a essência lucífera.

2. A MÃE D'ÁGUA

Depois disso, tornemos nossa atenção para a figura primaz da Iara. O panegírico que lhe é dedicado pode ser compreendido como correspondente a uma invocação de natureza dúplice. Em primeiro lugar, a sereia é invocada tal como as musas inspiradoras dos poemas épicos antigos; o poeta suplica:

– “Enfeitiça-me, oh Iara...”

Isso, entretanto, soa nitidamente como um “*abençoa-me com teus feitiços*”.

Em segundo lugar, essa personagem do nosso folclore pode ser interpretada no rosário magmático como uma primeira personalidade feminina substitutiva da Virgem Maria do rosário dominicano. Tal substituição tem sua razão de ser, eis que, se em Guimarães Rosa o erotismo tem flagrante conotação mística (conforme já explicado por Benedito Nunes¹³⁹), é certo que à Virgem logicamente não assiste a mais tênue nuança sensual, pelo que adquire valia a ocupação de seu lugar pela sedutora Iara, a qual, no contexto do ideário rosiano, é um ícone feminino de maior riqueza. Diga-se *en passant* que essa conjugação paradoxal de um significado erótico com um significado transcendente aparenta a nossa Iara às *huris* do paraíso muçulmano e, em especial, às *apsaras* das mitologias hindu, *khmer* e budista; consta

¹³⁹ V. NUNES, 58.

que *apsara* vem do sânscrito *ap*, “água”, e *sara*, “essência”, obtendo-se então “essência da água”, o que é certamente muito instigante¹⁴⁰.

Ressalte-se que a figura feminina tem proeminência nas solenidades mistagógicas da Antigüidade: Deméter, já o vimos, era a protagonista dos Mistérios de Elêusis, bem como parte importante dos Mistérios Menores tinha lugar no Templo de Coré em Agra (perto de Atenas), dedicado a sua filha Perséfone, à qual se dava o nome de *Koree* (“Virgem”) antes de seu rapto por Hades; ainda na Hélade, eram famosos os Mistérios de Cibele, esposa de seu irmão Cronos e “Mãe dos Deuses” Zeus, Hades, Possêidon, Hera, Héstita e Deméter. No Egito a deusa Ísis, outra “Grande Mãe” cujo culto alastrou-se ao Oriente Médio e a toda a orla do Mediterrâneo, tinha ilustre participação nos Mistérios de Osíris; tendo ressuscitado seu irmão-esposo defunto, ela era a grande Iniciadora nos segredos do ciclo da vida, da morte e da ressurreição:

*Eu sou a Natureza, a Mãe de todas as coisas, a Soberana dos elementos, a Matriz do tempo.*¹⁴¹

De volta à nossa sereia, representa ela também, como toda sereia pelo menos desde Homero, a destruição, a chamada ao perecimento do ego nas vagas existenciais. Entretanto, esse simbolismo não é necessariamente maléfico: do ponto de vista alquímico, toda destruição é propiciadora de uma regeneração, e do ponto de vista mistagógico a morte ritual é uma etapa absolutamente indispensável para o renascimento. É sem dúvida altamente significativa a circunstância de que as sirenas vivem imersas na água, a qual excele em ser o princípio vivificador, e para ela atraem os homens. O poeta não desconhece o valor desse pormenor, tanto que declara:

– “Enfeitiça-me, oh Iara,
que eu vim aqui para me deixar vencer...”

Transparece que o ser, conquanto não tenha ainda plena consciência de seu destino, já neonato anseia pelo simbólico afogamento do seu *eu* nas águas purificadoras, para assim poder volver ao

¹⁴⁰ V. em ROSA, 14, 187 (“A caça à lua”): “ASAS ALMA/ ALMALMA órfica/
MARMARA/ que ressalta/ APSARA/ A/ MAIS MAR QUE O MAR.” Grifos do autor.

¹⁴¹ Cf. FIGUEIREDO, 145, 255. V. tb. CHEVALIER e GHEERBRANT, 134, 507.

Outro. Em verdade, é somente a subterrânea esperança na realização desse futuro que o *anima*, i. e., que lhe dá *alma* para o circular movimento vital. Segue-se que é como um prenúncio do oportuno retorno às Origens que o poeta catecúmeno imerge no resquício anímico das águas primordiais, as quais assentam no “recanto” mais “abissal” de sua psique, para aí se submeter ao batismo¹⁴².

Quanto à encantadora Iara¹⁴³, deduz-se que ela personifica a mística atração exercida sobre o ser pelas águas iniciais e, por extensão, personifica as próprias águas iniciais. Convém ponderar que, embora a sereia “brasiliana” revele um nitente apelo erótico, o seu epíteto mais natural é o de “Mãe d’Água”, o que denota o seu lado maternal, acentuado pelo vínculo com o Princípio aquoso. Pode-se deste modo dizer, sem se prescindir dos devidos cuidados, que “A Iara”, como sucessora de Cibele e Ísis, avoca o semblante de uma espécie de “proso-popéia” da amável *Alma Mater*, à qual se aplica, *com suma suavidade*, um delicado matiz edipiano. Além de tudo, observe-se que da Iara se diz

Que veio, dormindo, Purus abaixo,

minudência que é confirmada na última estrofe, quando o poeta reflete que somente poderá beijar a Mãe d’Água “à noite”, quando ela estiver “dormida”: se as outras “sereias dos mares e dos rios”, pervígeis e ativas, “descem todas” e “afundam (...) carregando os jovens afogados”, a “preguiçosa” Iara entrega-se serena ao mesmo “sono pleno” que Deus estava “ainda dormindo” no poema anterior, “sono pleno” que é o berço no qual as águas e a luz despertaram. Destarte, uma vez mais postos em paralelo o movimento e o repouso, é óbvio que a imperturbável Iara assume nesse texto o contorno de símbolo que faz notar a impassibilidade divina.

Além disso, deixando de participar do congresso das sereias (pois que o poeta lamenta que “a Iara não veio”), “ela ficou”

*Lá bem pra trás da boca aberta do rio,
onde solta seus diabos
o bicho feroz da pororoca,*

¹⁴² V. as págs. 66-68 deste trabalho.

¹⁴³ *Nota bene*: “encantadora”, adotando-se a acepção rosiana, vez que, cf. ROSA, 17 (*apud* ROSA, 69, 457), “As pessoas não morrem, ficam *encantadas*.” Grifei.

o que limpidamente remete ao estrondoso escarcéu do instante inaugural, em que “os diques se romperam” dando livre vazão às águas manifestadas. Mas cuide-se que a construção frasal é, outra vez, deliberadamente obscura: a “boca aberta do rio” diz respeito à nascente, que se *abre* para o curso minar, ou à foz, que se *abre* para o desaguamento no oceano? E “onde solta seus diabos/ o bicho feroz da pororoca”? Na “boca aberta” do rio ou “Lá bem pra trás” dessa abertura? A Iara ficou então “Lá bem pra trás”, longe *do* local onde a poroca “solta seus diabos” turbilhonantes ou, ao contrário, ficou “Lá bem pra trás”, justamente *no* local onde o macaréu arrebenta? Essa confusão entre a extrema anterioridade da Fonte primeva e o extremo final da Foz é bem adequada a fazer pensar que a Iara – a *Alma Mater* – está no Princípio de tudo e, ao mesmo tempo, está no Fim de tudo, aguardando amorosa que o ser venha “beijá-la”.

Neste ponto cabe lembrar que “Iara” é palavra tupi que para o português se traslada, indiferentemente, como “senhor” ou “senhora”; Jesus, a propósito, em tupi é chamado de *Iande-iara*, “Nosso Senhor”. A ilação que se pretende é a de que a Mãe d’Água é a “senhora” do meio em que vive, ou seja, senhora das águas correntes do manifestado, as quais, sendo suas progêntas, simbolizam a liberdade concedida ao ser vagante de fluir em *circulatio* rumo à sabedoria e à pureza da Origem. Pode-se então asseverar que, na concatenação de idéias de *Magma*, intentar o encontro com a Iara é desejar o *regressus ad uterum*, buscar a Madre divina.

O texto autoriza ainda o entendimento de que a Iara possa ser tomada como personificação da Poesia e, mais especificamente, da Poesia brasileira de feição moderna. Vejamos que o poeta recebe em seu *eu*, por primeiro, as sereias e ninfas do Velho Mundo: as “Ondinas” escandinavas, as “Nixes (...) do Elba”, as “Havefrus do Sund” (ou “Oresund”, canal entre os mares Báltico e do Norte), as eslavas “Russalkas do Don”, a “Loreley (...) do Reno” alemão; a mitologia helenica se faz presente através das cinquenta “Danaides laboriosas” e das também cinquenta “Nereidas” protetoras dos navegantes (uma das Nereidas, aliás, era “Anfitrite”, esposa de “Possêidon”). Nas duas primeiras estrofes da composição, em que as sereias da Europa são apresentadas, não há uma só palavra de procedência indígena e há até uma palavra estrangeira: “*lamé*”, sublinhada e com acento aberto a indicar que ela está sendo empregada em sua forma original, em francês. Porém, o poeta quer ver é a “tapuia” Iara “dos olhos verdes de muiraqui-

tã”, a única sereia do Novo Mundo, e nos versos a partir dos quais se plange a sua ausência, e até o final, ocorre uma profusão de palavras nativas: “cunhantã”, “tucunaré”, “Cachinauá”, “igarapés” etc... Com certeza influenciado pelo pensamento modernista de afirmação nacional que então vingava, o jovem Guimarães Rosa já parece aspirar a uma linguagem poética de genuíno sabor brasileiro, após servir-se, antropofagicamente, do extrato das culturas européias.

Pouco importa que, de acordo com o magistério de Câmara Cascudo, a figura da Iara seja um transporte do folclore europeu. Ela já está mais do que aclimatada ao populário pátrio e o texto de Guimarães Rosa não deixa dúvidas quanto a isso, ao atribuir-lhe os adjetivos “brasileira, tapuia, morena”. E se é verdade que a Iara “não canta mais as trovas lentas/ em *nheengatu*”, ela procede assim por “preguiça” apenas, pois é certo que esse é o seu idioma inato:

— “Iquê, ianê retama icu,
Paraná inhana tumassaua quité...”

Esta é a ocasião para recordar que no poema anterior eram as correntes “Águas da serra” que cantavam “nas pedras a canção do mais adiante”. Ao expressar seu silêncio, a Iara personificadora das águas primevas outra vez dá provas do afastamento que se processou entre o Princípio imóvel e o ser movente.

Não se pode deixar de comentar que se verifica uma nítida preferência pela presença da sereia brasileira, em detrimento das demais, estas tidas como

irreais e lentas, como espectros de vidro,

e apertadas em

(...) seus vestidos justos de lamé...

, ao passo que a Iara tem a sensualidade de estar meio desnuda ou apenas

meio vestida com a gaze das águas,

a qual lhe cobre um corpo bem real, vivo, pois, longe de se parecer com um frio “espectro” vítreo, ela tem o quente

*sangue de mulher moça da terra vermelha,
carne branca de peixe da água gorda do rio...*

A descrição da Iara demonstra que, malgrado distante, ela está relativamente bem mais próxima da realidade do poeta do que as irreais sirenas da Europa. Estas afiguram-se como quimeras que povoam um mundo ilusório e que carregam “os jovens afogados” para permanecerem na fossa abissal do ego. Em contrapartida, a “orgulhosa” Mãe d’Água reúne em si as forças telúricas da “terra vermelha” e as forças purificantes da “água gorda do rio”, e é a quem o poeta deve *buscar*, pois que, ativa, “a Iara não vem”, ela *não desce* ao ser como o fazem as sereias do Mundo Velho, mas mantém-se imóvel no Alto, incumbindo ao ser aproximar-se dela. Assim, o Princípio não vem ao humano, e sim o humano é quem deverá alçar-se até o Princípio. Vemos que o poeta inda lastima que a Iara

Nem mais se esforça em seduzir

quem transite pelas margens do grande rio. É que ela, ao contrário, demanda agora o esforço de quem deseja “encontrá-la”: o neófito deve imergir nas águas primordiais do seu *eu*, batizando-se, mas em seguida deve continuar sua senda para procurar a sereia

na renda trançada dos igarapés...

, ou seja, no intrincado “caminho da água”, que é a tradução literal para o português do tupi *ygara-apé*.

Agora, para epilogar este capítulo o melhor é examinar com cuidado as idéias apresentadas pela estrofe final da composição.

3. UM BEIJO AO LUAR

O texto coloca na estrofe final que a condição custosa para ir ao encontro da Mãe d’Água é enfrentar a

*(...) noite sem bordas dessas terras grandes,
quando a lua e as ninfêias desabrocham soltas...*

Antes de tudo, repare-se que a “oleosa”, isto é, fugidia Iara, é filha de “uma índia *branca* Cachinauá” e, bem como a lua, tem a “carne *branca*”. Guardando isso, e considerando que o negror da imensa “noite sem bordas” exprime o sofrimento da morte iniciática, temos que é somente nessa escuridão que o ser poderá divisar o recorte da lua alva, ou, para usar precisos termos alquímicos, somente mediante a nigredo lograr-se-á atingir a albedo. A introdução do signo da lua, que como *leitmotiv* será reinvocada em diversos outros poemas de *Magma*, é muito relevante. Os aspectos básicos do simbolismo lunar devem-se ao fato de o astro ser privado “de luz própria e não passar de um reflexo do Sol” e de “atravessar fases diferentes e mudanças de forma”, com o que, via de regra, a imagem do satélite é utilizada para exprimir a “dependência e o princípio feminino”¹⁴⁴. E mais:

*A Lua produz a chuva; os animais aquáticos, professa Huai-nan-tse, crescem e decrescem com ela. Passiva e produtora da água, ela é fonte e símbolo de fecundidade. Ligada às águas primordiais de onde procede a manifestação.*¹⁴⁵

Também é patente o papel lunar de ilustração da morte e da ressurreição:

*A lua é o primeiro morto. Durante três noites, em cada mês lunar, ela está como morta, ela desapareceu... Depois reaparece e cresce em brilho. Da mesma forma, considera-se que os mortos adquirem uma nova modalidade de existência. A lua é para o homem o símbolo desta passagem da vida à morte e da morte à vida; ela é até considerada, entre muitos povos, como o lugar dessa passagem, a exemplo dos lugares subterrâneos.*¹⁴⁶

Esse sentido é o fundo do emblema islâmico do crescente, de importância análoga à da cruz para os cristãos. Bammate ensina:

O crescente não é uma figura acabada, embora quase o seja. Difere da esfera fechada. Os teólogos muçulmanos dizem que o crescente é, ao mesmo tempo, aberto e fechado, expansão e concentração. O contorno, no justo momento de fechar-se sobre si mesmo, se detém e deixa ver uma abertura. Da mesma forma, o homem não é prisioneiro da perfeição do plano divino... O signo do

¹⁴⁴ CHEVALIER e GHEERBRANT, 134, 561.

¹⁴⁵ *Id.*, op. cit., pág. 562. Grifo dos autores.

¹⁴⁶ *Id.*, op. cit., págs. 561-562. Grifos dos autores.

*crescente aparece sobretudo como um emblema de ressurreição. Parece fechar-se, estrangular-se, mas eis que há uma abertura para o espaço livre, ilimitado. Assim, a morte parece fechar-se sobre o homem, mas ele renasce numa outra dimensão, infinita. Põe-se, por isso, o signo do crescente sobre os túmulos. No simbolismo do alfabeto árabe, a letra n, que tem, precisamente, a forma de um crescente, arco de círculo coroado por um ponto, é também a letra da ressurreição. As orações destinadas ao serviço dos mortos têm versículos que rimam principalmente em n.*¹⁴⁷

Ora, tal como a lua, o ser não produz luz de per si, mas espelha a luz divina da qual é dependente¹⁴⁸. Infere-se que o homem, para ir ter com o Princípio, deverá passar pelas várias fases da iniciação mística – expressadas pela mutação lunar – e experimentar as trevas da morte, que é quando a lua plena desabrocha “solta” e se eleva, com o que o ser pode afinal reconhecer em si o reflexo do brilho da *Alma Parens*. É então justamente no escuro da noite, quando *não está vendo*, e no torpor da morte, quando *não está sentindo*, que o poeta deveras *não desmente* suas origens, rememoradas que serão pelo fulgor especular do plenilúnio.

Agora é pertinente trazer à tona o simbolismo do beijo, sobre o qual Chevalier e Gheerbrant asseveram:

*Símbolo de união e de adesão mútuas que assumiu, desde a Antigüidade, uma significação espiritual.*¹⁴⁹

Os autores transcrevem, em apoio, Georges Vadja, o qual comenta o *Zohar* e o *Cântico dos cânticos*:

*Que ele me beije com beijos de sua boca – Por que empregará o texto essa expressão? Na verdade, ela significa adesão de espírito a espírito. É por isso que o órgão corporal do beijo é a boca, ponto de saída e fonte do sopro. Do mesmo modo, é pela boca que são dados os beijos de amor, unindo (assim) inseparavelmente espírito a espírito. É por esta razão que aquele cuja alma sai no beijar, adere a um outro espírito, a um espírito do qual ele não se separa mais; esta união chama-se beijo.*¹⁵⁰

¹⁴⁷ *Apud id.*, *op. cit.*, pág. 300. Grifo do autor.

¹⁴⁸ Segundo Rumi (*apud id.* *op. cit.*, págs. 563-564), “o Profeta reflete Deus como a Lua reflete a luz do Sol. Também o místico, que vive no brilho de Deus, se parece com a Lua, pela qual se guiam os peregrinos de noite.”

¹⁴⁹ *Id.*, *op. cit.*, pág. 127.

¹⁵⁰ *Apud id.*, *op. cit.*, pág. 128. Grifo dos autores, que convém endossar.

E ainda:

*Bernard de Clairvaux, também em seu comentário sobre o Cântico dos cânticos, fala longamente do osculum que resulta da unitas spiritus.*¹⁵¹

Podemos de tudo auferir que, dentro do sentido anagógico de *Magma*, o beijo é uma delicadíssima expressão da *conjunctio* espiritual que o poeta almeja, mais um símbolo das sagradas núpcias que deverão unir imarcescivelmente a *alma* humana – “o fio” ígneo que “corre por dentro” do ser – à *Alma Mater* suprema.

Tem cabimento fazer olhar que a Iara só poderá ser beijada *à noite* e ainda

na concha carmesim de uma vitória-régia,

sendo a concha um símbolo que desde a pré-história guarda os pertinentes sentidos de *viagem pelo mundo subterrâneo dos mortos, fecundidade e nascimento ou regeneração*. Sua atinência com a morte e a regeneração explica-se porque, tendo em tempos antigos sido usada como moeda, representava a prosperidade para quem a detinha, mas à custa da eliminação do molusco que originalmente a ocupava; assim, a morte do precedente constitui-se em *sine qua non* para o renascimento e a riqueza do subsequente. A fecundidade da concha está ligada, por um lado, à sua participação no simbolismo de fecundidade da água, e por outro, à sua semelhança com o órgão sexual feminino, evocando o útero e a entrada da gruta que pode esconder um tesouro e uma nova vida, pois a concha pode conter em si uma pérola. Não é gratuita a circunstância de que, nas várias representações pictóricas do *Nascimento de Vênus*, como as de Boticelli e Ticiano, a bela deusa está invariavelmente sobre uma concha (o que foi antes observado por Chevalier e Gheerbrant). É útil transcrever P. Bourgeade:

*Depois, de concha em concha, cheguei à sua, a original, a concha pálida, de frincha rósea, donde tudo procede e para onde tudo retorna.*¹⁵²

¹⁵¹ *Id., ibid.*

Por último deve-se prestar atenção à particularidade de que, no verso trazido à colação, a imagem da concha está relacionada à planta “vitória-régia” e à nobre cor “carmesim”. O nome da erva ninfeácea por si mesmo revela a natureza do pretendido contato com a sereia: uma *vitória real*; ainda é sabido que sua flor, a maior do continente americano, abre-se apenas *à noite*. No poema, essa flor noturna é colorada de “carmesim” ou púrpura, o que reforça a dignidade real do triunfo pósteros que será o beijo entre o poeta e a Iara: é notório que tal cor, empregada na Antigüidade romana para tingir os mantos imperiais, era obtida através do líquido extraído de um molusco que habita uma *concha*. E eis que o corpo alvo da sereia, deitada feito pérola entre as voluptuosas pétalas de vermelho vivo,

nua,
dormida,
esguia,
oleosa,
na concha carmesim de uma vitória-régia,
tomando o banho longo
de perfume e luar...

, compõe um quadro em que novamente se entrelaça o “sangue de mulher moça da terra *vermelha*” e a “carne *branca* de peixe da água gorda do rio”. Nesse novo enfoque sucede uma primorosa ampliação do tom rubro: antes, o alvor ou albedo (“carne”) continha o rubor ou rubedo (“sangue”), e depois, é o rubor (pétalas imensas) que passa a envolver com leveza o alvor (corpo da sereia). Isto é um evidente sinal da abertura do íntimo segredo – a alma pessoal – para o último sagrado – a *Alma Parens*.

A modo de concluir, é proveitoso deixar bem frisado o que mais nos interessa para um posterior estudo dos demais textos de *Magma*: desde o começo de seu itinerário iniciático o poeta, que confessa o intuito de se “deixar vencer” pela Iara, já intui que é unicamente na escuridão que o *eu* poderá perder-se de si próprio dentro de si mesmo, e assim recobrar sua Origem. A apreciação dessa escuridão, que se revela íntima (porque o ser *não vê nem sente* o fio anímico que lhe “corre por dentro”), será melhor apreciada por Guimarães Rosa a

¹⁵² *Apud id., op. cit.*, pág. 270. Grifei. Para mais detalhes a respeito do fecundo simbolismo da concha, v. *id., op. cit.*, 269-270, e ELIADE, 141, 123-149.

propósito da peça “Gruta do Maquiné” e de outras composições, especialmente algumas das que fazem parte do último terço do livro. E, em realidade, todo o desenvolvimento da estrutura de *Magma* ocorrerá em função do ardente desejo de se alcançar a união com a divindade, desejo anagógico que por ora fica expresso pela vontade de se beijar a Iara. Atente-se outrossim para a circunstância de que, ao declarar que se quer “deixar vencer” pela sereia, o poeta está anunciando seu ânimo em se “deixar vencer” pelo Amor teosófico, através do que o *eu* se dilui na essência do divino *Outro*. À luz disso, bem adequado é relembrar a advertência feita por Jesus no Evangelho de são João (12.25):

Somente se perdendo é que o homem pode se achar.

CONCLUSÃO

O objetivo proposto para o desempenho deste trabalho foi o de propiciar uma introdução – talvez sendo permitido falar “*uma ini-ciação*” – ao livro *Magma*, de João Guimarães Rosa. Para tanto, foram elegidos como *corpus* os três primeiros poemas daquela que tem sido considerada como a primeira versão conhecida desse volume. Tais po-emas – “O poeta reza o rosário”, “Águas da serra” e “A Iara” – foram abordados em capítulos respectivos nos quais se procurou desvendar o conteúdo *simbólico* de cada texto, sob uma perspectiva iniciática e a-nagógica. Essas três composições contêm, em suma, alguns dos prin-cipais conceitos e motivos que, sendo desenvolvidos, acabam por in-formar todos os subseqüentes textos do livro.

Ao longo da pesquisa, verificou-se que uma das principais características de *Magma* é a surpreendente complexidade de seu universo simbólico. Para bem compreender a significância desse universo, será necessário complementar o presente estudo com um outro trabalho – a ser desenvolvido em nível de Doutorado – que contemple a totalidade das composições do volume, das quais resultam cristalinhas, de acordo com o atual estágio de pesquisa, novos elementos que confirmam com veemência a assertiva de inserção do livro de 1936 no projeto estético e místico de Guimarães Rosa. E mais: a cada poema, desde que lido com cuidado e isenção, surge mais inequívoco o desenho da estrutura de *Magma* como um conjunto muito coeso e coerente de peças interdependentes, bem ao arrepio do pensamento que tem imperado em meio a críticas mais apressadas, as quais unanimemente têm visto nesse livro a silhueta de uma simples “coletânea” desconjuntada de poemas colhidos a esmo. O desvelar dessa estrutura será, por conseguinte, o moto da continuidade da pesquisa.

Para terminar, merecem ser feitos alguns brevíssimos comentários sobre a relação do livro de 1936 com os outros componentes da obra do autor mineiro .

Temos que a epígrafe que Guimarães Rosa lembrou-se de conceder a *Tutaméia* foi extraída de Schopenhauer e é perfeitamente aplicável a qualquer outra obra da literatura rosiana, em especial a *Magma*:

*Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.*¹⁵³

Não obstante, a recepção crítica ao livro de 1936, salvo raras exceções, não se tem destacado pela virtude da paciência, e muito menos tem se dado ao trabalho de realizar uma segunda leitura dessa produção literária, preferindo acomodar-se no fácil entendimento da mesma como se se tratasse de algo inócuo, incapaz de atizar nos leitores o ardor do fogo poético. Em face da monumentalidade da obra produzida pelo autor mineiro após *Sagarana*, tem-se mesmo negado a *Magma* o status de verdadeira Poesia. Estranhamente, a justificativa para tal negação escora-se muitas vezes numa hipotética autorização que teria sido dada pelo próprio Guimarães Rosa, o qual teria “renegado” seu livro de estréia. Entretanto, em seu discurso de agradecimento ao prêmio que a Academia Brasileira de Letras conferiu ao volume de poemas, o autor afirmou:

*O Magma, aqui dentro, reagiu, tomou vida própria, individualizou-se, libertou-se do meu desamor e se fez criatura autônoma, com quem talvez eu já não esteja muito de acordo, mas a quem a vossa consagração me força a respeitar.*¹⁵⁴

Assim, dotado de “vida própria”, o *Magma* vivo ainda ferve e, longe de se amortecer na dureza marmórea das estátuas encomiásticas, ainda causa discussão e polêmica, como causaram, a seu tempo, outros livros, tais como *Sagarana* e *Tutaméia*. E, mesmo que por um instante se admita que Guimarães Rosa tenha de fato renegado sua obra inaugural, é de se dizer que, uma vez feita “criatura autônoma”, a escritura se desembaraça do jugo do escritor e vive essa sua “vida própria” que ultrapassa o tempo de vida e mesmo a vontade do autor. Não fosse assim, haveríamos de queimar, por exemplo, as obras de Gogol, de Tolstói, de Kafka e de tantos outros que, em dado momento de suas carreiras, *renegaram* no todo ou em parte as suas produções, o que às vezes ocorre porque o artista

¹⁵³ In: ROSA, 12, V.

¹⁵⁴ *Id.*, 2, 9, tb. in: *id.*, 15. Grifei.

*Pinta a sua tela, cega-se para ela e passa adiante.*¹⁵⁵

No entanto, nem se pode ter como absolutamente certo que Guimarães Rosa tenha em realidade, isto é, *no coração*, renegado *Magma*. Sabe-se que numa carta endereçada a Vicente Guimarães e datada de “28 de janeiro, 1938” (data bem posterior ao discurso proferido perante a Academia), o poeta noticiou:

*Agora estou fazendo o último expurgo do “Magma”, que conto entregar ao editor no mês que entra.*¹⁵⁶

Até 1946 o escritor ainda hesitava quanto à publicação de seu livro inaugural: na primeira edição de *Sagarana* foi estampado um anúncio de que *Magma* estaria “A sair”, tendo-se o cuidado de observar que a obra havia sido premiada pela Academia Brasileira de Letras. E, por fim, resta a questão: se o autor tivesse renegado de fato esse livro, por que não destruiu os originais? Todavia, não só não os destruiu, como ainda deixou *duas* versões datilografadas dos mesmos, o que, como seria de se esperar, mais cedo ou mais tarde naturalmente resultaria em publicação póstuma. É bem pouco provável que o autor não tivesse considerado essa circunstância. O que Guimarães Rosa parece ter feito com relação a sua obra de estréia foi simplesmente recorrer

*ao conselho quadrifonte de Trismegisto, o três vezes magno – Saber, querer, ousar, calar-se...*¹⁵⁷

Calando o Magma durante décadas, o poeta deixou ao talante e à sensibilidade dos leitores a definição da melhor oportunidade, sob o favor da *soroptimícia*, para a apreciação do valor da obra. Como já foi aludido, é muito interessante que esse livro seja, a um tempo, a abertura e o fecho de toda a produção do autor mineiro.

De qualquer maneira, provando fazer jus à “sobrevivência do mais apto”¹⁵⁸, aí está *Magma*, nascida em 1936 mas jovem em pleno século XXI, a merecer leitura, porém leitura atenta e livre de preconceitos. É mister não se deixar mesmerizar pela já mencionada “mo-

¹⁵⁵ *Id.*, *ibid.* Grifei.

¹⁵⁶ GUIMARÃES, 43, 126-127. Grifei.

¹⁵⁷ ROSA, 16 (ROSA, 69, 411). Grifos do autor.

¹⁵⁸ ROSA, 2, 8 e *id.*, 15.

numentalidade” da obra rosiana revolucionária e procurar detectar em *Magma*, o primeiro e espontâneo vôo, os méritos que lhe convêm, nem mais nem menos: a César o que é de César, a *Tutaméia* o que é de *Tutaméia*, a *Magma* o que é de *Magma*. Nesse contexto, como alguns poucos estudiosos já têm reconhecido, *Magma* tem de ser examinado sob o prisma da “substância” que, sendo o livro inaugural de uma literatura significativa, alcançou conceder como matéria-prima às outras obras do universo rosiano.

Considere-se por fim que *Magma*, escrito em linguagem mais chã se tomado em face do resto da produção de Guimarães Rosa – mas não se diante de outros poetas brasileiros do mesmo período –, em verdade afigura-se como elemento *estranho* no contexto da obra rosiana, a qual é sabidamente provida de uma revolucionária linguagem *sui generis*. Nada obstante, como Guimarães Rosa procurou sempre o mais *estranhável*, o *desvio*, no universo de sua literatura *estranha* *Magma* soa como *comum* e, por conseguinte, como *estranhíssima*, um *desvio do desvio*. Logo, para o leitor já comodamente acostumado ao inquietante rosiano, o advento de *Magma* aparece como um incômodo saudável, desinquietante e, então, *inquietantíssimo*, tanto que a tendência tem sido de menosprezá-lo e rejeitá-lo: é o que se costuma fazer com o que incomoda, com o que não se entende. Em consequência, a edição de 1997 de *Magma*, enfim trazida à luz, representa um novo hausto de ar fresco e juvenil num conjunto de obra que, por conta do festivo acomodamento crítico, ameaça ser escondido sob o peso sufocante de lauréis. É absolutamente imprescindível que a riquíssima obra de Guimarães Rosa não se transforme numa coleção de estátuas mortas paralisadas pelo olhar meduseu da crítica, mas permaneça como um grupo de escrituras vivas, plenas de identidade, peculiaridades e capacidade dialogista. Quem sabe não terá sido esta a real pretensão – consciente ou supra-consciente – de Guimarães Rosa ao protelar até além de sua morte a edição de seu livro primeiro? Tudo, porém, é *mistério* – o que certamente é muito salutar.

Mais do que tudo, é necessário não perder de vista que o diferencial entre *Magma* e a produção madura de Guimarães Rosa é meramente lingüístico ou instrumental, e jamais teleológico. *Magma*, *Grande sertão: veredas* e *Tutaméia* dizem exatamente as mesmas coisas, embora de forma diversa. E se a forma revolucionária – aspecto importantíssimo e imprescindível – é o que *individualiza* o escritor

Guimarães Rosa, o pensamento anagógico – que brota com o vigor do *Magma* – é o que em verdade o *faz* escritor.

Por fim se diga que, no quadro da literatura rosiana, *Magma* representa o papel de “obra de exceção”, o que é altamente significativo, desde que o próprio autor era, como é consabido, fascinado pelos “seres de exceção”: os humildes Miguilim, Dito, Nhinhinha, Brejeirinha, Maria Euzinha, Mechéu, Gorgulho, Nominatedômine, Chefe Zequiél, o Burrinho do Comandante, o Burrinho Pedrês, João Porém e mais uma legião de desvalidos que, não fosse a sensibilidade de poetas como Guimarães Rosa, Baudelaire, Manoel de Barros, ainda estariam relegados ao limbo do puro desprezo. Por conseguinte, também *Magma* merece ser resgatado, pois tem seu valor oculto, modestamente à espera de que o *vejam*, o *sintam* e *não o desmintam*.

BIBLIOGRAFIA

I. Bibliografia de João Guimarães Rosa

1. ROSA, João Guimarães. *Magma*. Documento datilografado informal, 1936.
2. _____. *Magma*. 1ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.
3. _____. *Sagarana*. 18ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
4. _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record/Altaya, s/d.
5. _____. *Corpo de baile*. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960.
6. _____. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile I)*. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1964.
7. _____. *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de baile II)*. 5ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
8. _____. *Noites do sertão (Corpo de baile III)*. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1964.
9. _____. *Noites do sertão (Corpo de baile III)*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record/Altaya, s/d.
10. _____. *Grande sertão: veredas*. São Paulo, Círculo do Livro, 1984.
11. _____. *Primeiras estórias*. 8ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
12. _____. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
13. _____. *Estas estórias*. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
14. _____. *Ave, palavra*. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1985.
15. _____. “Guimarães Rosa e o *Magma*” – Discurso proferido por Guimarães Rosa em agradecimento ao prêmio concedido ao livro *Magma* pela Academia Brasileira de Letras. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Anais de 1937, ano 29, vol. 53, págs. 261-263.
16. _____. “Discurso do doutorando João Guimarães Rosa” como orador da Turma de Medicina de 1930 da Faculdade de Medicina de Belo Horizonte. In: ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, págs. 405-416.

17. _____. “O verbo e o logos” – Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. In: ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, págs. 425-457.
18. ROSA, João Guimarães *et al.* *O mistério dos MMM*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d.

II. Bibliografia sobre João Guimarães Rosa

19. AGUIAR, Melânia Silva de. “*Magma*, a margem primeira (e esquerda) da escrita”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
20. ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande Sertão: leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1977.
21. ALMEIDA, Guilherme de. “Parecer da Comissão Julgadora – Concursos Literários de 1936 – I – Poesia”. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, ano 28, vol. 54, págs. 234-236.
22. ANDRADE, Carlos Drummond de. “Um chamado João” (poema). In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 18ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
23. ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo, Mandarim, 1996.
24. ASSUMPÇÃO, Deise A. M. *et al.* “O amor em *Grande sertão: veredas*”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
25. ÁVILA, Myriam. “James Wells, interlocutor de Guimarães Rosa.” In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
26. BALBUENA, Monique. *Poe e Rosa à luz da Cabala*. Rio de Janeiro, Imago, 1994.
27. BIZZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa – Correspondência com seu tradutor italiano*. 2ª ed. T. A. São Paulo, Queiroz/Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1981.
28. BUENO, Raquel Illescas. “Seu corpo, sua culpa: a lepra à espreita em uma vereda do *Grande sertão*”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.

29. CAMPOS, Augusto de. “Um lance de ‘Dês’ do Grande Sertão”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).
30. CAMPOS, Haroldo de. “A linguagem do Iauaretê”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).
31. CAMPOS, Vera Mascarenhas de. *Borges e Guimarães – na esquina rosada do Grande Sertão*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
32. CARDOSO, Wilton. “A estrutura da composição em Guimarães Rosa.” In: LISBOA, Henriqueta *et al.* *Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, UFMG/Centro de Estudos Mineiros, 1966.
33. CARVALHO, Tida. “‘Fita verde no cabelo’, nova velha história: entre a dor e o conhecimento – o prazer”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
34. CASTRO, Antônio Carlos Monteiro de. “A negação não-privativa como fonte da graça em *Primeiras estórias*”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
35. CESAR, Guilhermino. “João Guimarães Rosa em família.” In: CESAR, Guilhermino *et al.* *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre, Edições da Faculdade de Filosofia da UFRS, 1969.
36. COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).
37. COUTINHO, Fernanda Maria Abreu. “‘Fita verde no cabelo’: a perenidade do era uma vez”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
38. DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva – Cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo, Duas Cidades, 1975.
39. DOYLE, Plínio. “Bibliografia de e sobre J. G. R.” (separata). In: ANDRADE, Carlos Drummond de *et al.* *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.
40. DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
41. FERREIRA, Hygia Therezinha Calmon. *A sagrada “escritura” de João Guimarães Rosa*. São José do Rio Preto, 1983. Dissertação

- (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.
42. _____. *João Guimarães Rosa: as sete sereias do longe*. São José do Rio Preto, 1991. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Brasileira). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.
 43. GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho – Infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.
 44. HAAS-MENOUAR, Annete Ursula. “A questão da identidade em ‘O espelho’ e ‘A terceira margem do rio’: identificação e individualização”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
 45. HILDEBRANDO, Antônio Barreto. “Crônicas de um elefante poeta”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
 46. LEITÃO, Cláudio Correia. “O espelho, o amor e o olhar”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
 47. LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa – Magma e gênese da obra*. São Paulo, Editora Unesp, 2000.
 48. LISBOA, Henriqueta. “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa.” In: LISBOA, Henriqueta *et al.* *Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, UFMG/Centro de Estudos Mineiros, 1966.
 49. LISBOA, Henriqueta *et al.* *Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, UFMG/Centro de Estudos Mineiros, 1966.
 50. LOPES, Vera. “‘Fita verde no cabelo’: uma rede de leituras”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
 51. LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).
 52. MACÊDO, Tânia. “Os rios e seus (dis)cursos em Rosa, Luandino e Mia Couto”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
 53. MARTINS, Heitor. “Rosa/Platão/Zen”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.

54. MEYER-CLASON, Curt. “João Guimarães Rosa e a língua alemã.” In: CESAR, Guilhermino *et al.* *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre, Edições da Faculdade de Filosofia da UFRS, 1969.
55. MINDLIN, Dulce Maria Viana. “O que não é pode vir a ser”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
56. MORATO, Margareth Rosignoli. “A saga do silêncio”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
57. NOLASCO, Edgar Cézár. “Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Manoel de Barros: datas, encontros, conversas e afinidades literárias”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
58. NUNES, Benedito. “O amor na obra de Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).
59. OLIVEIRA, Franklin de. “Revolução roseana”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).
60. PARAIZO, Mariângela de Andrade. “Especulando sobre o vazio”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
61. PEREIRA, Rubens Alves. “De *Magma*, *Tutaméia* e outros poemas: voz e alteridade em Guimarães Rosa”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
62. PEREZ, Renard. “Perfil de Guimarães Rosa”. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 8ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
63. PIMENTA NETO, Olímpio José. “Rosa com Nietzsche: sobre a significação”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
64. PINTO, Ana Paula de Ávila. “*Unheimlich* ser-tão”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
65. RAMOS, Maria Luiza. “Análise estrutural de *Primeiras Estórias*”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).

66. _____. “O elemento poético em *Grande sertão: veredas*.” In: LISBOA, Henriqueta *et al.* *Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, UFMG/Centro de Estudos Mineiros, 1966.
67. RÓNAI, Paulo. “Os prefácios de *Tutaméia*”. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
68. _____. “Os vastos espaços”. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 8ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
69. ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.
70. SANTOS, Júlia Conceição Fonseca. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1971.
71. SCHÜLER, Donald. “O épico em *Grande sertão: veredas*.” In: CESAR, Guilhermino *et al.* *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre, Edições da Faculdade de Filosofia da UFRS, 1969.
72. SENDRA, Arlete Parrilha. “Foi culpa do silêncio”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.) *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
73. SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo, MCT/CNPq/Perspectiva, s/d.
74. SPERA, Jeane Mari Sant’Ana. *O mundo encantado de Tutaméia: Uma leitura de João Guimarães Rosa*. Assis, 1984. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada). Instituto de Letras, História e Psicologia, Universidade Estadual Paulista.
75. _____. *A subversão da norma: um estudo das ousadias verbais em Tutaméia*. Assis, 1994. Tese (Doutorado em Letras – Filologia e Linguística Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.
76. _____. “A poesia de *Magma* em contos de *Sagarana*”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.) *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
77. SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo, Duas Cidades/SCCT-SP, 1976.
78. UTÉZA, Francis. *JGR: Metafísica do Grande Sertão*. Trad. de José Carlos Garbuglio. São Paulo, EDUSP, 1994.
79. VALLADARES, Nelly. “A visão erotizada do amor em *Grande sertão: veredas*”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.) *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.

80. XISTO, Pedro. “À busca da Poesia”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).

III. Textos consultados através de sites da Internet

81. NASCENTES, Zama Caixetas. “Magmarana: A poesia de *Magma* em *Sagarana*, de Guimarães Rosa”. Texto acessado através da página: <http://www.cefetpr.br/deptos/dacex/4/zama.htm>.
82. NEITZEL, Adair de Aguiar. “Glauber Rocha e Guimarães Rosa: entre Deus e o diabo”. Texto acessado através da página: <http://www.cce.ufsc.br/~neitzel/literatura/glauber.html>.

IV. Bibliografia Geral

83. ABRÃO, Bernadette Siqueira. *História da filosofia*. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
84. ADORNO, Theodor W. “Discurso sobre lírica y sociedad”. In: _____. *Notas de literatura*. Trad. para o espanhol de Manuel Sacristán. Barcelona, Ediciones Ariel, 1962.
85. AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
86. *Alcorão*. Trad. direta do árabe e anotações de José Pedro Machado. Prefácio de Suleiman Vali Mamede. Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.
87. ALEXANDRIAN. *História da filosofia oculta*. Lisboa, Edições 70, s/d.
88. ALI, M. Said. *Formação de palavras e sintaxe do português histórico*. São Paulo/Cayeiras/Rio de Janeiro, Melhoramentos, 1923.
89. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad., prefácio e notas prévias de Hernâni Donato. São Paulo, Nova Cultural/Círculo do Livro, 1994.
90. _____. *A Divina Comédia*. Trad. de Cordélia Dias d’Aguiar. Texto sobre o autor e a obra e notas de Assis Brasil. Rio de Janeiro/São Paulo, Ediouro/Publifolha, 1998.
91. ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3ª ed. Brasília/São Paulo, INL/Martins, 1972.

92. ANTUNES, Letizia Zini (org.). *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo/Assis, Arte e Ciência/Faculdade de Ciências e Letras/UNESP, 1998.
93. ARISTÓTELES. “Poética”. In: *Aristóteles*. Trad. de Baby Abrão. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
94. ASSIS, Ana Maria Almada de. *O léxico da rosa*. Porto Alegre, 1983. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
95. AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante. “Aspectos do português do Brasil” e “Línguas africanas em contacto com o português”. In: _____ (org.). *Ensaio de lingüística, filologia e ecdótica*. Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Língua e Literatura/UERJ, 1998.
96. BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20ª ed. Rio de Janeiro, Record/Altaya, s/d.
97. BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1990.
98. _____. *Poemas concebidos sem pecado*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1999.
99. _____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. 1ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.
100. _____. *Livro das ignoranças*. Rio de Janeiro, Record/Altaya, s/d.
101. _____. *Livro sobre nada*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1997.
102. _____. *Retrato do artista quando coisa*. 1ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1998.
103. BASHO, Matsuo. *Trilha estreita ao confim*. Trad. Kimi Takenaka e Alberto Marsicano. Prefácio e posfácios de Alberto Marsicano. São Paulo, Iluminuras, 1977.
104. BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad., introd. e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo, Círculo do Livro, 1995.
105. BENJAMIN, Walter. “A modernidade e sobre alguns temas de Baudelaire”. In: _____. *A modernidade e os modernos*. Trad. de Heindrun Krieger Mendes da Silva. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
106. _____. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”, “A doutrina das semelhanças” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Obras escolhidas, vol. 1: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história*

- ria da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.
107. BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*. Trad. de Franklin Leopoldo e Silva. 1ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1974. (Os pensadores, XXXVIII, vol. incluindo textos de Gaston Bachelard).
 108. _____. *As duas fontes da moral e da religião*. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
 109. *Bhagavad Gita*. Trad. e notas de Huberto Rohden. 18ª ed. São Paulo, Martin Claret, 1997.
 110. *Bíblia de estudo Almeida*. Trad. de João Ferreira de Almeida. Barueri. Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
 111. *A Bíblia Sagrada*. Trad. de João Ferreira de Almeida. Brasília/São Paulo, Sociedade Bíblica do Brasil, 1986.
 112. *Bíblia Sagrada – Edição Pastoral*. Trad., introd. e notas de Ivo Stomilo e Euclides Balancin. São Paulo, Sociedade Bíblica Católica Internacional/Paulus, 1997.
 113. BLAKE, William. *O matrimônio do Céu e do Inferno e O Livro de Thel*. Trad. de José Antônio Arantes. 3ª ed. São Paulo, Iluminuras, 2000.
 114. _____. *Poesia e prosa selecionadas*. Ed. bilíngüe. Trad. e prefácio de Paulo Vizioli. São Paulo, Nova Alexandria, 1993.
 115. BLAVATSKY, H. P. *A doutrina oculta*. Trad. de Eudaliza Daré Rabello. São Paulo, Hemus, 1977.
 116. BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Trad. de Monique Balbuena. Apresent. de Monique Balbuena e Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
 117. BORDONI, Orlando. *A língua tupi na geografia do Brasil*. Campinas, Banestado, s/d.
 118. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33ª ed. rev. e aumentada. São Paulo, Cultrix, 1994.
 119. _____. “Poesia resistência”. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1977.
 120. BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. “O nome. Os Hinos.” (prefácio). In: NOVALIS. *Os hinos à noite*. Prefácio e trad. de Fíama Hasse Pais Brandão. 2ª ed. Lisboa, Assírio e Alvim, 1998.
 121. BRUN, Jean. *O neoplatonismo*. Trad. de José Freire Colaço. Rev. de trad. António Fidalgo. Lisboa, Edições 70, 1991.

122. BUENO, Francisco da Silveira. *Vocabulário Tupi-guarani-Português*. 6ª ed. rev. e aumentada. São Paulo, Éfeta, 1998.
123. CAMOCARDI, Elêusis M. *Fernando Pessoa. Mensagem: história, mito, metáfora*. São Paulo, Arte e Ciência, 1996.
124. CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1977.
125. _____. “Da trans-criação: poética da tradução na Bíblia Hebraica”. In: *Miscelânea*, vol. 3. Assis, Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP, 1998.
126. CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem (um estudo sobre a poesia de Georg Trakl)*. 1º ed. São Paulo, Perspectiva, 1974.
127. CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1959-1966 (8 vols.).
128. CARVALHO, Dolores Garcia e NASCIMENTO, Manoel. *Gramática histórica*. 4ª ed. Ática, São Paulo, 1969.
129. CARVALHO, José Jorge de (org., sel., apresent. e trad.). *Os melhores poemas de amor da sabedoria religiosa de todos os tempos*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.
130. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1954.
131. CASTRO, E. M. de Melo e. “Poéticas do sentido, do poético e do ver”. In: *Miscelânea*, vol. 3. Assis, Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP, 1998.
132. CELAN, Paul. *Poemas II – hermetismo e hermenêutica*. Ed. bilíngüe. Introd., trad., coment. e org. de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro/São Paulo, Tempo Brasileiro/Instituto Hans Staden, 1985.
133. _____. *Cristal*. Ed. bilíngüe. Sel. e trad. de Claudia Cavalcanti. São Paulo, Iluminuras, 1999.
134. CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Vera da Costa e Silva *et al.* 15ª ed. rev. e aumentada. Rio de Janeiro, José Olympio, 2000.
135. CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. de Teodoro Cabral. Rio de Janeiro, INL, 1957.
136. DISANDRO, Carlos A. *Lírica de pensamiento – Hölderlin y Novalis*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Departamento de Letras), 1971.

137. DOUCET, Friedrich W. *O Livro de Ouro das Ciências Ocultas: Magia – Alquimia – Ocultismo*. Trad. Maria Madalena Würth Teixeira. 3º ed. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.
138. DURANT, Will. *A história da filosofia*. Trad. de Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo, Nova Cultural, 2000.
139. ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
140. ELIA, Sílvio. *O problema da língua brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1961.
141. ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. de Sonia Cristina Tamer. Prefácio de Georges Dumézil. 1ª ed., 2ª tiragem. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
142. *Enciclopédia Larousse*. São Paulo, Nova Cultural, 1998 (24 vols.).
143. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.
144. _____. *Novo Aurélio – Século XXI*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.
145. FIGUEIREDO, Joaquim Gervásio de. *Dicionário de Maçonaria*. São Paulo, Pensamento, 1970.
146. FLAMEL, Nicolau. *Livro de Nicolau Flamel, que contém a explicação das figuras hieroglíficas que mandou colocar no Cemitério dos Santos Inocentes de Paris*. In: ZALBIDEA, Victor et al. (org. e sel. de textos). *Alquimia e ocultismo*. Trad. de Maria Teresa Carilho. Lisboa, Edições 70, s/d.
147. FRANZ, Marie-Louise von. *Alquimia – Introdução ao simbolismo e à Psicologia*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, s/d.
148. FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. de Marise M. Currioni e Dora. F. da Silva. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
149. GINZBURG, Carlo. “Ossos e peles”. In: _____. *História noturna: decifrando o sabá*. Trad. de Nilson Moulin Louzada. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
150. GONÇALVES FILHO, Antônio. “Uma palavra amanhece entre aves” (entrevista). In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.

151. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa/Rio de Janeiro, Editoral Enciclopédia Ltda., s/d (37 vols.).
152. GUIZZO, José Otávio. “Sobreviver pela palavra” (entrevista). In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.
153. GULLAR, Ferreira. *Antologia poética*. 2ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo, Fontana/Summus, 1977.
154. HEGEL, Georg . W. F. “Preleções sobre a História da Filosofia”. Trad. de Ernildo Stein. In: SOUZA, José Cavalcante de (sel. e superv.). *Os pré-socráticos*. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
155. HÖLDERLIN, Friedrich. *Canto do Destino e outros cantos*. Org., trad. e ensaio de Antônio Medina Rodrigues. São Paulo, Iluminuras, 1994.
156. _____. *Poemas*. Sel., trad., introd. e notas de José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
157. HOLZHAUSEN, Marlene. *Poesia concreta: dois percursos, um diálogo*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo.
158. KEMPIS, Tomás de. *Imitação de Cristo*. Trad. de Pietro Nasseti. São Paulo, Martin Claret, 2001.
159. KHLÉBNIKOV, Velimir. *Ka*. Trad. do original russo, nota aos capítulos e bibliografia de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo, Perspectiva, 1977.
160. LAGES, Suzana Kampff. “Queda e morte: linguagem e melancolia em Walter Benjamin”. In: *Miscelânea*, v. 3. Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP, 1998.
161. LAO-TSÉ. *Tao Te Ching*. Trad. e notas de Huberto Rohden. São Paulo, Martin Claret, 2000.
162. LAUTRÉAMONT. *Obra completa – Os cantos de Maldoror, Poesias, Cartas*. Trad., prefácio e notas de Claudio Willer. São Paulo, Iluminuras, 1997.
163. LIMA, Luiz Costa. (Org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1975.
164. LOTMAN, Yuri. “A arte como linguagem”, “O problema da significação no texto artístico” e “O conceito de texto”. In: _____. *A estrutura do texto artístico*. Trad. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa, Estampa, 1978.
165. MACKAY, Charles. *Os alquimistas*. Trad. de Rodrigo Tapia. Londrina, Campanário, 1999.

166. MAIA, Antônio. *Pequeno dicionário católico*. Rio de Janeiro, Estrela do Mar, 1966.
167. MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Antologia poética*. Estudo biográfico e trad. de Emilio C. Guerra. São Paulo, Max Limonad, 1984.
168. _____. *Poemas*. Trad. org. e ensaios de Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo, Perspectiva, 1997.
169. MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Ed. bilíngüe. Trad. e estudos críticos de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1974.
170. *Os manifestos rosa-crucianos* (Apêndice). In: YATES, Frances A. *O iluminismo Rosa-cruz*. Trad. de Syomara Cajado. São Paulo, Cultrix/Pensa-mento, 1983.
171. MARSICANO, Alberto. “A trilha errante de Basho” (prefácio), “A trilha errante do haikai” (1º posfácio) e “O som do vento” (2º posfácio). In: BASHO, Matsuo. *Trilha estreita ao confim*. Trad. Kimi Takenaka e Alberto Marsicano. Prefácio e posfácios de Alberto Marsicano. São Paulo, Iluminuras, 1997.
172. MELO, Gladstone Chaves de. *A língua do Brasil*. 3ª ed., melh. e aum. Rio de Janeiro, FGV, 1975.
173. MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese*. Rio de Janeiro, José Olympio/CECSP, 1972.
174. NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Método moderno de tupi antigo – A língua do Brasil dos primeiros séculos*. 1ª ed. Petrópolis, Vozes, 1998.
175. NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na épica trágica dos gregos* (par. 3). Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: SOUZA, José Cavalcante de (sel. e superv.). *Os pré-socráticos*. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
176. *Nova Enciclopédia ilustrada Folha*. São Paulo, Publifolha, 1996 (2 vols.).
177. NOVALIS. *Os hinos à noite*. Prefácio e trad. de Fiama Hasse Pais Brandão. 2ª ed. Lisboa, Assírio e Alvim, 1998.
178. _____. *Pólen (Fragmentos, diálogo, monólogo)*. Trad., apres. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Iluminuras, 1988.
179. OLIVEIRA, José Bento de (Nhô Bento). *Rosário de capiá (Poemas caboclos)*. Prefácio de Monteiro Lobato. 1ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro, Graphicars/F. Lanzara, 1946.

180. PAES, José Paulo. “Para uma pedagogia da metáfora”. In: _____. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio, Topbooks, 1997.
181. PAUWELS, Louis e BERGIER, Jacques. *O despertar dos mágicos – Introdução ao realismo fantástico*. Trad. de Gina de Freitas. 24ª ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1991.
182. PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
183. _____. *Os filhos do barro*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
184. PEIXOTO, Fernando. *Maiakóvski: vida e obra*. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 1986.
185. PESSOA, Fernando. *Os melhores poemas*. Sel. de Tereza Rita Lopes. 5ª ed. São Paulo, Global, 1988.
186. _____. *Mensagem*. São Paulo, Martin Claret, 1998.
187. PLATÃO. *A República*. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo, Nova Cultural, 1997.
188. PLOTINO. *El Alma, la Belleza y la contemplación: selección de las Enéadas*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1950.
189. _____. *The six Enneads*. Translated by Stephen MacKenna and B. S. Page. Chicago/Londres/Toronto, Encyclopædia Britannica, Inc., 1952.
190. POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. de Brenno Silveira et al. São Paulo, Nova Cultural/Círculo de Livro, 1993.
191. POLO, Marco. *As viagens – “Il milione”*. Introd. de Elizabeth di Cropani. São Paulo, Martin Claret, 1999.
192. POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1970.
193. _____. *Cantares*. Ed. bilíngüe. Trad. de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Rio de Janeiro, MEC/Serviço de Documentação, s/d.
194. *O Quinto Evangelho*. Trad. e notas de Huberto Rohden. 8ª ed. São Paulo, Martin Claret, s/d.
195. RESENDE, Otto Lara. *O príncipe e o sabiá*. Org. de Ana Miranda. São Paulo, Companhia. das Letras/Instituto Moreira Salles, 1994.
196. RIBEIRO JÚNIOR, João. *O que é magia*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
197. RICHTER, Hans. *Dadá: Arte e Antiarte*. Trad. de Marion Fleischer. 1ª ed. bras. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

198. RILKE, Rainer Maria. *Alguns poemas e Cartas a um jovem poeta*. Trad. de Geir Campos, Fernando Jorge et al. Rio de Janeiro, Ediouro, 1997.
199. RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet. Paris, Gallimard, 1954.
200. _____. *Prosa poética*. Ed. bilíngüe. Trad., prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Topbooks, 1998.
201. _____. *Rimbaud por ele mesmo*. Org. de Alberto Marsicano e Daniel Fresnot. São Paulo, Martin Claret, 1996.
202. ROBERTS, Ian e KATO, Mary A. (orgs.). *Português brasileiro – Uma viagem diacrônica*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1993.
203. SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
204. SCHNAIDERMAN, Boris et al. *Poesia russa moderna*. Trad. de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. Rev., prefácios, resumos biográficos e notas de Boris Schnaiderman. 6ª ed. rev. e ampliada. São Paulo, Perspectiva, 2001.
205. SEGRE, Cesare. “Poetica”. In: _____. *Avviamento all’analisi del testo letterario*. Torino, Einaudi, 1985.
206. SELIGMANN, Kurt. *História da magia (magia, sobrenatural, religião)*. Trad. de Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa/São Paulo, Edições 70/Martins Fontes, 1976.
207. SILVA, Kelcilene Grácia da. *A poética de Manoel de Barros: um jeito de olhar o mundo*. Assis, 1998. Dissertação (Mestrado em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.
208. STAROBINSKI, Jean. “As palavras sob as palavras”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1975.
209. TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 1992.
210. TINÔCO, Carlos Alberto. *As Upanishads*. São Paulo, Ibrasa, 1997.
211. TOLSTÓI, Leon. *Onde existe amor, Deus aí está*. Campinas, Verus, 2001.
212. TRAKL, Georg. *De profundis*. Org., posfácio e trad. de Claudia Cavalcanti. São Paulo, Iluminuras, 1994.
213. TRAKL, Georg e RILKE, Rainer Maria. *Poemas à Noite*. Ed. bilíngüe. Trad. de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996.

214. TURIBA, Luiz e BORGES, João. “Pedras aprendem silêncio nele” (entrevista). In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.
215. *Os Upanishads – Sopro Vital do Eterno*. Trad. de Cláudia Gerpe, de acordo com a versão inglesa de Swami Prabhavananda e Frederick Manchester. São Paulo, Pensamento, 1999.
216. VAIL, Anne. *A história do rosário*. Trad. de Barbara Theoto Lambert. São Paulo, Loyola, 1998.
217. VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Trad. de Mariano Ferreira. Apr. de Roberto da Matta. Petrópolis, Vozes, 1978.
218. VAN RIJCKENBORGH, J. *Introdução à Filosofia da Rosacruz Áurea*. Trad. da versão francesa do original holandês, sem indicação de tradutor. 3ª ed. São Paulo, Lectorium Rosicrucianum, 1982.
219. VERÍSSIMO, Érico. *Breve História da Literatura Brasileira*. 4ª ed. São Paulo, Globo, 1997.
220. VIANA, Fernando Mendes. *Poemas do Antigo Egito*. Rio de Janeiro, MEC/Serviço de Documentação, 1965.
221. WALDMANN, Berta. “Poesia ao rés do chão”. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.
222. YATES, Frances A. *O iluminismo Rosa-cruz*. Trad. de Syomara Cajado. São Paulo, Cultrix/Pensamento, 1983.
223. ZALBIDEA, Victor; PANIAGUA, Victoria; CERRO, Elena Fernandez de; e AMO, Casto (org. e sel. de textos). *Alquimia e ocultismo*. Trad. de Maria Teresa Carilho. Lisboa, Edições 70, s/d.