

SÍLVIO JOSÉ STESSUK

MAGMA:
BREVIÁRIO DE ROSA

ASSIS
2006

SÍLVIO JOSÉ STESSUK

MAGMA:
BREVIÁRIO DE ROSA

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Prof. Dr. **ÍGOR ROSSONI**

Assis
2006

SÍLVIO JOSÉ STESSUK

MAGMA:
Breviário de Rosa

COMISSÃO JULGADORA
TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

Presidente e Orientador.....
1º Examinador.....
2º Examinador.....
3º Examinador.....
4º Examinador.....

STESSUK, Sílvia José. *Magma: Breviário de Rosa*. Assis, 2006. Tese (Doutorado 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 literária de João Guimarães Rosa, tendo no entanto permanecido inédito por mais de sessenta anos e sido até o momento relegado à marginalidade pela maior parte da crítica. O presente trabalho tem como objetivo contribuir para o resgate desse livro, bem como levantar, no discurso do mesmo, elementos úteis para o reconhecimento da sua inserção ideológica no conjunto da obra do autor. Com esse intento, procede-se à análise do universo simbólico plasmado por seus textos componentes, através do que se consegue identificar em *Magma* a inquietação anagógica que é o cerne da literatura rosiana.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Poesia; anagogia; iniciação; simbologia.

STESSUK, Sílvio José. *Magma: Rosa's Breviary*. Assis, 2006. Tese (Doutorado 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 literary debut of João Guimarães Rosa, although have stayed inedited over sixty years and until now have been discarded by the majority of the critique. The aim of the present work is to contribute to the ransom of that book and to find in its discourse able factors to its insertion into the whole author production. With that purpose, is accomplished the analysis of the symbological universe shaped by its component texts, with what is possible to identify in *Magma* the anagogical inquietud that is the pith of the Guimarães Rosa literature.

Keywords: Guimarães Rosa; Poetry; anagoge; initiation; symbology.

Para

Conchy e as (três) pérolas,

Meus pais, Simey e Elza,

Meus irmãos Sérgio, Evely e Duda,

Os Profs. Drs.

Ígor Rossoni,

Jeane Mari Sant’Ana Spera e

José Carlos Zamboni

E Dom Manuel Bueno

**Esforço-me por fazer elevar o que há de divino
em mim até ao que há de divino no Universo.**

PLOTINO, *in extremis*

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

HOMERO

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	11
1. Apresentação	11
2. Objetivo	14
3. Método	20
4. <i>Corpus</i>	23
CAPÍTULO I. O POEMA VESTIBULAR E A ESTRUTURA DE <i>MAGMA</i>	26
1. “O poeta reza...”	27
2. “... o rosário, conta a conta...”	32
2.1. O rosário: jardim...	36
2.2. O rosário: ... de rosas	42
3. “..., e o fio corre por dentro...”	45
3.1. O “magma íntimo”	48
4. “..., sem que o poeta o veja, sem que o sinta, sem que o desminta.”	58
CAPÍTULO II. “A HORA DA VOSSA FUGA”	69
1. Nascimento: os poemas hidráulicos	76
2. “Ritmos selvagens”: a liberdade em “Turbulência”	104
3. A ponte do arco-íris	142
4. Viagem de trem	157
CAPÍTULO III. “DISTÂNCIA SENTIMENTAL”	170
1. “Iniciação” aos Grandes Mistérios	187
2. Cantares de amor e medo	193
3. Jardim onírico	207
4. “A terrível parábola”: Morte	224
CAPÍTULO IV. A “INTEGRAÇÃO” NA “CONSCIÊNCIA CÓSMICA”	237
1. “Desenho octogonal”	241
2. “Manhã de finados”	315
3. A noite escura	358
4. Renascimento	402
CONCLUSÃO	449
LISTA DOS POEMAS DE <i>MAGMA</i>	468
BIBLIOGRAFIA	469



A G M A A S O R
M I Я A E N
M V

INTRODUÇÃO

1. APRESENTAÇÃO

Em 1936, um jovem e então desconhecido poeta mineiro ganhou, com um pequeno volume de poemas intitulado *Magma*, o primeiro prêmio num Concurso de Poesia promovido pela 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 à 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

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 o “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 na carreira de letras, viria a produzir um magistral conjunto de obra que marcaria indele-

¹ ALMEIDA, 23. Tb. in: ROSA, 2, págs. 6-7 (trecho) e GUIMARÃES, 49, 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. Excetuam-se as transcrições bíblicas e as do *Bhagavad Gita*, do *Tao Te Ching* 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.

velmente 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 rosiana é hoje por demais conhecida, mas convém trazer à lembrança seus títulos e as respectivas datas de publicação: em 1946, idos dez anos desde a premiação de *Magma* pela Academia, vem a lume *Sagarana*; em 1956 são publicados *Corpo de baile* (dividido, a partir da 3ª edição, nos tomos *Manuelzão e Miguilim*, 1964, *No Urubuquaquá, no Pinhém*, 1965, e *Noites do sertão*, idem) 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 com base em 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 literato 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 de imediato reconheciam com prazerosa surpresa a revolução lingüística e a forte dimensão anagógica da narrativa poética guimarroiana, outros a incompreenderam, tachando-lhe a linguagem de esteticista e estéril, apenas um modismo modernista que, pensaram, haveria de passar. Dez anos depois, *Grande Sertão: veredas* 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 como a mais 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 fio de Ariadne não se encontra propriamente na lógica da linguagem, e sim na mística da Poesia. Na vertigem do desnorteio, houve quem chegasse a afirmar:

Guimarães Rosa em Tutaméia opta pelo anedótico em seu sentido mais palmar e trivial. Abandona a “estória” pela “estorinha”, digamos assim, e, diminuindo as altas pressões a que submetia a sua linguagem nos píncaros em que um romantismo onírico tornava o ar rarefeito, desce ao nível desse mar morto (diria pântano), no qual pachorrentamente estadeiam-se as flores tristes e pobres de um trivialíssimo a cujo significado ascendem todos e que não necessita para sobreviver do talento genial de um escritor de visão universal como é Rosa.

De Guimarães Rosa, após as Primeiras estórias, não se poderia admitir uma relativização das forças novelísticas, uma redução do poder encantatório e mágico, um restringir-se à exclusiva e inócua liberdade de deflagrar um instrumento lingüísti-

co poderoso e inusitado sem atribuir-lhe um significado maior, uma força de desvelamento que o justifique. É infelizmente o que se dá com Tutaméia.

(...) Como que perdendo a fé nas possibilidades de uma criação que transcenda os estritos e reduzidos limites da literatura para tentar a grande aventura do mergulho no inconsciente coletivo e na mitologia, Guimarães Rosa permite-se agora unicamente a construção de vazios edifícios vocabulares, cada vez mais ininteligíveis ao leitor comum, cada vez menos plenos dessa substância que era sua, do “sutil gênero de fatos”, para usar suas próprias palavras, a marca mais individual e profunda da sua grandeza.

(...) Tutaméia (...) não é mais do que o repousante divertissement de um escritor genial.²

Entrementes *Magma*, o louvado livro de 1936, permaneceu inédito até 1997, quando obteve afinal a primeira edição, trinta anos após a morte do autor. Esse volume de poemas ocupa, no quadro das obras de Guimarães Rosa, uma posição peculiar: é, ao que consta, 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 produção literária rosiana. O poeta pôde assim, quer conscientemente, quer sob a ação da *soroptimícia*³, fazer da própria obra uma representação do Infinito, cujo desenho do símbolo implica num movimento de sinuoso retorno ao ponto de partida – “um S, que começa grande frase”⁴ e que, duplicando-se ou refletindo-se em espelho, torna invertido sobre si mesmo, arrematando em quiasmo a *figura serpentinata* do discurso:



² J. G. N. Moitinho, *apud* BALBUENA, 28, 54-55. É interessante notar a flagrante contradição que fragiliza o comentário crítico: sobre a linguagem, em dado momento fala-se num “trivialíssimo a cujo significado ascendem todos”, para logo à frente serem denunciados os “vazios edifícios vocabulares, cada vez mais ininteligíveis ao leitor comum”... Censura-se assim Guimarães Rosa, a um tempo, por exoterismo e por esoterismo.

³ Guimarães Rosa, após falar sobre “a chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias”, explica: “Meu colega amigo Dayrell, do Serro-Frio, faz tempo contara-me que isso, transposto do inglês, chamar-se-ia ‘soroptimícia’. Num hotel, fio que no Baglioni de Florença, li numa porta ‘Soroptimist Club’ e vi-me em reunião da sociedade internacional, espécie de Rotary feminino. Só mais tarde, no ‘Brewer’s Dictionary of Phrase & Fable’, encontrei o nome: SERENDIPITY. Feliz neologismo cunhado por Horace Walpole para designar a faculdade de fazer por acaso afortunadas e inesperadas ‘descobertas’. Numa carta a Mann (28 de janeiro de 1754) ele diz tê-lo tirado do título de um conto de fadas, ‘Os três príncipes de Serendip’ que – ‘estavam sempre obrando achados, por acidente ou sagacidade, de coisas que não procuravam.’” (ROSA, 12, 157, nota de rodapé; “Sobre a escova e a dúvida”).

⁴ Sobre esse fragmento de “O recado do morro”, FERREIRA (46, 31) comenta, em nota de rodapé: “Se procurarmos, no trecho que diz ‘desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa grande frase’ (...), um sentido cabalístico, chegaremos até ele a partir do *Samekh* (S), que simboliza o movimento circular, a renovação cíclica, o mesmo S de ‘surreição’ (...), a última etapa a ser atingida pelos privilegiados durante a longa ‘viagem’. Mas também pode ser S de ‘Sertão’, como se vê em *Grande Sertão: Veredas*: ‘... e dele disse somentes – S... – Sertão... Sertão...’ (...), (Grifos do autor), ou ainda de Satanás.”

2. OBJETIVO

Quem não consegue ver uma palavra não consegue ver uma alma.

FERNANDO PESSOA

Ao arrepio da calorosa acolhida que lhe marcou a estréia em concurso, quando da publicação o primeiro título de Guimarães Rosa foi recebido com desanimada frieza: críticas apressadas de pronto rotularam-no de “simples curiosidade” e, sem se dar ao trabalho de enfrentar esse *Magma*, descuidadamente consideraram-no “obra menor”, sem qualquer valor em face do gigantismo da literatura rosiana, relegando-o ao plano secundário dos exotismos.

Diante disso, faz-se oportuna uma nova leitura compreensiva que venha contribuir para resgatar o escrito do limbo literário ao qual têm tentado condená-lo algumas críticas que representam ter optado apenas pela superfície: urge imergir no *Magma* poético do jovem Guimarães Rosa e desvendar o real valor intrínseco dessa obra inaugural. Uma vez assente tal valor, *Magma* pode ser definitivamente acionado como nova ferramenta hábil para uma compreensão mais profunda e atualizada do universo de pensamento do poeta mineiro, perfazendo-se assim o valor extrínseco do livro ao lado das outras obras do quadro literário guimarro-siano.

Onde, porém, repousam tais valores intrínseco e extrínseco em *Magma*?

Não divulga novidade, para quem está a par da melhor crítica, o conhecimento de que a obra de Guimarães Rosa, desde *Sagarana* até *Tutaméia*, tem como precípua razão de ser o que se pode chamar de *intencionalidade anagógica*: a palavra, acionada poeticamente, deve servir tanto ao autor quanto ao leitor como um trampolim para que a alma humana supere limites e ascenda – ou transcenda –, retornando assim à sua origem divina. Essa intencionalidade é, de fato, a longarina em função do que se ergue todo o arcabouço textual rosiano, o qual se caracteriza, materialmente, pela extrema riqueza de inventividade léxica ou “ousadia verbal”⁵. Nessa conjuntura se compreende que tal inventividade léxica típica do Guimarães Rosa maduro, longe de se afigurar como um inconseqüente exercício filológico, é em realidade o resultado que ao longo da progressão estilística do autor se impôs como a única solução possível para que a palavra pudesse expressar otimamente a complexidade do pensamento místico e poético do qual a própria palavra é apenas a manifestação sensível. Em decorrência, é consentido afirmar que na obra guimarro-siana cada novela e conto, cada verso, cada frase, cada palavra escrita insere-se num ambicioso empreendimento místico e estético que tem por

⁵ Valho-me do termo cunhado por SPERA, 85.

instrumento a língua e por escopo a transcendência do ser humano, cuidando-se então de uma teoria mágica da linguagem concebida como um poético *itinerarium mentis ad Deum*⁶. Nas palavras do próprio Guimarães Rosa, são a todo tempo “personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos.”⁷

Reflita-se que o modo rosiano de produção poética, autêntico herdeiro da *alchimie du verbe* de Arthur Rimbaud, faz parte de um contexto mais amplo de reaproximação, no Ocidente, entre a Poesia e o binômio magia/religião. Levando-se em conta a ruptura entre os procedimentos poéticos, mágicos e religiosos que se tentou estabelecer na Europa notadamente durante o vigor do Iluminismo, e que até hoje produz conseqüências no pensamento literário ocidental, tal reaproximação verificou-se mormente a partir de William Blake, Novalis (Friedrich von Hardenberg) e Friedrich Hölderlin, e depois, num segundo momento, com os simbolistas Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. Enfim, para alguns – dentre os quais se arrola, por exemplo, Octavio Paz – esse sentido de reaproximação consiste na verdadeira medula da Modernidade⁸.

Ora, a *intencionalidade anagógica* que dá suporte à produção guimarroiana – justamente essa pretensão de “ascender a incapturáveis planos místicos”, valendo-se da “poesia” e da “metafísica (...) como asas” – está presente também em *Magma*. A diferença entre o volume de 1936 e a posterior obra de Guimarães Rosa reside somente, a par da natural diferença estilística existente entre a expressão de juventude e a expressão de maturidade, no fato de que no livro de estréia a intenção anagógica evola-se *por meio* do idioma como *veículo* de idéias e símbolos, enquanto que a contar de *Sagarana*, e num crescendo até *Tutaméia*, essa mesma intenção vale-se do idioma como *instrumento no qual* as idéias e símbolos se corporificam.

É ocioso dizer que a instrumentalização do idioma levada a efeito por Guimarães Rosa conflagrou um genial *plus* expressivo que plenifica o discurso poético. Cabe por outro lado insistir – e veementemente – em que esse *plus* estilístico tão significativo não pode,

⁶ TOSI (274, 675-676) explica que “Essa é uma expressão medieval, que constitui o título de uma famosa obra mística de [São] Bonaventura de Bagnoregio, escrita em 1259 e ainda em uso para indicar a gradual elevação em direção à divindade, através do aprofundamento da vida interior e da progressiva purificação dos elementos terrenos e pecaminosos. Também é usada para obras de caráter teológico ou poético, cuja conclusão é a chegada à divindade depois de uma viagem através de pecados e pecadores...”

⁷ Apud BIZZARRI, 29, 20.

⁸ Guimarães Rosa decerto concordaria em que a proximidade entre os procedimentos poéticos, mágicos e religiosos é a medula não só da Poesia Moderna no Ocidente, mas de toda verdadeira Poesia de qualquer época e lugar. Esta parece ser também a opinião de NOVALIS (226), de PAZ (231 e 232) e de BLOOM (136). Para algo mais a respeito da ruptura mencionada, v. YATES, 288.

apesar de toda sua importância e opulência, ocultar o fim a que serve, que é o de expressar de uma maneira ótima o sempre presente propósito anagógico do autor:

*A língua, para mim, é instrumento: fino, hábil, agudo, abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc. Mas sempre a serviço do homem e de Deus, do homem, de Deus, da Transcendência.*⁹

Guimarães Rosa *dixit*: “sempre”. A crítica, contudo, tal como procederam alguns em relação a *Tutaméia* e salvo meritórias exceções, não tem reconhecido em *Magma* a presença dessa intencionalidade anagógica que é a própria essência da literatura rosiana, preferindo o mais das vezes apontar o livro como uma mera extravagância, uma obra descartável sem interesse algum, senão o de ser a juvenília curiosa porém inócua de um autor celebrado. Ao que parece, essa visão canhestra tem partido invariavelmente do mesmo equívoco: a consideração do volume como uma singela “coletânea” de carmes avulsos, isto é, um texto sem estrutura, composto por peças colhidas à toa e sem encadeamento entre si. O presente trabalho intenta fazer ver o engano dessa premissa, desvelando em *Magma* uma estrutura mistagógica sistematizante que permite aos poemas componentes interagirem e então refletirem, para além do microssignificado singular, um macrossignificado conjuntural. O que vale dizer que, em *Magma*, cada composição evidencia duas cargas de sentido: uma *solitária*, rasa e de fácil apreensão, e outra *solidária*, bem mais profunda, complexa e importante, a face que está realmente a demandar cuidado.

Aproveita-nos neste ponto relembrar a notória máxima eisensteiniana, perfeitamente aplicável ao caso: “2+2 = 5”. É sabido que para se assistir a uma película cinematográfica não basta ao olho humano visualizar de maneira isolada cada uma das imagens estáticas que perfazem a cena: faz-se preciso juntar celeremente essas imagens numa exibição sequencial e globalizante, de tal forma que, cada qual dialogando e interagindo com todas as demais, tenha o conjunto capacidade de impressionar a retina do espectador com a idéia de *movimento*. Partindo desse princípio óptico básico, Eisenstein estabelece o conceito estético de montagem e reflete que o resultado da justaposição é sempre qualitativamente superior a cada um dos fragmentos quando considerados em separado. Igualmente, se se considerar *Magma* como um simples amontoado de textos singulares e soltos, o resultado é meramente estático e empobrecedor para o entendimento da obra, ao passo que, sendo o livro visualizado como uma pluralidade dinâmica, na qual cada poema componente dialoga e interage com to-

⁹ Rosa, *apud* MEYER-CLASON, 62, 132-134 (recomendo a leitura *in totum* dessas págs.). Grifei.

dos os outros, o resultado é cinético e enriquecedor. Cumpre investir nesse segundo modo de visão.

A bem dizer, o que se pretende não é mais do que seguir os passos sugeridos pela própria Poesia, conforme manifesta Carlos Drummond de Andrade (aliás, conterrâneo, amigo e leitor dedicado de Guimarães Rosa):

*Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
(...)*

*Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra...*¹⁰

Reparando-se que “os poemas” de *Magma*, “escritos” no longínquo 1936, “esperam” agora apenas por ser *lidos*, temos que a “Procura da Poesia” exige que se chegue “mais perto” das “palavras” e que se sonde com extrema aplicação essa “superfície intata”. É com esse procedimento que se poderá vir a contemplar, por detrás da “calma e frescura” da “face neutra” do livro, uma parcela ao menos de toda a agitação ardente das suas “mil faces secretas”. Porque, tal como o “Compadre Quelemén”, o que se “quer não é o caso inteirado em si, mas a sobrecoisa, a outra-coisa”¹¹.

Por outro lado, nos preparatórios parece prudente observar também um pouco mais de perto, embora *en passant*, os rumos que tem tomado a fortuna crítica em relação ao primeiro escrito de Guimarães Rosa. Além de ser ainda bastante exígua, não tem ela considerado, como já se disse, a idéia fundamental do livro como um sistema.

O desbravador trabalho de Hygia Therezinha Calmon Ferreira¹² é realmente inestimável e detém o mérito de chamar a atenção para a obra de estréia guimarroiana, até então esquecida, dando-lhe, afinal, ensejo à publicação. Todavia, esse estudo, de âmbito geral, tem como *corpus* todo o conjunto da literatura de Guimarães Rosa, do qual *Magma* é apenas uma parte integrante. A lídima visão pretendida pela pesquisadora foi, portanto, a do inteiro maquinário, deixando-se largo espaço para perquirições mais aprofundadas sobre a especificidade de cada peça. Ademais, a própria estudiosa adverte que sua descoberta de *Magma* só se deu na fase final da pesquisa, sendo os poemas do livro trazidos à colação mais como formas

¹⁰ “Procura da Poesia”, in: ANDRADE, 102, 138-139. V. tb. *id.*, 24, 22.

¹¹ ROSA, 10, 197.

¹² FERREIRA, 47.

de reforço argumentativo *a posteriori* para pensamentos já *a priori* devidamente estruturados. É possível então considerar que, com relação a *Magma*, Ferreira abriu o caminho, lançando do mar rosiano o indispensável “terra à vista”. A partir daí, ocasionalmente outras investigações têm se voltado para *Magma*, preferindo contudo definir parâmetros semelhantes aos de Ferreira, ao seguir a mesma linha de abordar o volume somente como parte marginal de um *corpus* diverso. A acuidade demonstrada por aquela pesquisadora, não obstante, nem sempre é perseguida pelos demais.

Verdade que por vezes têm surgido brilhantes trabalhos que adotam determinadas facetas de *Magma* como assunto central. Porém, posto que extremamente valiosos e originais no que toca ao exame de particularidades, são estudos de breve extensão. Sejam citados como melhores exemplos as interessantíssimas produções de Zama Caixetas Nascentes e de Jeane Mari Sant’Ana Spera¹³.

A propósito, é importante divisar que, salvo essas três mencionadas, as demais análises sobre *Magma* têm geralmente enveredado pelo vezo do pitoresco, do qual raramente conseguem se libertar: são as crônicas informativas da terra recém-descoberta que se detêm, na orla selvagem, sobre a beleza inerte da aparência. Conquanto válidas, são pesquisas que pouco acrescem ao conhecimento sobre o interior do vasto território. Por seu turno, o estudo que aqui se propõe visa a se aprofundar no contato com a obra, embrenhando-se em busca do osso e do nervo que lhe permitem o movimento da carne ou, mais precisamente, adentrando-a em busca da *anima*, a natureza mais íntima e ignota do *Magma*.

Diga-se outrossim que até o momento o único trabalho de verdadeiro fôlego a versar exclusivamente sobre *Magma* parece ter sido o de Maria Célia Leonel¹⁴, o qual, entretanto, apresenta visada e valia precipuamente genéticas. Ao longo de quase trezentas páginas, defende-se a idéia de que a obra inaugural de Guimarães Rosa revelaria escasso interesse, valendo apenas como fonte de germes temáticos que seriam no futuro desdobrados pelo escritor mineiro em textos de sua fase madura.

É observável que nenhuma pesquisa até agora publicada teve o condão de discutir de modo amplo o que representa ser o mais importante a respeito de *Magma*: a *medula da intencionalidade anagógica a sustentar uma estrutura poemática coesa e significativa*. De forma que parece ter cabimento um esforço no sentido de descobrir-lhe essa essência que o faz participar da prole rosiana, não como rebento adulterino estranho à família, e sim como

¹³ Respectivamente NASCENTES, 91, e SPERA, 86.

¹⁴ LEONEL, 54.

legítimo primogênito de personalidade própria. Essa cogitação medular é, por transplante, também o cerne da presente pesquisa.

Mais do que tudo, sendo *Magma* a primeira produção de Guimarães Rosa estruturada em livro a revelar preocupação anagógica, uma nova visão sobre a *Weltanschauung* do autor nesse estágio inicial pode fornecer elementos que auxiliem a renovação dos estudos mais abrangentes sobre a literatura guimarroiana. O volume, deste modo, vem a ser encarado não como mera fonte temática, mas sim como verdadeira *fonte ideológica* para uma literatura de tão rara projeção. A intenção, ao final deste trabalho, é demonstrar como o livro de 1936 aponta caminhos de *pensamento* que seriam explorados por Guimarães Rosa nas obras mais amadurecidas: não mais apenas a partir de *Sagarana*, mas sim desde *Magma* a *Tutaméia* é que se desenha a vereda rosiana pelo *Grande Ser-tão*¹⁵.

Ao mesmo tempo, o mais longo traçado dessa vereda anagógica permite que outras frentes se abram, como, por exemplo, as importantes perquirições acerca do *surgimento* da inventividade léxica guimarroiana: a contar de que momento, por que motivos e de que maneira passa a ser necessária a instrumentalização do idioma para expressar as mesmas fervilhantes idéias de cunho anagógico? Ocorre porventura alguma alteração de vulto no âmago dessas idéias, na epiderme delas ao menos, ou a mudança será antes no instrumental estético e vocabular com que se as discute? Essas são perguntas cujas respostas merecem ser melhor definidas após um esquadrinhamento mais acurado de *Magma*.

Além disso, importantes alas do pensamento religioso e estético rosiano adquirem relevo em *Magma*, de maneira talvez mais nítida do que em outros textos da maturidade do autor. São apenas exemplos desse aspecto: a exploração poética de conceitos da Cabala luriânica – tema até agora virgem na crítica sobre Guimarães Rosa; a tematização, ao longo de vários poemas de *Magma*, das “Dez estampas de condução da boiada” do zen-budismo; as noções freudianas utilizadas pelo escritor mineiro na caracterização de personagens fabulares *etc...* A recuperação dessas discussões – quando entabuladas ainda no verdor da mocidade de Guimarães Rosa – permite o estabelecimento de novas linhas críticas de vivo interesse.

Aliás, não menos interessante é a perspectiva de que a reavaliação do escrito de 1936 possa concorrer com um novo hausto para a vinda à tona de outras seções ainda insuficientemente estudadas da lavra guimarroiana: os obscuros “contos da juventude” (“Maqui-

¹⁵ Sobre esse termo, v. UTÉZA, 88, 56 e *passim*.

né”, “Os caçadores de camurças”, “*XPONOS XAI ANAFKH*”, “O mistério de Highmore Hall”) e a novela “O imperador”¹⁶.

À luz do quanto já foi exposto, o objetivo ora pretendido é demonstrar, através da abordagem do simbolismo textual de *Magma*, que essa obra também faz parte do projeto místico e estético rosiano, constituindo-se sua estrutura numa representação literária de um *itinerarium mentis ad Deum* que assume no caso uma feição iniciática. Cuida-se, em primeiro lugar, de contributo ao resgate do livro; em segundo lugar, de sua inserção ideológica e atuante na literatura guimarroisiana; e daí, em terceiro lugar, do fornecimento de elementos novos para a compreensão dinâmica da *Weltanschauung* de Guimarães Rosa¹⁷. Com isso, espera-se que *Magma* possa ser realmente entendido como o primeiro e imprescindível passo da trajetória do autor, ao qual, como na fórmula taoísta¹⁸, todos os outros passos devem alguma coisa: se não a *obra-prima*, ao menos, e com louvor, a indispensável *prima obra*.

3. MÉTODO

Será a linguagem dos símbolos a verdadeira linguagem do Paraíso?

HUGO BALL

Estando ausente da obra de estréia de Guimarães Rosa o típico *plus* expressivo da maturidade do escritor, em que a palavra e o discurso *não traduzem* simplesmente, mas *são* o próprio símbolo, resta, para apreender *Magma*, observar aí a presença do símbolo conceitual *veiculado* pela palavra e pelo discurso. Este é, por conseqüência, o método simples de hermenêutica que naturalmente se impõe para o exame desse livro: o deslinde do símbolo enquanto imagem traduzida por meio da palavra.

Calha transcrever, em abono, uma anotação de Guimarães Rosa feita em carta, em que parece ficar patente a preferência do autor pela abordagem do teor simbólico de seus escritos (no caso se fala a propósito de *Corpo de baile*):

¹⁶ V. LEONEL, 54, 217 e segs., para o primeiro conto, e FERREIRA, 47, *passim*, para os demais e a novela. Leonel também tratou dos outros contos em textos vários.

¹⁷ Faz-se oportuno esclarecer que este trabalho de Doutorado procura ser o prolongamento de uma pesquisa levada a efeito durante o Mestrado, através da qual se prestou uma *introdução* ao universo simbólico de *Magma*, por meio do exame detalhado dos três primeiros poemas da obra. Os resultados obtidos foram plenamente satisfatórios e confirmaram com naturalidade a assertiva proposta de que o livro de 1936 se insere legitimamente no plano místico-estético da escritura de Guimarães Rosa, revestindo-se assim de um caráter poético de valor bastante digno de apreço. O texto da dissertação de Mestrado foi, pois, agregado, com várias alterações, ao corpo da tese de Doutorado, vindo a constituir sua parte inicial.

¹⁸ *Tao*, 64: “Uma viagem de mil léguas/ *Começou com o primeiro passo.*” Grifei.

*Como escreveu Paulo Rónai, no livro “Encontros com o Brasil”: “A linha simbólica é predominante nos ‘contos’, onde o enredo, propriamente dito, serve antes de acompanhamento.”*¹⁹

É de se prevenir que a simbólica em *Magma* abebera-se nas mesmas fontes que sempre impressionaram a concepção de mundo 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 de Plotino, o ideário alquímico e o folclore brasileiro (notadamente o de extração indígena). Todos esses espaços do pensamento merecerão a atenção devida, conforme sejam trazidos à baila pelos poemas de *Magma*, os quais serão analisados um a um segundo a progressividade que o próprio *corpus* define e sem que se perca de vista o sistema globalizante que os une como engrenagens. Saliente-se que a sucessão dos textos em *Magma* deixa bem perceptível a concatenação natural da estrutura do volume e confirma, sem possibilidade de erro – como será demonstrado –, a perfeita adequação dessa estrutura às fases principais de um trajeto mistagógico ideal. A cada composição, portanto, corresponde uma etapa que se encaixa simetricamente, através de ajustadas relações dialógicas, às composições ou etapas imediatamente antecessoras e sucessoras.

Por outro lado, tem valimento 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”²⁰. 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”²¹; por

¹⁹ In: BIZZARRI, 29, 58. Grifei. Outrossim, observo que no “Diálogo” travado com LORENZ (58,71), Guimarães Rosa chega a afirmar radicalmente que “A gramática e a chamada filologia ciência linguística, foram inventadas pelos inimigos da poesia.” (*sic*).

²⁰ PAZ, 231, 231.

²¹ Cf. Gilbert Durand, *apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, XVII.

esse vínculo, o símbolo detém em si “um essencial e espontâneo poder de ressonância”²², *i. e.*, *ressoa* algo da essência (imo organizador de realidade) daquilo que está representando. Deste modo, a relação entre representante e representado não é meramente especular, mas sim uma relação de “correspondências”, para 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.”²³

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 Charles Sanders Peirce, “o mais alto grau da realidade só é alcançado através de signos”²⁴... e “o mais alto grau da realidade” é exatamente a meta da Poesia e da religião.

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

Ressalvo que, sem interesse de tocar em quaisquer questões de tradução nem de penetrar nos escaninhos do vasto pensamento de Peirce, e portanto assumindo as responsabilidades ante uma eventual – e plenamente sustentável – discordância, ousar, neste estudo, admitir “signo” como um sinônimo adequado para “símbolo”. Quer me parecer que esta é também a postura de risco adotada por Harold Bloom, quando emprega a mesma citação de Peirce, há pouco referida, como epígrafe num trabalho que versa sobre o simbolismo da Cabala. O próprio Gershom Scholem²⁵, aliás, em sua obra magna sobre a cabalística não age de maneira diferente. Logicamente, jamais me atenho à acepção do termo “signo” corrente em Linguística. A propósito, a respeito da diferenciação entre “símbolo” e a noção mais saussureana de “signo”, Chevalier e Gheerbrant traçam comentários bastante aclaradores²⁶, não obstante se valham, em seu prestigiado elucidário, por mais de uma vez da sinonímia e com frequência citem outros renomados autores que igualmente o fazem. Sinto-me, portanto, autorizado e em boa companhia.

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 co-

²² *Id.*, *ibid.*

²³ *Apud id.*, *ibid.*

²⁴ *Apud* BLOOM, 136, 61.

²⁵ SCHOLEM, 257.

²⁶ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, XVII e *passim*.

nhecimento, foram escritos a propósito sem esgotá-lo. Assim, como este trabalho não tem a pretensão de constituir-se em mais um tratado acerca desse tema, a noção proposta parece suficiente e adequada para o momento²⁷.

4. *CORPUS*

São conhecidas três versões do texto de *Magma*. Duas delas são documentos datilografados que exibem nas folhas de rosto as indicações do autor, do título e de uma mesma 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. O fator mais importante a diferenciar esse documento é a presença nele de um poema de abertura sem título e cujo primeiro verso é “O poeta reza o rosário”, peça que está ausente nas versões posteriores. No total contabilizam-se 63 textos, incluindo o poema de abertura e sendo considerados como textos unitários, em função do parentesco temático e da titulação congregante, alguns complexos que abrangem subtítulos, a saber: “*Hai-kais*” (composto por nove haicais)²⁸, “Luar na mata” (subdividido em “I – Cinema” e “II – Rapto”), “Poemas” (contendo dezenove poemets) e “Impaciência (Duas variações sobre o mesmo tema)” (com as variantes “I” e “II”)²⁹. Há um caso de composição rabiscada como que demonstrando a sua eliminação (“*A casa da Boneca*”, um dos “Poemas”), ficando porém os versos legíveis através dos riscos. Nesse material várias passagens denotam emendas feitas a mão com a caligrafia do autor, as quais indicam principalmente alterações na colocação de palavras nas frases ou de versos nas estrofes e substituição, supressão ou acréscimo de termos, além de correções de acentuação e de datilografia. Diga-se ainda que foram feitas ilustrações sobre quinze dos textos, não se sabendo se foi o próprio Guimarães Rosa quem as executou.

²⁷ Para uma apreensão mais detalhada da natureza do símbolo, remeto aos textos de JUNG (os constantes na bibliografia deste trabalho – 193, 194, 196 e em especial 195 –, além de vários outros não elencados), de FRANZ (colaboradora de Jung), 177, de ELIADE, 170 e 171, e também à introdução de Jean Chevalier a CHEVALIER e GHEERBRANT, 160. De se mencionar ainda os estudos procedentes da corrente chamada de *crítica do imaginário*, tais como os de Gaston Bachelard, de Jean-Pierre Richard e, sobretudo, a “mitoanálise” de Gilbert Durant.

²⁸ Em “*Hai-kais*” parece clara a intenção do autor – ou pelo menos a sua autorização para tal – de que os subtítulos fossem compreendidos num sentido global, eis que na passagem de página aparece indicada, entre parênteses, a “continuação” do texto, a exemplo de outros títulos sem subtítulo. Sem embargo, cabe frisar que essa maneira de contar é uma alternativa não excludente, tão válida quanto quaisquer outras. No que concerne à diferenciação entre as formas “*Hai-kais*” e “haicais”, v. a nota 213 (pág. 120).

²⁹ Já o ciclo “No Araguaia” permanece computado como quatro textos, apenas em razão do fato de estarem estes entremeados por outros poemas. Q. v., à pág. 468, a completa Lista dos poemas de *Magma*...

A segunda versão de *Magma*³⁰ tem na folha de rosto, além dos dados já referidos, a seguinte menção entre parênteses e manuscrita com a caligrafia de Guimarães Rosa: “Prêmio da Academia Brasileira de Letras”. Fazem-se ausentes “O poeta reza o rosário” e “*A casa da Boneca*” e alguns poemas estão em disposição diferente daquela em que aparecem na versão previamente comentada: na primeira, “Reportagem” precede “Sono das águas”, dando-se o inverso na segunda; e a ordem “Revolta”, “Regresso”, “Pavor” e “Angústia” naquela é modificada nesta para “Pavor”, “Angústia”, “Revolta” e “Regresso”. A estrofação sofreu alterações em determinados passos, certas palavras que constam da versão anterior foram substituídas e em outras existem diferenças de grafia (o poema “O kágado”, por exemplo, aparece na versão ulterior como “O kágado”³¹), surgindo ademais um índice datilografado em duas laudas. Este material também contém emendas manuscritas. A circunstância preponderante que leva a crer – conquanto até o momento não seja possível estabelecer com plena certeza – que esta constitua uma variante posterior é que nela vêm datilografadas (ou seja, aparentemente corrigidas) algumas das emendas feitas a mão no outro documento. Por fim, é de se mencionar que nessa segunda versão ocorrem algumas falhas de coerência textual e de arranjo estrófico 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 em regra obedece, inclusive quanto à ordenação poemática supra referida, optando também, o mais das vezes, pela observação de suas correções manuscritas e de sua estrofação e mantendo os mesmos equívocos de coerência textual. Outrossim, verificam-se alguns novos pequenos erros de concerto estrófico 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. No que diz respeito à atualização ortográfica efetivada, parece ter ela inadvertidamente sacrificado em alguns casos a intenção do autor, como por exemplo em “O kágado”, que voltou a ser “O cágado”. O mais notável, porém, é que “O poeta reza o rosário” e “*A casa da Boneca*” permanecem ausentes. Sem embargo, o grande mérito da bonita edição, finalmente ilustrada por Poty Lazzarotto, foi tornar acessível a muitos o que era conhecido por poucos e tinha sido lido por menos.

Dessas variantes elegeu-se a primeira para servir de objeto a este trabalho. A principal razão para isso é que essa é a única das três em que se arrola o poema de abertura “O poeta reza o rosário”, o qual dá mostras de ser deveras importante para uma adequada compreensão da estrutura de *Magma* – daí, por medida de congruência, valer aproveitar esse ma-

³⁰ As informações a respeito dessa versão foram colhidas em LEONEL, 54, *passim*.

³¹ Tb. em ROSA, 12, 166: “*jaboti*: quelônio terrestre, espécie de kágado.” Grifo do autor.

terial na íntegra. Além disso, havendo motivos para se supor que tenha sido essa versão a que foi entregue à Comissão Julgadora do Concurso de 1936, é conveniente dar preferência ao texto que teria sido considerado “pronto” pelo autor para a apresentação perante os literatos da Academia e, por outro lado, nada há que permita dizer que o autor já considerasse a segunda versão “pronta” para a publicação.

Os poemas trazidos à baila, portanto, referir-se-ão sempre à primeira versão³², sendo contudo apontadas, em notas de rodapé e quando necessário, as soluções discordantes registradas pela edição de 1997, que é das versões a mais difundida. Os textos serão, com os devidos cuidados, atualizados ortograficamente, e isso porque – no que pese ser um procedimento usual nas transcrições da escritura rosiana a salutar coleta *ipsis litteris* do original –, no caso específico de *Magma* (e mormente na primeira versão), como já foi observado, a palavra não *incorpora* o símbolo, e sim o *traduz idealmente*, pelo que a adequação à ortografia atual não traz nenhum prejuízo e ainda resulta numa leitura mais palatável³³.

Previna-se, enfim, que as três composições iniciantes de *Magma* – “O poeta reza o rosário”, “Águas da Serra” e “A Iara” – merecerão um enfoque especialmente atencioso, em razão de os signos que as constituem serem dotados duma máxima valia que se alastra além, fazendo revelar-se o trio, de fato, como *alicerçante* de todo o ulterior desenvolvimento sígnico que o livro experimenta até “Consciência cósmica”, seu derradeiro texto. Em decorrência, havendo o interesse de se abordar da forma mais conveniente as facetas mais importantes de cada simbólica, com o fito de não deixar lacunas, e dadas as intrincadas volutas que por vezes desenhavam o contorno de certos símbolos de importância ingente em *Magma* (como a água, o rosário, a rosa e o jardim), é de se precaver que vez ou outra o pertinente exame deverá se alongar por alguns pares de páginas. Nada obstante, o *Magma* rosiano será sempre a única baliza a indicar os rumos a se seguir e, assim como a massa vulcânica, fluirá sem suspensão – a descoberto ou subterraneamente –, mantendo-se invariável como a causa e justificativa para quaisquer cogitações, de sorte que o esmiuçar das particularidades dos símbolos de modo algum consistirá em gratuidade, bizantinismo ou desvio – mas sim em matéria cuja ponderação minuciosa é requisito para uma melhor aproximação crítica da obra de Guimarães Rosa. Destarte, com o andamento até o término da análise dos poemas do volume, cada detalhe de cada símbolo até então trazido à tona terá oportunamente revelado a sua utilidade e capacidade de repercussão no todo.

³² As únicas exceções, explicadas no devido momento, são quanto às peças “Lunático” e “Primavera na serra”.

³³ Excetuam-se a essa regra, vistos a seu tempo, o título dos “*Hai-kais*” e o texto “Iniciação”.

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 fruidor 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 se iniciam todos no alto da página, com margem superior mínima e títulos a cabeçalho, enquanto que o carme 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 (exatos cem caracteres, entre letras e sinais de pontuação), de laconismo quase telegráfico, em que as palavras componentes se revestem de uma carga simbólica bastante densa e sugestiva. 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...*³⁴

Indo além de ser uma mera epígrafe temática, a despeito de sua aparência nesse sentido, o poema desempenha de fato a 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 consagratória, 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 dialógica, o humano à sua

³⁴ Neste trabalho, toda vez que aposta a numeração dos versos à esquerda, o texto poético se encontra reproduzido na íntegra.

origem divina; o trabalho do poeta, assim, é despido de qualquer eiva profana e imbuído de uma inequívoca acepção 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 ∞ .”³⁵

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

Vejam 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.*³⁶

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

*Contou-me ele mesmo [Guimarães Rosa] 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.*³⁷

³⁵ Rosa, *apud* DANTAS, 43, 9. Grifo do autor.

³⁶ ROSA, 79, 265.

³⁷ *Apud* FERREIRA, 46, 101. V. nota 62 (pág. 35).

Rezar, no entanto, para o místico Guimarães Rosa jamais poderia significar simplesmente “rogar”: 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 singela espera passiva da divina graça. Ainda quando jovem, numa carta dirigida ao pai, o poeta afirma que “A oração é coisa muito mais transcendente do que parece. Apenas, há mais de uma maneira da gente orar.”³⁸ Donde se infere: havendo “mais de uma maneira” de se “orar”, para Guimarães Rosa uma delas – a mais importante – é justamente o ato de escrever, o ato de fazer *Poesia*. Amiúde aparece na literatura guimarroiana, 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, entremendo-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza.”³⁹

Em *Noites do sertão* é dito que “pela oração ou poesia; e pura”⁴⁰ 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”⁴¹: “Apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa o infinito da felicidade. Esta é a minha mística.”⁴²

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:

*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.*⁴³

É também elucidativo o seguinte excerto:

³⁸ *Apud* ROSA, 79, 155.

³⁹ ROSA, 12, 157 (“Sobre a escova e a dúvida”).

⁴⁰ *Id.*, 9, 153 (“Buriti”).

⁴¹ *Id.*, 12, 165 (“Sobre a escova e a dúvida”).

⁴² Rosa, no “Diálogo” com LORENZ, 58, 73.

⁴³ In: *id.*, *op. cit.*, pág. 92. Grifei.

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 da 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. Disseram-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.⁴⁴

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.”⁴⁵ Afirmação pietista que ecoa à perfeição o imperativo enunciado por Jesus:

*Portanto, sede vós perfeitos como perfeito é o vosso Pai celeste.*⁴⁶

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 ní-

⁴⁴ In: *id.*, *op. cit.*, pág. 83-84. Sugere-se evidente a aproximação da metafísica da linguagem guimarroisiana com o *tikún* da Cabala luriânica. V. a pág. 82 e segs. deste trabalho (Capítulo II, tópico 1).

⁴⁵ NOVALIS, 226, 144, fragmento 115.

⁴⁶ Mt 5.48. Neste estudo, todas as transcrições bíblicas são retiradas da *Bíblia de estudo Almeida*, 130, exceto quando expressamente indicada outra fonte.

tido cariz de uma teosofia estética fundada numa teoria mágica da linguagem, a qual deságua, na sua maturidade, numa práxis das mais fecundas e coerentes que a Modernidade nos legou.

Quanto a *Magma*, especificamente, ao colocar no primeiro verso do 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?*⁴⁷

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 observar – à escolha – 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, orientar-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 “Tresaventura”, de acordo com o que explica Jeane Mari Sant’Ana Sperra, “sempre aparece o traço místico de Maria Euzinha, através da reza, operando as mudanças.”⁴⁸ A reza é o modo pelo qual a personagem “Maria Euzinha interfere no espaço e no tempo reais, pois sua visão e percepção ‘criam’ outro espaço e outro tempo; ela se recusa a participar do comum.”⁴⁹ A recusa da menina Maria Euzinha e sua atividade criativa traduzem-se no texto guimarroiano 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.”⁵⁰

Além de estatuí-la, a reza ainda reafirma a visão de mundo da criança: “os passarinhos, que eram só do céu, seus alicercinhos. Rezava aquilo”⁵¹.

⁴⁷ NOVALIS, 226, 78, observação 71.

⁴⁸ SPERRA, 84, 203.

⁴⁹ *Id.*, *op. cit.*, pág. 200-201.

⁵⁰ ROSA, 12, 175.

⁵¹ *Id.*, *ibid.*

A oração é também ligada à alegria: “E ria que rezava”⁵².

Para a personagem a reza é um mecanismo tão natural para se estabelecer uma realidade alternativa que até os animais podem praticá-la. Após salvar um sapo em vias de ser engolido por uma cobra, apedrejando a predadora, a menina conclui: “O sapo tinha pedido socorro? Sapos rezam também – por força, hão-de! O sapo rezara.”⁵³ Maria Euzinha 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 adversa.

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 poderes divinos em comunhão de esforços. Pois, para atingir o seu objetivo, elas agem em silêncio e “Rezavam, jejuavam, exigiam, trêmulas, poderosas, conspiravam.”⁵⁴ 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 origem na “modificação de realidades lingüísticas”, ou seja, pode ser reconhecida como Poesia a partir do momento em que instaura uma realidade lingüística nova. Sobre tudo importante é que, valendo-se da linguagem como ferramenta, a verdadeira razão de ser da Poesia de Guimarães Rosa assenta deveras na modificação de realidades *do espírito*. Assim é que a pequena e rara pedra (*calculus*) do léxico é lançada ao lago, mas os alcances dos círculos da beatitude no espelho das águas hão de ser imensamente mais abrangentes e significativos.

É oportuno lembrar que, para o poeta mineiro, “Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista”.⁵⁵ E quanto à alquimia ou “alquímia (quí)”, é ela a “ciência-arte *iniciática* das transmutações”⁵⁶. Sendo certo que o *quid* da transmutação alquímica, como já é consabido, refere-se propriamente não à metamorfose 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.

⁵² *Id.*, *ibid.*

⁵³ *Id.*, *op. cit.*, pág. 176.

⁵⁴ *Id.*, *op. cit.*, pág. 19.

⁵⁵ Rosa a LORENZ, 58, 85.

⁵⁶ ROSA, 12, 165. Grifei.

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*⁵⁷ *ao se aproximar de Deus*, aproximação essa, mistagógica, que se dá por meio da *palavra poética mística*. Eis como, quer em *Magma*, quer em *Sagarana* ou *Tutaméia*, Guimarães Rosa reza.

2. “... O ROSÁRIO, CONTA A CONTA...”

*Dizia nada , o meu tio Diógenes, de rir mais rir. Somente:
— “O que este mundo é, é um rosário de bolas...” Fechando a
sentença.*

GUIMARÃES ROSA,
Tutaméia

E Guimarães Rosa reza o rosário.

O rosário é um símbolo de grande complexidade, cuja apreensão – por ligeira que seja – 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 antes Marco Polo já havia 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.*⁵⁸

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).

⁵⁷ “Em si mesmo”: como será visto com mais detalhes no tópico 3 deste Capítulo.

⁵⁸ POLO, 242, 110-111. Grifei.

Dantes ainda, o hagiógrafo e principal autor da *Vulgata*, São Jerônimo (c. 347-419 ou 420), noticiara que no Egito copta o primeiro eremita cristão, São Paulo de Tebaida (c. 228-c. 341), já contava suas orações valendo-se de trezentos seixos desatados que rolava entre os dedos. Deve-se notar que não se pode dizer do fio, elemento essencial do rosário propriamente dito, que esteja ele ausente nesse caso, mas sim que sua presença é *imaginária* e se consubstancia na rolagem interdigital das pedras.

Contudo, é no *Bhagavad Gita* (7.8), 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.

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 guitas cujos contadores são feitos 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, sendo que a revelação do mesmo aos homens é atribuída a várias divindades, entre elas o próprio Brahma, o Absoluto, e Saravasti, o alfabeto. A fiada de Saravasti, em particular, 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.*⁵⁹

No hinduísmo é freqüente, assim como no budismo, o rosário de 108 contadores, sendo esse um número cíclico sagrado que expressa o “desenvolvimento da manifesta-

⁵⁹ In: LORENZ, 58, 83. Grifei.

ção”⁶⁰, 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.”⁶¹

Não se pode precisar com certeza quando o rosário surgiu na Europa cristã. Há quem situe esse acontecimento 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 o seu inventor.

O rosário de utilização hodierna mais difundida entre os católicos romanos 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 camândulas que representam as orações “Pai nosso” e “Glória” (num total de 165 preces). Essa longa fieira é costumeiramente dividida em terços, divisão que, ao que parece, foi instituída pelos monges irlandeses como forma de facilitar o desfiar dos contadores pelas pessoas mais simples (a lenda segundo a qual a divisão por terços teria sido uma contribuição de São Patrício, nos albores do cristianismo na Irlanda, parece não proceder, pois recuaria a presença do rosário na Europa até o século V, o que é muito improvável). Há, todavia, outros tipos de sarta cristã, embora quase todos de inspiração marianista. Um deles, em voga durante o século XVI, continha sete berloques de padre-nossos 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, devido a 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

⁶⁰ Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 790.

⁶¹ *Id.*, *ibid.* Grifo dos autores.

se disse, consta que Guimarães Rosa habitualmente meditasse com um desses anéis⁶². Mencione-se ainda o *cicotki* da Igreja Católica Ortodoxa, composto por cem contas e mais um apêndice com outras dez que servem para o cômputo das centenas, podendo-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 devoção.

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 os contadores: tem-se aí, por conseguinte, 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 pelo lado oposto. É então possível 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 deste modo 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, mantras ou preces. Desta maneira, cada conta tem uma relação muito íntima com todas as outras contas: é um nexo de similitude, reafirmação e complementaridade ou, por outras palavras, um nexo 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 alguns contadores 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 mágica⁶³; em *Magma*, isso se reflete pela retomada contínua de símbolos mais centrais, como a água, ou pela constante evocação a momentos especiais, como a morte em sua acepção de passagem

⁶² V. nota 37 (pág. 27).

⁶³ V. VAN GENNEP, 280, 134.

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 *Atman* (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 de *Magma*. Destarte, 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

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 devoção marianista se impôs, 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 rechasasse 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 aquele tem que diuturna e cotidianamente cuidar de suas flores para tê-las sempre belas e perfeitas, o cristão deveria todos os dias trabalhar a própria 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* (2.8-9) se lê:

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 vida no meio do jardim e a árvore do conhecimento do bem e do mal.

“*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 delícias. Isso pode ser visto também noutra palavra do mesmo campo semântico de “jardim”: “paraíso”, ou em latim *paradiso*, a qual tem origem provavelmente no hebraico *pardés*, que se traduz por “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 bosque florido; com isso, “paraíso” evoca ao mesmo tempo as idéias de *jardim* (como *locus amoenus*), de *elevação* espiritual e de *interioridade*. Esses significados agregam-se ao simbolismo semítico do jardim de delícias, relacionado tanto ao Paraíso terrestre quanto ao celeste.

Compreende-se, em tal contexto, que a Queda de Adão e Eva se ultima com a expulsão do Éden, cuja entrada passa a ser vigiada por um anjo armado com uma espada de fogo, o que lembra o guardião ignífero das Hespéridas da mitologia helena. Em *Magma*, entre outras passagens, o jardim aparece como “Paraíso filosófico”, em sentido cruzado exatamente com o “Jardim das Hespéridas”, sítio sagrado guardado por um dragão e onde eram encontra-

dos os pomos de ouro, capazes de conferir imortalidade quando ingeridos. Segundo a lenda, o monstro, ilustração das vicissitudes que devem ser vencidas por quem intenta entrar no vergel, é derrotado por Hércules, que se apossa dos frutos num dos notáveis Doze Trabalhos, após os quais conseguiu elevar-se da condição de semideus terreno até a de deus olímpico.

De volta ao Velho Testamento, vale nos demorarmos por alguns instantes no *Cântico dos Cânticos* ou *Cantares* – livro poético e sapiencial cuja autoria é tradicionalmente atribuída ao rei Salomão e que consiste numa alegoria da aliança de Javé com Israel e da *união da alma com Deus*. A obra segue a estrutura do oaristo, entremeado a espaços pelas manifestações de um coro. Chamando a si própria de “rosa de Sarom” e “lírio dos vales”, a amada é comparada por seu esposo a um “jardim fechado” (tal como o recanto íntimo dos jardins persas) e a uma “fonte dos jardins”, dentre 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 esposa com o jardim é significativa.

“Jardim fechado”, a propósito, é também o título do primeiro dos “Jardins e riachinhos” que aparecem em *Ave, Palavra*. Nesse texto, Guimarães Rosa entrelaça o sentido salomônico do amor e da sabedoria, apostos ao ambiente végeto, com o valor da inocência edênica da infância. A estória rosiana nos conta do fascínio que é exercido sobre “O menino” pelo “jardim – quase um oceano” – cujo “caminho e a entrada” foram ensinados pelo “gato” de “grave existência”, o qual “sabia abrir ele mesmo a torneira, para beber sua sede de água”. Logo, a criança surge como um aprendiz que é introduzido pelo guia hierático num “outro espaço” de “mágica tranqüilação, mansão de mistério”, uma “Estância de doçura e de desordem” que é, a um tempo, fértil para as florações da planta e para as do espírito. E é nesse recinto sagrado, onde “A verdidão arregalava olhos e aves” e “faziam-se espantos”, que o menino acaba vendo, “no olho do gato”, o “retrato pupilado” de um “homem (...) Do tamanhinho de um dedo, o homenzinho de nada”, pousado “num ramo de jasmim-do-cabo”. Esse “ente duende” – de nome “*Mirlygus, Mestrim, Mistryl, Mirilygus*” – que habita o jardim ensina ao menino:

“*Eu vivo de poesia.*” O menino também sorriu. – *Isto é: “de sabedoria...”* – o tico de homem completou; só siso. – “*O senhor é velho?*” – quis mais saber o menino. – “*Sou. Também você. Agora, você já é, o que vai ser no número de anos. Não há tempo, nenhum: só o futuro, perfeitíssimo...*” ele disse, Mestrim, tão enxuto. Então o menino se encorajou: – “*Meu senhor homúnculo...* – falou (claro que com outras palavras) – ... *este jardim é o meu?*” E o figurim respondeu: – *Não. O seu virá, quando amar.*” E o menino: – “*Hem? Eu?*” E o outro: – “*Há flor sem amor?*”

Daí, longo, disse e falou:

— 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 agora, outro, um grande jardim com meninas. Onde uma Meninazinha, banguelinha, brinca de se fazer de Fada... Um dia, você terá saudades, dos dentinhos, que nunca viu, que ela jogou no telhado. Vocês, então, saberão...⁶⁴

O ensinamento do silvano remete, aliás, a outra peça integrante de *Ave, Palavra* em que o vergel de feição salomônica e edênica faz presença: trata-se de “Evanira!”, composição de grande complexidade estrutural que se constitui como uma espécie de sinfonia mallarmaica, composta por temas e subtemas de movimento espacial, os quais ilustram poeticamente o percurso da senda mistagógica através da contemplação do sentimento amoroso — contemplação essa que, como veremos a bom tempo, será levada a efeito também em *Magma*, com o mesmo interesse iniciático. Por ora, no texto de *Ave, Palavra* “O Narrador tenta, em repetidos ímpetos, narrar o inarrável” de um enredo que se passa em “um bosque”, para onde são “trazidos” — tal como Adão e “EVA NASCENTE, PRIMEVA” — “Dois seres”. Estes “descobrem que, imemorialmente, se amam”, mas acabam sendo separados: deste modo, a “alegria” do Narrador “Joãpaulino”, a princípio “imensa”, vai, “aos poucos, substituindo-se, em sutil, pela saudade”. No fim, entretanto, os amantes se reencontram e em colóquio reconhecem que

— É preciso ter saudade de ti, *mesmo perto de ti*. PARA MAIS PERTO!
 — Só a saudade é *sempre* necessária.
 — É preciso recriá-la sempre, tê-la conosco (*e às árvores deste jardim, primevo, o único*)...⁶⁵

Considere-se que, se “São muitos e milhões de jardins, e todos os jardins *se falam*” (conforme Mirilygus instruíra o menino no “Jardim fechado”), então, por força da comunhão dialógica — e poética — entre essas ambiências, o que acaba se estabelecendo em verdade é um só “jardim, primevo, o único” e ideal: o do Éden ou de Evanira, do qual todos os demais jardins são não mais do que desdobramentos. E procurar recriar e ter sempre “conosco” a “saudade” e as “árvores deste jardim” significa o intento anagógico de retorno do ser humano àquela primitiva inocência genesíaca em que se vive em comunhão com Deus. Hygia T. C. Ferreira reflete, pois, que, “muito mais do que um local de hierofania”, o Jardim de Eva-

⁶⁴ ROSA, 14, 282-283. Nesta citação mantenho, no que diz respeito aos grifos, a composição gráfica dada pelo texto guimarroisiano. Complete-se que os outros dos “Jardins e riachinhos” são: “O riachinho Sirimim”, “Recados do Sirimim”, “Mais meu Sirimim” e “As garças”.

⁶⁵ *Id.*, *op. cit.*, p. 52. Aqui também a composição gráfica referente aos itálicos é a mesma do texto de Guimarães Rosa.

nira rosiano seria mesmo um “espaço utópico de partida e de chegada para alguns poucos eleitos, em busca de perfeição”⁶⁶.

Esse jardim seria, destarte, a própria *Poesia*.

Convém agora retornar mais uma vez à *Bíblia*. 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, isto é, 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.*⁶⁷

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 origem na representação estilís-

⁶⁶ FERREIRA, 47, 1 (v. tb. as págs. 217-218).

⁶⁷ Jo 19.41-42. O local da Crucificação foi o *Gólgota*, denominação vinda da palavra aramaica que significa “caveira” (na forma latina, *Calvário*, referente a “crânio arredondado”, donde “calva”). Essa designação se devia à forma capitada 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.

tica de vergéis evocativos da arquitetura do Universo. No Japão moderno, igualmente, a construção de jardins e notadamente a topiaria 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 originário – 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, o qual deve ser trabalhado e cuidado a fim de lhe ensinar a restauração da 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 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”⁶⁸, 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.

Conforme há pouco anotado, o acervo simbólico do jardim foi bem explorado por Guimarães Rosa nos textos de *Ave, Palavra*. Quanto a *Magma*, ao passo 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 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 várias as composições de *Magma* 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...*⁶⁹

Mais à frente, o poemeto “Taumaturgo” (dos “Poemas”) faz referência ao “*jardim Hagembeck*”: este zôo alemão, afora aparecer na obra de estréia do escritor mineiro, so-

⁶⁸ Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 512.

⁶⁹ Grifei. Em ROSA, 2, 16: “*em vale côncavo, transparente e verde,/ (...) e rígidos jardins geométricos de coral...*”

brevém, em *Ave, Palavra*, como título geral de duas séries de chistes⁷⁰. Ainda em *Magma*, a cena de “Ironia” ocorre “no jardim fechado”, a janela de “Delírio” abre-se para o “parque morno” e o “jardim pagão” é o palco de “Hierograma”.

Desse modo, infere-se que cada conta rezada ou poema do livro de 1936 pode 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, faz-se apropriado 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

Há flor sem amor?

MIRILYGUS

A rosa, desde os albores, tem uma presença marcante no imaginário 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 sanguíneo 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, asso-

⁷⁰ “Zôo (*Hagenbecks Tierpark, Hamburgo – Stellingen*)”: *id.*, 14, págs. 120-125 e 192-195. Há também as séries “Zôo (*Whipsnade Park, Londres*)”, “Zôo (*Rio, Quinta da Boa Vista*)”, “Zôo (*Jardin des Plantes*)”, “Zôo (*Parc Zoologique du Bois de Vincennes*)” e, ainda denotando proximidade de tema e estrutura, “Aquário (*Berlim*)” e “Aquário (*Nápoles*)”. No conjunto, o zoológico hamburguês é o único que se repete. Aproveito para esclarecer que uso o termo “chiste” conforme a noção novalisiana (v. NOVALIS, 226, *passim*, especialmente as “Anedotas”, págs. 171-173: “A anedota chistosa consiste na *suscitação* da atenção – tensão – e *incitação* ou *não-incitação*”; grifo do autor), noção, aliás, perceptível nos Prefácios de *Tutaméia*, sobretudo “Aletria e hermenêutica” (ROSA, 12, 3 e segs.): “Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.”

ciada 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 *sagrado*; não é por outro motivo que o simbolismo rosáceo abrange a *realização perfeita* do projeto divino na pessoa do Cristo ressurrecto 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 renascimento: é a perfeição através do sofrimento depurativo, o verdadeiro nascimento do espírito ou a verdadeira vida após a morte, e mais, a vida *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”⁷¹.

O pensamento alquímico herdou da rosa cristã esse aspecto de realização perfeita 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 uma fisionomia fortemente iniciática que deve alguma coisa à mistagogia grega: quando Adônis, ferido de morte, agonizava, rosas também lhe brotaram do sangue como um meio 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*, bem como do segredo que a eles se aplica, de conformidade com o que depõe o próprio Guimarães Rosa: “os de sua filosofia ou seita cos-

⁷¹ *Apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 788-789. V. em ALIGHIERI, 100 ou 101, “O Paraíso”, Canto XXX, v. 124-127, e Canto XXXI, v. 4-22.

tumam viver ‘*sub rosa*’ – como diziam os romanos, a rosa símbolo da secretividade absoluta.”⁷²

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 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 Cristo:

*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.*⁷³

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 outro lado, cabe trazer à lembrança também o célebre *Romance da Rosa* de Guillaume de Lorris (1230-1235) e Jean de Meung (1270-1275), em que, ao se cantar o *fine amor* trovadoresco, toma-se essa flor como ilustração do objeto do desejo, 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.

Ora, o poema vestibular de *Magma*, que fala em rosário – jardim de rosas – já no 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 carmes subseqüentes são também todos rosas desse rosário: é através da me-

⁷² ROSA, 14, 240 (“Fantasmas dos vivos”).

⁷³ FIGUEIREDO, 175, 413, verbete *ROSA-CRUZ*.

ditação poética que o ser se manifesta, desabrochando por sobre as águas primevas e agindo na procura amorosa⁷⁴ 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 rosa magmática mais um particularíssimo caráter. 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 do 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.*⁷⁵

Cada conta, cada *rosa*, cada poema enfim, está em *Magma* como o símbolo de um aspecto do *eu* do poeta moço em dados instantâneos do combate mistagógico e anagógico pessoal. Deste modo, 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 outra coisa que não o próprio *eu*, uma das muitas flores do Jardim Divino. Conclui-se, sem margem de dúvida, que o poeta escreveu o livro de 1936 como a representação literária de uma experiência mística que transcorre, como todo verdadeiro experimento desse quilate, no mais íntimo espaço do ser: a sua alma.

Essa qualidade de intimidade extrema da experimentação mística em *Magma* verifica-se mais nítida ainda no tópico a seguir.

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*”⁷⁶.

⁷⁴ Sobre o amor, v. o Capítulo III deste trabalho e NUNES, 67.

⁷⁵ *Apud* MEYER-CLASON, 62, 117 (*sic*). V. tb. LORENZ, 58, 65-66.

⁷⁶ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 431; grifo dos autores, citando R. Guénon.

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 o enunciado por 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 as composições do livro. Destarte, os carmes 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.

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 engranzá-los é a intencionalidade anagógica que move o ser, pode-se afirmar que o cordão do rosário de Guimarães Rosa, 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, propriamente 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 precípuo do terceiro verso da peça vestibular, numa exegese 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*. Dessa 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 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”, então “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 do 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, exempta*’.”⁷⁷

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 progressiva de nova consubstanciação com essa anterioridade, a tendência à origem primeva, a volta à luz. Não se pode deixar de pensar no fio de Ariadne, a guia que passo a passo conduz à saída do escuro labirinto das paixões, onde perambula o monstro Minotauro, este o símbolo do homem animalizado. 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.”⁷⁸

Dáí 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 que constituía a epígrafe lapidar do Templo de Delfos e foi divisa de Sócrates: “Conhece-te a ti mesmo” (*Gnóthi seautón*, que circula também nas formas latinas *Nosce te* e *Nosce te ipsum*)⁷⁹. É mais uma retomada da vetusta noção de que a teognose assenta-se em realidade na heautognose.

Com isso, o poema vestibular acaba por traduzir o conceito do próprio título *Magma*, o que convém analisar mais detidamente.

⁷⁷ ROSA, 14, 234. Grifos – de suma importância – do autor.

⁷⁸ In: LORENZ, 58,73.

⁷⁹ Na Galiléia, pelo menos ao tempo do primeiro século, era corrente um provérbio similar, citado pelo próprio Jesus: “Médico, cura-te a ti mesmo” (*Lc 4.23*).

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 admite pensar até mesmo na hipótese de que “Magma” seria o título do próprio preâmbulo, que se teria estendido a todo o volume.

De acordo com o dicionário *Aurélio*, “magma” é: “Massa natural fluida, ígnea, de origem profunda, e que, ao esfriar-se, se solidifica, originando a rocha magmática.”

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 terral, 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 nexos de proveniência para com a Alma Universal, pode ser verdadeiramente compreendido como... *Magma*.

No discurso que proferiu na Academia Brasileira de Letras em 1937, em agradecimento ao prêmio concedido ao 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*.”⁸⁰ 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.*⁸¹

Fica pois patente o caráter de *interioridade* que o autor quis conferir ao título do 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

⁸⁰ ROSA, 17, e tb. in: *id.*, 2, 8-9 (trecho). Grifei.

⁸¹ *Id.*, *op. cit.*, pág. 9. Grifei.

e destruindo⁸² 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 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 da própria alma*, a qual está despercebida dentro de si – o que *não se vê nem se sente* –, e desta forma *não desminta* que pelo seu interior passa o germe do divino, o Fio que conduz à Foz. Ou ainda, valendo-se do enunciado de Guimarães Rosa no poema “Revolta”,

porque a minha pátria é a memória.

Isto é, o processo de volver a Deus – a “pátria” anímica – é tão-somente descobrir na obnubilada “memória” do homem que a alma, à vera, jamais se apartou d’Ele: retornar, *tornar de novo*, é reconhecer, *conhecer mais uma vez*.

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, na proposição 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):

⁸² Cf. “Águas da serra”: “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...”. Grifei.

*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 iniqüidade 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 *escorificação 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).⁸³

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 nuvens, conforme 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. E é dessa 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 freqüentes 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 as cinzas da nigredo, regenerando-a com efeito sob a forma do desejo albente. A própria nature-

⁸³ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 441.

za do magma geológico, que é ao mesmo tempo fogo e fluido – com o que pode ser aparentado à “água ígnea” da Obra espagírica – 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, conato ao ser, é aquele que Prometeu nenhum precisa subtrair aos deuses, sendo talvez 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* (coincidentemente, 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.”⁸⁴ 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, a 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 (*Sumyutta-nikaya*, 1.169):

*Atiço em mim uma chama... Meu coração é a lareira, e a chama é o “eu” domado.*⁸⁵

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.*⁸⁶

Ora, o Athanor, “ovo órfico”, é o próprio microcosmo. Em *Magma* – vale ainda frisar –, o forno tem sua natureza assumida pelo poeta que reza, em cujo íntimo abrasante processam-se o diálogo com a deidade e, conseqüentemente, 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”.

Por fim, de se advertir que o magma, ao carrear, conforme explanado, os sentidos de *interioridade*, *igneidade* e *princípio anímico*, corresponde, numa ajustada relação simbólica, à antiga noção de *Arquê* (termo provindo do grego *arkhe*, “princípio”), que vem a ser o

⁸⁴ *Apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 440.

⁸⁵ *Apud id.*, *ibid.* Neste caso, cito livremente.

⁸⁶ *Apud id.*, *op. cit.*, pág. 96. Conservo na colação a variante “athanor” empregada pelos autores (ou pelos tradutores), embora a forma “Athanor” me pareça de uso mais difundido e, portanto, preferencial.

“nome dado pelos alquimistas ao fogo central da Terra, bem como ao princípio imaterial que seria a origem de todos os fenômenos vitais.”⁸⁷

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 igualmente desse simbolismo 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, desse modo, ainda mais uma vez a inevitabilidade da morte do *eu* ou de uma parte do *eu* como condição para o pleno renascimento místico sob uma forma mais elevada. Tal circunstância coloca a planta como fator importantíssimo na simbólica da maior parte dos ritos iniciáticos da Antigüidade. Assim é que no Egito a espiga tritícea constituiu-se no emblema de Osíris, ao recordar a morte e ressurreição do deus.

Já nos Mistérios de Elêusis havia em honra a Deméter, a deusa olímpica da fertilidade e da terra cultivada, a cerimônia crucial da *epopsia* (“contemplação”), 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 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 fabricá-lo com as próprias mãos, dessa maneira 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 condenada: as leis avernais determinavam que quem ingerisse qualquer alimento nos domínios de Hades ficava impedido de retornar ao mundo dos vivos, e Perséfone, malgrado forçada pelo raptor,

⁸⁷ *Enciclopédia Larousse*, 172, verbete *ARQUÊ*.

havia comido uma semente de romã. Para dirimir a questão, Zeus concedeu que a jovem, já então esposa de Hades, passaria apenas três meses de cada ano nos Infernos, acompanhando-a Deméter, e no restante do ano ambas permaneceriam no Olimpo, o que teria causado 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 deve enfrentar a morte e a descida aos Infernos (vale dizer: 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, ato que funciona 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 segundo São *João* (12.23-24), por exemplo, Jesus anuncia aos discípulos a Sua iminente Morte e Ressurreição da seguinte forma:

(...) *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 que a presença simbólica do trigo, na mística cristã, recobra o mesmo contorno basilar de morte iniciática que o grão representa nos paganismos egípcio (dos mistérios de Osíris) e heleno (da tradição de Elêusis). 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 saudável⁸⁸. 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.*⁸⁹

É por isso que na Santa Ceia,

⁸⁸ Quanto à parábola do semeador presente nos Evangelhos sinóticos (*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.

⁸⁹ V. tb. *Jo* 6.51.

*Enquanto comiam, tomou Jesus um pão, e, abençoando-o, o partiu, e o deu aos discípulos, dizendo: Tomai, comei; isto é o meu corpo.*⁹⁰

Da simbólica do pão mencione-se o significado para os hebreus dos pães da proposição, que evocam a presença do próprio Deus na liturgia⁹¹, 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*.”⁹²

No que toca 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.*⁹³

A oposição entre a farinha e o farelo recupera 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 seletivo. Esses elementos trazem à mente o conto “Substância”, de *Primeiras histórias*, 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 Exitá, agregada ou empregada que trabalha na esfalfante quebra 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, mediante muito, pôr máquinas, dobrar quantidades.

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

Mesmo, sem querer, entregou os olhos ao polvilho, que ofuscava, na laje, na vez do sol. Ainda que por instante, achava ali um poder, contemplado, de grandeza,

⁹⁰ Mt, 26.26 e segs. Cf. tb. Mc 14.22-26 e Lc 22.14-20.

⁹¹ 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*, 130: “A expressão hebraica traduzida aqui por *pães da proposição*, do verbo *propor*, lit. *por diante* (de Deus), pode ser traduzida também por *pão da Presença*.” V. tb. Lv 24.5-9.

⁹² Apud CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 682. Grifei.

⁹³ *Id.*, op. cit., pág. 418.

dilatado repouso, que desmanchava em branco os rebuliços do pensamento da gente, atormentantes.

A alumiada surpresa.

*Alvava.*⁹⁴

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, inovadoramente, de farinha de mandioca, cujo cultivo é típico do cenário sertanejo, em detrimento do trigo mais tradicional, 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 semeado⁹⁵. Os dois sentidos ainda se complementam no tocante às 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, ao passo 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 embaixo⁹⁶. É do entrelaçar-se desses caracteres prin-

⁹⁴ ROSA, 11, 151 e segs. Grifei.

⁹⁵ 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.

⁹⁶ Cf. a *Tábua esmeraldina* de Hermes Trismegisto: “O que está embaixo é como o que está em cima, e o que está em cima é como o que está embaixo; por estas coisas se fazem os milagres de uma só coisa” (v. ZALBI-DEA, 289, 23). No mesmo compasso o *Tao*, 2º carme, v. 9: “O alto e o baixo formam um todo”.

cipais de ambas as acepções que se compõe o valor geral da designação *Magma* conferida à obra de que nos ocupamos.

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).*⁹⁷

Aliás, é pertinente notar a proximidade que se instaura entre a valia de interioridade presente no título *Magma* e o título *Tutaméia*, o qual, segundo o Guimarães Rosa maduro, tem o seguinte significado: “nonada, бага, ninhа, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiri-qui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase nada, *mea omnia*.”⁹⁸ Jeane Mari Sant’Ana Spera explica: “A expressão latina que finaliza a lista de sinônimos confirma a asserção de que o Autor colocou no livro tudo de si.”⁹⁹

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 lhe une o ser a todos os outros seres e ao Princípio absoluto. 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, *sub Rosa*, “tudo é o quente diálogo (tentativa de) com o ∞ ”.

Tudo. Mesmo as *tutaméias*, as *nonadas* e as singelas contas de um rosário. E, para Guimarães Rosa, *tudo* é baseado na fé que aguarda 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 nos dedicar agora a ver os três versos que concluem o poema vestibular.

⁹⁷ CESAR, 37,19. Grifei.

⁹⁸ ROSA, 12, 166 (“Sobre a escova e a dúvida”).

⁹⁹ SPERA, 85, 14.

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 presentemente 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 inconseqüente, mas em verdade está – visto que a “oração é coisa muito mais transcendente do que parece”¹⁰⁰ – realizando uma tarefa de projeção altamente mística, que é *pôr em movimento ascensional a própria 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 – consoante se pode depreender da admoestação feita por Jesus no seguinte fragmento evangélico (João 20.24-29), que tem lugar após a Ressurreição:

Ora, Tomé, um dos doze, chamado Dídimo, não estava com eles quando veio Jesus.

¹⁰⁰ Guimarães Rosa, *apud* ROSA, 79, 155.

Disseram-lhe, então, os outros discípulos: Vimos o Senhor. Mas ele respondeu: Se eu não vir nas suas mãos o sinal dos cravos, e ali não puser o dedo, e não puser a mão no seu lado, de modo algum acreditarei.

Passados oito dias, estavam outra vez ali reunidos os seus discípulos, e Tomé, com eles. Estando as portas trancadas, veio Jesus, pôs-se no meio e disse-lhes: Paz seja convosco!

E logo disse a Tomé: Põe aqui o dedo e vê as minhas mãos; chega também a mão e põe-na no meu lado; não sejas incrédulo, mas crente.

Respondeu-lhe Tomé: Senhor meu e Deus meu!

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

Com esse gancho, pode-se conceder aparte 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...*¹⁰¹

Reportando apenas ao que nos interessa de momento¹⁰², vemos aí, primeiramente, mais uma vez confirmada a crença do autor mineiro na importância da heautognose, i. e., 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” – que é nada menos do que “O ensino central de Cristo”, o “indispensável”, e a matéria mais pura de *Magma*, o livro de 1936. E finalmente atente-se para o poder vislumbrado na fé, “a forma mais alta e sutil de energia”, capaz mesmo de amoldar ao próprio 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 *transformação de realidade*¹⁰³, 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 desmintá...”), possibilita ao ser suprir as deficiências dos sentidos corporais e divisar dentro de si a alma que o ata à Origem.

¹⁰¹ Em carta a Vicente F. da Silva, *apud* FERREIRA, 46, 126. Grifei.

¹⁰² Sobre o amor, remeto ao Capítulo III, adiante.

¹⁰³ Assim exercendo o homem o domínio sobre “a realidade da criação”; v. novamente LORENZ, 58, 83-84, cf. transcrito à pág. 29 deste trabalho (Capítulo I, tópico 1).

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.*¹⁰⁴

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 modo algum ser *desmentido* indefinidamente. Doutro 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: “Soubesse que poesia é remédio contra sufocação”¹⁰⁵.

Essa noção de imanência da busca pelo divino é antiqüíssima e está presente, *mutatis mutandis*, em vários sistemas religiosos, filosóficos e poéticos. É, por exemplo, componente essencial da doutrina de Plotino e do Tao – aos quais Guimarães Rosa se demonstra especialmente afeito – e ainda da poética pietista de Novalis. Sobre o ideário plotínico, notadamente, H.-Ch. Puech sintetizou-o como sendo uma “mística da imanência nos quadros de uma metafísica da transcendência.”¹⁰⁶ 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 em tela de “O poeta reza o rosário”, os quais vale reaver:

*sem que o poeta o veja,
sem que o sinta,*

¹⁰⁴ *Apud* ROSA, 79, 155. Grifos do autor.

¹⁰⁵ ROSA, 19, 447.

¹⁰⁶ *Apud* BRUN, 145, 28.

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 fi-eira é costumeiramente dividida em terços para a prática devocional. Em verdade, “rosário” e “terço” são, na linguagem coloquial, muitas vezes confundidos como sinônimos¹⁰⁷. No curto carme 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. Tais 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.

Importa-nos, entretanto, antes conhecer 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 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 confere à meditação da mensagem de Cristo, constando até que *A imitação de Cristo* atribuída a Tomás de Kempis fosse seu livro de cabeceira¹⁰⁸, é até natural que o autor pretendesse colocar em sua representação literária da iniciação mística os passos seguidos pelo Cordeiro. De fato, distinguem-se em *Magma* – conforme logo veremos – três “terços” ou

¹⁰⁷ Cf. MAIA, 209, 176: “dá-se também o nome de Rosário à terça parte do mesmo, cujo nome exato é *Terço*.” Grifo do autor.

¹⁰⁸ Informação prestada por sua filha Vilma (v. ROSA, 79, 97).

“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”¹⁰⁹ 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 daí se transmite também a 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”. Sabe-se que na Grécia Antiga a palavra designava

*cada um dos ritos religiosos secretos, freqüentemente purificatórios, mágicos, ligados ao culto a certas divindades. (Os iniciados só conseguiam pleno conhecimento dos mistérios após longas e penosas provas.)*¹¹⁰

“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 gregos¹¹¹. 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.*¹¹²

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 grupar 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

¹⁰⁹ In: LORENZ, 58, 92.

¹¹⁰ Cf. a *Enciclopédia Larousse*, 172, verbete *MISTÉRIO*.

¹¹¹ Cf. VAN GENNEP (280, 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.”

¹¹² *Id.*, op. cit., pág. 86. V. tb. ELIADE, 170, 137 e segs.

Passagem, *que se decompõem, quando submetidos à análise, em Ritos de separação, Ritos de margem e Ritos de agregação.*¹¹³

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, 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 adolescente 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. Nada obstante, o morto é velado o mais das vezes em ritos de margem e procedem-se também a rituais que lhe assegurem a entrada no mundo do além, ao passo que os noivos, para ingressarem 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” rezador 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, ao longo da qual são percorridas 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.*¹¹⁴

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.¹¹⁵

¹¹³ VAN GENNEP, 280, 31. Grifos do autor.

¹¹⁴ FIGUEIREDO, 175, 504.

¹¹⁵ V. *Os manifestos rosa-crucianos*, 213, 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 adiante, em Capítulos concernentes a cada uma dessas partes. 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 se afastar 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*¹¹⁶ 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*, entretanto ainda *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 *absconditus*, o ser sofre a saudade pontilhada por dúvidas, à qual 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 Sapiência, reencontra o *Outro* dentro de si e, dessa maneira, *eu* e *Outro* conjugam-se em *Nós* superlativo, 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 porém é sempre 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 contudo o ser poético *ab initio* se revela sob a ação do empuxo anagógico, em momentos, como *insights*, em que fica patente a prematura vontade de

¹¹⁶ V. nota 169 (pág. 95).

retorno à Fonte donde se acabou 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 retorno, podendo sem embargo serem percebidas as forças agentes 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 na cripta. 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 tortuosos em meio à escuridão que insiste em barrar o retorno à Luz: *via Lucis* e *via crucis* são pois apenas perspectivas diferentes de um mesmo percurso. Tal como um processo alquímico, observa-se um contínuo “... *solve et coagula, coagula et solve...*”, um labor com um fim específico que sucessivamente dissolve e concentra e vice-versa, alternando 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 retorno).

Por outro lado, a própria seqüência dos textos que compõem *Magma* deixa 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 carme, 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 composições com temáticas variadas, e que não obstante 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 purificatórios de aquisição dos chamados *Pequenos Mistérios*, somente após o que se admite o noviço na iniciação propriamente dita, com o conhecimento 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 composições com

temática 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 inicia-se com um conjunto intermediário de oito poemas e, em seguida, salta aos olhos a gravidade de um novo grupo de composições sombrias, 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 “Integração” na “Consciência cósmica”.

Vale lembrar que a arquitetura toda do livro reflete o sentido predominante da anagógia, que apresenta, tal como um rosário, uma configuração circular na qual se define o ponto de chegada pelo retorno ao ponto de partida. Como já ficou dito, os aspectos que compõem esse todo anagógico ternário, e que foram agora debuxados em pinceladas largas, serão apreciados com minudências nos posteriores Capítulos correspondentes a cada um dos terços.

No entanto, convém antes saber, como um dado de interesse, 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, numa espécie de *avant-Concretismo* rosiano. 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 semblantes complementares de Alfa (a Origem do ser) e Ômega (o Fim a que o ser tende); 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 toda certeza fruto de suas inclinações neoplatônicas e taoístas¹¹⁷. 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.”¹¹⁸

¹¹⁷ Cf. o poema 11 do *Tao*: “Trinta raios convergentes no centro/ Tem uma roda,/ Mas somente os vácuos entre os raios/ É que facultam o seu movimento./ O oleiro faz um vaso, manipulando a argila,/ Mas é o oco do vaso que lhe dá utilidade./ Paredes são massas com portas e janelas,/ Mas somente o vácuo entre as massas/ Lhes dá utilidade –/ Assim são as coisas físicas,/ Que parecem ser o principal,/ Mas o seu valor está no metafísico.”

¹¹⁸ ROSA, 14, 35-36. V. que o *Tao*, 2, v. 10, preleciona: “O som e o silêncio formam a harmonia.” E isso porque, nas palavras de Humberto Gessinger: “‘Luz’ – pediu o poeta/ (últimas palavras, lucidez completa)/ Depois: si-

Ao ensejo, outro aspecto estrutural que merece ser salientado concerne aos cortes espaciais a que parece ser submetido o carme em questão. Para visualizá-los corretamente, é necessário procurar resgatar a aparência do poema de conformidade com a sua versão datilográfica, tal como nos é dado no manuscrito original de 1936:

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

Com o espaçamento isométrico dos caracteres, que é típico do texto datilografado, parece se desenhar com razoável nitidez e naturalidade a separação da peça tanto no sentido vertical como no horizontal. Verticalmente, a composição é, por assim dizer, cindida em dois hemisférios: o setentrional compreende os três primeiros versos, e o austral, os outros três que são todos iniciados pela mesma locução “sem que”. Mais importante do que isso, porém, é a cesura horizontal: depois de uma tomada em conjunto, cada um dos seis versos aparece como que dividido em duas partes, à guisa de “hemistíquios” visuais, de tal forma que se interpõe, entre o lado esquerdo e o direito, uma fina mas clara *via vazia*, o que vale dizer, uma linha em branco que se estira desde o verso inicial até o último, costurando-se a partir do que seria, em todos os versos, o sétimo toque no teclado da máquina de escrever (no primeiro verso vindo após “O poeta”, no seguinte, após “conta a” *etc...*). Ora, essa *via vazia* funciona como um eixo central, evocando *in corpore* exatamente o aludido “fio” anímico que “corre por dentro” do ser humano. E ao mesmo tempo que atua separando as metades dos versos, tal linha medular age *interligando, através do texto poético*, os espaços em branco inferior e superior da página, ou seja, o *embaixo* e o *em cima* que são substancialmente iguais, conforme supra explicado. A circunstância de que essa linha seja, à primeira vista, pouco perceptível corrobora de maneira veemente a afirmação textual de que “o fio corre *por dentro*/ sem que o poeta o *veja*,/ sem que o *sinta*”. Por outro lado, uma vez chamada a atenção para esse “fio”, certamente já representa ser bem difícil ignorá-lo ou já não se pode *desmenti-lo*. Bem assim é a alma, e aprender a *vê-la*, *senti-la* e *não desmenti-la* é, de acordo com o que se vem propondo, a missão transcendental a ser perseguida pelo poeta que desfia o “rosário”.

E por fim, um último pormenor: é oportuno anotar o fato de que a letra mais utilizada na peça vestibular vem a ser a vogal *o*, com dezessete ocorrências e presente em to-

lêncio” (“Hora do mergulho”, in: “Simples de coração”, 1995). Entretanto, ainda com Gessinger, “Por mais que a gente grite, o silêncio é sempre maior” (“Além dos *outdoors*”, in: “A revolta dos dândis”, 1987).

dos os versos. Numa outra conjuntura, essa particularidade decerto constituiria uma minúcia desprezível. Entretanto, verificando-se num poema que versa justamente sobre o *rosário*, abre-se a possibilidade de que os *oo* sejam interpretados como remissões às *contas* que devem ser rezadas. Outrossim, como um aspecto acessório, convém apontar que a repetição da circularidade dessas letras talvez sirva para expressar, numa miniatura material, a mais ampla circularidade ideal do rosário e do próprio livro; percebe-se, aliás, a distinta marcação dos três *oo*, um embaixo do outro, bem na parte do meio dos versos que encerram o texto.

Passemos então, sem outros adiamentos, ao estudo mais detalhado de cada um dos terços e mistérios de *Magma*.

CAPÍTULO II. “A HORA DA VOSSA FUGA”

*Aqui se inicia
uma viagem clara
para a encantação*

FERREIRA GULLAR

*A viagem te conduzirá a teu ser,
transmutará teu pó em ouro puro.*

RUMI

O primeiro terço ou conjunto de mistérios de *Magma* diz, pois, respeito ao *Nascimento* do ser: *ex Deo nascimur*. É sobre esse preciso instante,

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

que discorre “Águas da serra”, peça iniciante desta parte.

Começemos por considerar que a fratura pela qual a existência humana se destaca ou *se desprende* da essência divina original acarreta múltiplas conseqüências, as quais também são contempladas pelos demais textos desse terço, que prossegue até a composição “Na Mantiqueira”. Tem relevância discutir os aspectos principais das mais importantes dessas conseqüências 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 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 predicado do *movimento*: a Origem é estática e assim permanece, ao passo que a manifestação, impelida pela inércia da força que lhe provocou a 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...

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 uma cinética libertária pessoal, da qual derivam todos os conflitos, erros e acertos inerentes à experimentação da vida: é, de acordo com o título de outra peça do primeiro terço 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.

Daí vem que os carmes que compõem o terço inicial de *Magma* podem ser divididos em quatro grupos, em função da similaridade temática e da progressividade que os conformam em torno dessas decorrências. Diga-se, em linhas gerais a serem depois minuciadas, que no primeiro grupo, neste estudo denominado de “Nascimento: os poemas hidráulicos”, a água é o motivo preponderante e cuida-se do despertar do ser para a vida, dando-se ênfase ao caráter de *motricidade* aquático. Depois, as composições da segunda série, a que chamaremos de “‘Ritmos selvagens’: a liberdade em ‘Turbulência’”, dão continuidade a esse caráter, traduzindo-o na turbilhonante *liberdade* de movimento da manifestação. “A ponte do arco-íris” é o conjunto seguinte, em que, por conta do deslocamento, aparece mais patente a *distância* que se estabelece entre o ser desgarrado e Deus. E “Viagem de trem”, que encerra o terço, segue no mesmo diapasão de estabelecimento de distâncias, com o diferencial – em confronto com os grupos anteriores – de conter um sentido de abordagem bem mais direto e intenso da idéia de *queda* do humano no mundo terrestre, em meio a uma soturna atmosfera de *solidão*, a qual, antecipando a saudade e a busca amorosa que irão imperar já no segundo terço, nada mais é do que a lembrança aguda da própria *identidade*: a percepção da condição existencial de um *eu* como sendo diverso e insulado em relação a um *Outro* que se aparenta ausente.

Com relação às nomenclaturas adotadas para cada uma das séries poemáticas, é bastante pertinente frisar que não são elas de maneira alguma arbitrárias, mas antes se esco-

ram nos elementos fornecidos pela própria escritura rosiana. Assim, “*os poemas*” que se voltam para o “Nascimento” do ser são agora reputados como “*hidráulicos*” porque é a partir das águas neles correntes que efetivamente parece se impulsionar o inteiro andamento do livro. Já “*Ritmos selvagens*” e “*Turbulência*” são nomes de textos de *Magma*, sendo que a palavra que fecha e sobre o qual gira este segundo é exatamente “*liberdade*”. “A ponte do *arco-íris*”, por seu turno, consiste numa denominação absolutamente adequada para arrebanhar um ciclo de sete carmes intitulados com as designações das cores que compõem aquele fenômeno óptico. E quanto à “Viagem de *trem*”, trata-se de um complexo que congrega seis composições, em duas das quais esse veículo é explicitamente mencionado. Decerto que há ainda outros fatores que contribuem para explicar as escolhas dessas terminologias; serão eles, no entanto, compreendidos oportuna e naturalmente, à medida que se for abordando cada conjunto por sua vez. Vale o mesmo com respeito às outras justificativas para a configuração dos grupos, ou seja, para a inserção de cada peça nesta ou naquela série, de modo a completar um sistema distinto dos demais.

Todavia, antes de passar a esses poemas que perfazem o terço inaugural, outras breves considerações inda merecem ser tecidas.

É proveitoso recordar que, como já referido, o primeiro terço também corresponde ao que se costuma chamar de *Pequenos Mistérios* ou *Mistérios Menores*: são os ritos preparatórios que acompanham a *entrada* no templo – em *Magma*, o microcosmo, templo da existência do *eu* e contraparte da saída do *Outro* – e realizam a purificação do postulante para que ele se possa prestar à aquisição dos conhecimentos contidos nos *Grandes Mistérios* iniciáticos. Sob a óptica antropológica, os *Pequenos Mistérios* desse terço constituem o que Van Gennepe denomina de “ritos de separação” ou “preliminares”.

Cumpra outrossim 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.*¹¹⁹

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

¹¹⁹ Plotino, *Enéada* V, 1, 1.

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” (nos termos de “Águas da serra”) e por onde, não obstante, flui o magma anímico subterrâneo. Por conseguinte, o ser no Inferno está apenas *embaixo*, apartado, em sua ignorância e na aparência da desmemória, de Deus que está *no Alto*¹²⁰.

Neste ponto acode-nos um antigo ditado hebraico, o qual assevera que o homem, uma vez decaído, tão-só quando chega ao fundo do abismo pode apoiar os pés no chão e deste modo conseguir impulso para lançar-se novamente para cima: o solo é a base para todo salto e para todo voo.

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. Conquanto ainda insuspeito, conquanto 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 único e verdadeiro 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, coroamento que satisfaz uma saudade longamente sentida e transforma o reencontro numa vitória gloriosa: “*Ad augusta per angusta*” e “*Ad astra per aspera*”¹²¹. 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 o Criador. E ainda recorrendo à sabedoria islâmica, lega-nos ela uma fórmula inequívoca, por meio de Shabestari: “O fim é o retorno.”¹²² O que se casa maravilhosamente com outra sentença do mesmo Shabestari: “Viaja em ti mesmo.”¹²³

Logo, o *eu* se coloca como paisagem – e passagem –, enquanto que o começo e o fim, o Alfa e o Ômega, o próprio caminho são Deus. Aliás, Jesus – Deus feito “filho do Homem” – assegurou (João 14, 4-6):

E vós sabeis o caminho para onde eu vou.

¹²⁰ Permanece sempre presente a sábia advertência hermética – “O que está no alto é igual ao que está embaixo” – e a taoísta: “O alto e o baixo formam um todo” (v. a nota 96, pág. 56).

¹²¹ Cf. ROSA, 11, 42-43 (“Pirlimpsiquice”).

¹²² *Apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 780, verbete *RETORNO*.

¹²³ *Apud id.*, *op. cit.*, pág. 952.

Disse-lhe Tomé: Senhor, não sabemos para onde vais; como saber o caminho?

Respondeu-lhe Jesus: Eu sou o caminho, e a verdade, e a vida; ninguém vem ao Pai senão por mim.

O que, numa leitura arriscada, porém livre, poderia ser entendido desta maneira: O “Eu” – mera aparência anímica de identidade saída de Deus – é “o caminho” que cada homem tem condições de saber e de trilhar, “e a verdade” relativa que está ao alcance de toda humanidade, “e a vida” que é vivida por todos; “ninguém vem” – ou volta – “ao Pai” – na realidade o único EU SOU, o Porto final e a Verdade absoluta – “senão” *transpondo o eu*, percorrendo o caminho que vem de Deus, persentindo em si mesmo a verdade e passando pelas vicissitudes da vida ceterior¹²⁴. Em suma, viver é viajar e o Nascimento do *eu* é um convite para a aprendizagem ou reconhecimento da “semelhança” essencial entre o ser humano e Deus¹²⁵.

A propósito, não é à toa o grande número de mitos de viagem e de retorno presentes em várias culturas e literaturas. *En passant* e sem cuidado diacrônico, cite-se a *Odisseia* homérica, o *Êxodo* bíblico através do deserto, as copiosas novelas medievais acerca da demanda do Santo Graal, a saga de Dom Quixote e de outros cavaleiros andantes, a travessia iniciática de Dante, a épica camoniana, Jasão e os Argonautas, *Gilgamesh* e Utnapshtin, a Arca de Noé, o mito de Orfeu no Inferno, o *tour* interplanetário d’*O pequeno príncipe*, as idas e vindas de *Macunaíma*. Modernamente, Carl Gustav Jung fala da viagem como um símbolo para a “busca da Mãe perdida”¹²⁶, o que, no sentido mais profundo, diz respeito ao seio da *Alma Mater*. Já em Guimarães Rosa, lembre-se da narração feita pelo 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

¹²⁴ Em consonância, ensina H.-Ch. Puech: “Nesta perspectiva, a questão do nosso destino parece simples: resume-se à relação que o meu eu pode, que *eu* posso manter *comigo próprio*. Sou eu que, ao *singularizar-me*, ao ligar-me às minhas manifestações exteriores: apreensão de um objecto do mundo sensível em tal instante ou prosseguimento de uma acção que leva a um desenvolvimento do tempo e me transporta para fora de mim, crio a minha ausência em mim próprio.” (*apud* BRUN, 145, 84).

¹²⁵ Cf. Gn 1.26: “Também disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança”, o que, evidentemente, não pode ser em nenhuma hipótese tomado como referência à semelhança do *corpo físico*, pois que Deus é *Espírito*.

¹²⁶ Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 952.

Ourobouros (ou Uróboro), serpente alquímica que morde a própria cauda, assim reunindo o fim e o princípio, com o que “*Exprime (...) a eternidade, concebida sob o aspecto de um eterno retorno. O que não tem fim nem começo*”¹²⁷.

Ora, se o escopo da saída é a bem-aventurança do retorno, é permitido inferir que a própria saída se constitui em razão para alegria. Tem pertinência dar atenção a um conceito capital da Cabala, segundo o qual Deus só poderia ser reconhecido através da perspectiva de Suas próprias criaturas, *i. e.*, o intento da Criação seria a dádiva concedida aos seres, arrancados ao Nada, de saberem da onipresença do Pai, concomitante à oportunidade de exercício da teodicéia. Dizendo de outra maneira, o ser humano existe apenas para saber – no tempo apropriado 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, vez que 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, pelo menos por agora, mais consistente do que o trauma momentâneo da separação. De fato, se no terço inicial do livro de 1936 a tristeza pelo afastamento aparece 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. E bem expoente dessa alegria íntima – que ademais reflete o brilho do fio anímico – surge o diálogo, nas estâncias finais da composição “Boiada”, entre o “Patrão” e o vaqueiro “João Nani-co”; ao ser perguntado “porque canta assim?”, já que “seu gado miúdo” morreu pesteadado, sua “crioula” fugiu “pra Baía” e “seu filho” faleceu “no eito, (...) / picado de urutu”, o sertanejo responde:

– “Ai, Patrão, a vida é uma boiada,

¹²⁷ *Id.*, *op. cit.*, pág. 780. Grifo dos autores, que citam J. Van Lennep (*Art et Alchimie*).

e a gente canta pra ir tocando os bois...”

E:

– “*Oh João Nanico, mineiro velho,
quer vir comigo pro Paracatu?!...*”
– “*O gado é bravo?... A pinga é boa?...
Ai, Patrãozinho, vamos embora,
vamos embora pro Paracatu!...*”

Sabendo que “*Paracatu*” quer dizer “rio bom” em tupi, fica demonstrada a vontade do vaqueiro em não se deixar abater pelos reveses de sua experiência de vida, mas, ao invés, em se deixar levar, com fé, pela fluência do rio que conduz à Foz, vida afora, Sertão adentro, na cadência da boiada de

*Cacundas ondulantes,
desabaladas,
como as águas de um rio...*

Para finalizar este tópico, adiantemos um pouco o assunto dos próximos Capítulos, ao dizer que de tudo se infere ser a saudade, o sofrimento da distância, o que faz com que o *eu*, uma vez desperto para si mesmo e para sua liberdade, sinta a necessidade de estar novamente junto com o *Outro* de Quem fugiu e tenha esperança nesse alegre reencontro. Essa feliz reunião é o condutor que norteia a parábola do filho pródigo, o qual, após sair do lar e dissipar seus bens na liberdade irresponsável, passa fome e privações que o levam a volver humildemente à casa paterna, onde é acolhido com festas; e quando o filho mais velho, que permaneceu trabalhando com o pai, indigna-se ao ver que este matou o novilho cevado para comemorar a volta do irmão pecador, o pai redargui que era preciso o regozijo porque o filho mais novo “estava morto e reviveu, estava perdido e foi achado”¹²⁸. A parábola da ovelha perdida tem um fundo semelhante¹²⁹. Poder-se-ia dizer, grosso modo, que o primeiro terço de *Magma* cuida da liberdade do filho pródigo ou da fuga da ovelha, enquanto que o segundo terço diz respeito à saudade da casa paterna ou do aprisco e o terço final é o reencontro com o pai ou pastor.

Finda a digressão, podemos avançar sem mais delongas no exame das “contas” do primeiro terço do rosário magmático.

¹²⁸ V. *Lc* 15.11-32. Essa declaração do pai compadecido é pronunciada tanto no versículo 24, quando ordena aos criados a célere preparação das comemorações, como no 32, quando insta com o primogênito para que este participe da alegria.

¹²⁹ V. *Mt* 18.10-14 e *Lc* 15.3-7.

1. NASCIMENTO: OS POEMAS HIDRÁULICOS

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

... Disse João a todos: Eu, na verdade, vos batizo com água, mas vem o que é mais poderoso do que eu, do qual não sou digno de desatar-lhe as correias das sandálias; ele vos batizará com o Espírito Santo e com fogo.

LUCAS 3.16

Iara eu te amo muito mais agora

WALTER FRANCO,
“Mamãe d’água”

Os poemas hidráulicos são “Águas da serra” e “A Iara”. Nessa díade, os conceitos fundamentais são os de *purificação*, *nascimento* e *movimento*, tudo carregado aos textos pelo mesmo símbolo do líquido vital.

Partindo então de “Águas da serra”, leiamos essa composição, que progride 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...*¹³⁰

É de se pôr mais uma vez em evidência um ponto de inestimável valor para que se possa abarcar todo o alcance do símbolo aquático no livro de 1936: não se pode olvidar que a água que brota em “Águas da serra” e que se espraia por várias das composições que se seguem, revelando-se como *Leitmotiv*, é de natureza lustral¹³¹, ou seja, sua propriedade sacralizante é complementada e intensificada quando se a considera juntamente com a ignescência a que remete o título congregador *Magma*.

Por consequência, o sentido que primeiro nos interessa 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 a 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 utensílios. Sobretudo, a lavagem das mãos antes de se alimentar assentava 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

¹³⁰ 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 v. 5, “do *sempre-descendo*”, também hifenizado; no v. 13, “do *semi-sono*” está no lugar de “do *sono pleno*”; no v. 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 v. 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.

¹³¹ V. atrás, neste trabalho, as págs. 50-51 (Capítulo I, subtópico 3.1). Ressalvo que aludo à especificidade da “Água lustral”, que se trata, conforme explana o Aurélio (FERREIRA, 173, verbete *água*), de uma “Água sagrada dos antigos, a qual se obtinha extinguindo-se na água comum um *tição ardente* tirado da pira dos sacrifícios.” Grifei.

Batista às margens do Jordão, adquirido um caráter de extrema relevância e de *sine qua non* para a admissão do crente nas igrejas¹³². 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, resta 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 preambular 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, no segundo texto da díade 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...*”

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 associação com substância untuosa.

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 inauguratório 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 (no *Tao*, 8, 1: “Vida

¹³² VAN GENNEP (280, 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 vestíbulo, um paramento que impede a passagem brusca do profano ao sagrado.”

verdadeira é como a água”) 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 examinar com diligência.

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 (1.1-2):

*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.*

Extraí-se que a água abissal é, figurativamente, *preexistente* a todas as coisas, compondo – numa metáfora possivelmente embasada 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* (5.6-8) introduz 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.

Voltando ao *Gênesis* (1.6-10), 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.

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 – 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 toda 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* 1.20-21 – com o que concorda em parte a paleontologia atual, que admite haver sido o meio aquático o berço da vida planetária¹³³. Por fim, não deixa de ter a água 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 propício pleonismo, 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 maneira bem sutil, podendo contudo ser facilmente apreendida pelo próprio recurso enfático ao símbolo da *água* como expressão 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;

¹³³ Tendo sido, 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.

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 deste modo 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 reflete o labor divino do Primeiro Dia e logo o escoar do tempo ocupado pela Criação. Finalmente, embora em dado momento o poeta indague às águas

Qual terá sido a hora da vossa fuga,

ele próprio responde, nos versos seguintes, ter sido

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 ainda cabe discorrer antes de dar melhor atenção ao texto de “A Iara”.

Conquanto 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 hierosolimita 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 tehiru ou espaço fundamental.¹³⁴

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,

¹³⁴ BLOOM, 136, 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.

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 magmática, 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 invocando o 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 metáfora original do metzamtzem, o Seu prender a Sua própria respiração.*¹³⁵

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*”¹³⁶, donde “*Javê*” 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

¹³⁵ *Id.*, *op. cit.*, págs. 83-84.

¹³⁶ “*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*, 130, 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.”

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.¹³⁷

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...¹³⁸

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 mágico fio anímico.

Fica outrossim por demais evidente a estreita relação que se verifica entre a natureza psíquica, lingüística e mágica dos atos de meditação do *tikún* e a empresa mística e estética de cunho anagógico elaborada por Guimarães Rosa¹³⁹. 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.”¹⁴⁰

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

¹³⁷ BLOOM, 136, 51. Para detalhes acerca das *partzufim* e das *behinót* remeto a esse texto de BLOOM, bem como a SCHOLEM, 257.

¹³⁸ BLOOM, 136, pág. 52.

¹³⁹ V., por exemplo, o depoimento transcrito à pág. 29 deste trabalho (nota 44), Capítulo I, tópico 1.

¹⁴⁰ BLOOM, 136, 85-86.

*Qual terá sido a hora da vossa fuga,
quando as formas e as vidas se desprenderam
das mãos de Deus,
talvez enquanto o próprio Deus dormia?...
E então, do sono pleno dos paraísos perfeitos,
os diques se romperam,
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 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*. Destarte, esses instantâneos poéticos podem ser prontamente identificados com o *tzimtzum* e a *sheviráh há-kelim* de Isaac Luria.

No que diz respeito 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 poeta neófito e que demandam deste, entre outros esforços, a vontade (“ânsia que redobra ao se saciar”), a inteligência (“pensamentos que ninguém pode deter”) 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. Apenas por intermédio desses atos poéticos dar-se-á o término do “Desterro” das fagulhas cadescentes, pela sua elevação e conseqüente “*restituição*” ao seio da “Consciência cósmica” donde fulguraram. E lembremos: 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 logo

cantando nas pedras a canção do mais adiante...

Concluída, por enquanto, a matéria sobre a Cabala, passemos agora a examinar algumas das nuances do pensamento neoplatônico observáveis em *Magma*. Tem pertinência trazer 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 coloca em evidência o “*sono pleno* dos paraísos perfeitos” (matriz donde “as forças livres rolaram”) 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 *correndo*”.

A euiptia 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 trasbordamento 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 emite o frio, o perfume exala o odor¹⁴¹. Portanto, o Uno é

*um algo anterior a tudo, algo que deve ser simples e distinto de todo 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.*¹⁴²

O ponto crucial do pensamento emanatista é que tudo dimana de Deus sem que haja, por parte d’Este, nenhuma ação ou desejo; o Uno “não empurra para fora de Si a luz que brilha”¹⁴³, 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

¹⁴¹ *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”).

¹⁴² *Enéada* V, 4, 1.

¹⁴³ *Enéada* V, 3, 12.

surgiria, então, como termo mediato, e em consequência o ser não comungaria da mesma essência original 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 árvore¹⁴⁴. A imagem predominante, porém, que aparece em muitas passagens da doutrina plotínica¹⁴⁵, 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...*¹⁴⁶

E também:

*O ser que vem do Uno não se separa d'Ele e não é idêntico a Ele...*¹⁴⁷

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 déifico 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 paradoxos, 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, mesmo que em aparência 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*”¹⁴⁸, 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”¹⁴⁹, e seguidamente, ao falar da

¹⁴⁴ *Enéada* III, 8, 10.

¹⁴⁵ 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.”

¹⁴⁶ *Enéada* V, 2, 1.

¹⁴⁷ *Enéada* V, 3, 12.

¹⁴⁸ *Enéada* V, 1, 6. Grifei.

¹⁴⁹ *Ibid.*

alma humana, o filósofo afirma que ela “tem uma inteligência própria e tem de si própria a vontade de compreender e de se mover”¹⁵⁰.

O movimento do ser tem estreita relação com o que Plotino denomina de “processão” (*káthodos*), 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.*¹⁵¹

Brun prossegue, 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 tentação 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.*¹⁵²

A figura do rosário, escolhida por Guimarães Rosa no poema vestibular de *Magma*, serve admiravelmente para ilustrar a processão plotínica. O próprio Plotino recorre à imagem da linha, asseverando que, apesar 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 reta¹⁵³. 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 rosariana que ora se esquadrinha, 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:

¹⁵⁰ *Enéada* V, 2, 2. Grifei.

¹⁵¹ BRUN, 145, 44. Grifei.

¹⁵² Trouillard, *A processão plotiniana*, apud *id.*, *ibid.* Grifei.

¹⁵³ *Enéada* V, 2, 2, que recorda a afirmativa de Krishna no *Bhagavad Gita* 7.8: “Os mundos todos estão enfiados em mim, assim como as pérolas unidas por um fio.”

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 regradar 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.*¹⁵⁴

Vemos que o jovem Guimarães Rosa, discípulo de Plotino, foi bastante feliz ao apor, no mesmo texto, “As águas” como expressão da motricidade humana e as pedras “da serra” como representação da imperturbabilidade do manancial divino, com todas as implicações que advém 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.*¹⁵⁵

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

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*”¹⁵⁶, em tal estado de simplicidade e pureza em Si mesmo que toda consideração humana sobre Sua excelsitude seria de todo incompleta e grosseira. Até 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 Natureza¹⁵⁷. 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. Por falar em pensamento, ao Uno

¹⁵⁴ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 159-160. Grifos dos autores.

¹⁵⁵ FRANZ, 177, 150.

¹⁵⁶ *Enéada* V, 4, 1. V. tb. a *Enéada* VI, 7, 40.

¹⁵⁷ Com o que a filosofia de Plotino assume indiscutivelmente um semblante poético, no sentido da definição dada por Göethe: “*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. V. tb., na Conclusão deste trabalho (pág. 455), o breve escólio a respeito do conceito de *docta ignorantia*.

*deve negar-se-Lhe o ato de pensar e de compreender, assim como o pensamento de Si próprio e das outras coisas.*¹⁵⁸

Isso porque, ponderava o filósofo, o pensamento pressupõe uma dualidade entre o sujeito pensante e o objeto pensado, e no Uno essa dualidade é inadmissível. Além disso, no pensamento o sujeito não deixa de ter uma necessidade do objeto, e o Uno, que se basta a Si mesmo, não necessita de nenhum objeto de Seu pensamento. Todavia, não se deve com base nisso incorrer no erro de se imaginar o Uno como sendo inconsciente. Plotino afirma, ao invés, que se pode considerá-Lo como uma espécie de *pensamento puro*, mas um pensamento de índole totalmente diversa do pensamento da Inteligência¹⁵⁹, a qual procede do Uno e é o que há de mais perfeito *após* Ele. Por conseguinte, o conhecimento – ou “Consciência cósmica” – que o Uno tem de Si é estreme e identifica-se com Ele próprio¹⁶⁰.

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 Jakob Böhme e de Hegel. W. R. Inge reflete que Plotino teria preferido o termo “Uno” apenas porque em sua época a mentalidade helênica ainda não tinha importado da Índia e da Arábia o símbolo matemático do zero. Já vimos¹⁶¹ que essa ontologia da neutralidade se faz presente na obra madura de Guimarães Rosa: em “Páramo”, por exemplo, toca-se nas “necessidades do retorno a zero”, o mesmo “zerinho zero” consignado em “O recado do morro”. Ainda entre nós, contemporaneamente – diga-se-o *en passant* –, 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.*¹⁶²

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”¹⁶³. Pois

¹⁵⁸ *Enéada* VI, 9, 6.

¹⁵⁹ O que dá um admirável avanço à noção aristotélica de que o Primeiro Motor é “o pensamento do pensamento”.

¹⁶⁰ *Enéada* V, 4, 1.

¹⁶¹ Cf. pág. 66 deste trabalho (Capítulo I, tópico 4).

¹⁶² *Enéada* VI, 9, 7.

¹⁶³ *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.*¹⁶⁴

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.*¹⁶⁵

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 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 da congérie 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 por igual investe contra a idéia platônica – tão afim com o criacionismo semita – do Demiurgo, o “artesão” ou “fabricante” que, conforme o *Timeu*, reproduziu a realidade sensível do Cosmos a partir da sua contemplação da beleza das idéias preexistentes.

Deve-se no entanto precaver que, malgrado as discrepâncias, para o momento atual de nossa análise de *Magma* importam muito mais as parecenças 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 deve ele retornar mediante o próprio esforço. Também os três são concordes ao vislumbrar na alma humana um liame que permite ao ser encontrar no próprio íntimo a essência de Deus¹⁶⁶. Para esse encontro, a fé é sempre um elemento importante. Ademais, muitos preceitos que à primeira vista

¹⁶⁴ *Enéada* VI, 5, 12. Vale lembrar que em ROSA, 14, 52 (“Evanira!”), lê-se: “É preciso ter saudade de ti, mesmo perto de ti. PARA MAIS PERTO!”

¹⁶⁵ *Enéada* VI, 9, 9.

¹⁶⁶ V. *Lc* 17, 20-21 e, neste trabalho, a nota 101 (pág. 59) e o subtópico 3.1. do Capítulo I.

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 haver “Só (...) um diálogo verdadeiro: o do silêncio e da voz.”¹⁶⁷

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 pelas 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 (falando-se de uma maneira geral, que acolhe numerosas exceções).

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 do livro de estréia estava num adiantado estágio de elaboração de seu projeto poético, logo cedo jogando no 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 rosário reveste-se de um caráter peculiar, não cabalista nem neoplatonista ou cristão mas, acima de tudo, *rosiano*.

Dito isto, podemos doravante direcionar nossos cuidados para “A Iara”. Apesar de longo, dada a importância desse texto e para uma melhor apreensão tem cabimento transcrevê-lo *in totum*, 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,*

¹⁶⁷ ROSA, 14, 35-36.

- irreais e lentas, como espectros de vidro,*
 5 *para os palácios de 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 Rheno...
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 quitê...”

Nem mais se esforça em seduzir
o canoeiro mura ou o seringueiro,
meio vestida com a gaze das águas,
 50 *na renda trançada 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 as ninféias 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...¹⁶⁸*

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

Já aos primeiros versos da peça vemos que ela 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 de “Águas da serra” não só é continuada, como ainda 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 denota a profundidade do

¹⁶⁸ O texto de ROSA, 2, 16-19, apresenta as seguintes variantes: no verso 6, “em vale côncavo”; no v. 9, “e rígidos jardins”; no v. 10, “Por entre os delfins”; no v. 20, “que *imergem*” no lugar de “que *descem*”; o v. 31 é iniciado com minúscula, “que veio”; no v. 46, “tumassaua *quitô*”; no v. 53, “vim aqui *pra* me deixar vencer”; e, finalmente, um novo verso, composto pelo adjetivo “*bronzeada*”, é colocado entre “*esguia*” (60) e “*oleosa*” na última estrofe. Ainda, em *id.*, 1, algumas correções foram feitas a mão: no v. 19, “das Nereidas” foi rasurado e substituído por “de Nereidas”; e no v. 44, “em *nhennhengatu*”, igualmente riscado, foi substituído por “em *nheengatu*”.

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 iniciação¹⁶⁹.

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*”¹⁷⁰, 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 abaixo das colinas...*”), parece ser mais uma nova ilustração da *she-*

¹⁶⁹ 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, 281, 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, todavia, que essa visão seja 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 e *O Quinto Evangelho*, 212, 62, aforismo 29. Quanto ao rasgar do véu mencionado por Van Rijckenborgh, refere-se a *Mt* 27.51.

¹⁷⁰ ROSA, 17, e tb. in: *id.*, 2, 8-9 (trecho). Grifei.

viráh há-kelim da Cabala, porquanto reúne, num mesmo lance de imagem, a luz, o estilhaçamento e a descida. Ao mesmo tempo, a propagação luminescente 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.

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, no entanto, 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 razão de ser, eis que, se em Guimarães Rosa o erotismo tem flagrante conotação mística (conforme já bem explicado por Benedito Nunes¹⁷¹), é certo que à Virgem logicamente não assiste a mais tênue nuance sensual, pelo que adquire valia a ocupação de seu lugar pela sedutora Iara, a qual, no contexto do ideário rosiano, é um ícone feminino dotado de maior riqueza. Diga-se *en passant* que essa conjugação paradoxal de um significado erótico com outro transcendente aparenta a nossa Iara às *huris* do paraíso muçulmano e, em especial, às *apsaras* das mitologias hindu, *khmer* e budista; consta que *apsara* vem do sânscrito *ap*, “água”, e *sara*, “essência”, obtendo-se então “essência da água”, o que é certamente muito instigante¹⁷².

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 do irmão Cronos e “*Mãe dos Deuses*” Zeus, Hades, Possêidon, Hera, Héstia e Deméter. No Egito a

¹⁷¹ V. NUNES, 67, bem como a Introdução ao Capítulo seg. deste trabalho.

¹⁷² V. em ROSA, 14, 187 (“A caça à lua”): “ASAS ALMA/ ALMALMA
ressalta/ APSARA/ A/ MAIS MAR QUE O MAR.” Grifos do autor.

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 o 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.”¹⁷³

De volta à sereia de *Magma*, representa ela também, como toda sereia pelo menos desde Homero, a destruição, a chamada ao perecimento do ego nas vagas existenciais. Nada obstante, tal 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 excede 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 do próprio destino, já neonato anseia pelo simbólico afogamento do seu *eu* nas águas purificadoras, para assim poder volver ao *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 batismo¹⁷⁴.

Quanto à encantadora Iara¹⁷⁵, 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 “brasileira” 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 convenientes cuidados, que “A Iara”, como sucessora de Cibele e Ísis, avoca o semblante de uma espécie de “prosopopéia” 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

¹⁷³ Cf. FIGUEIREDO, 175, 255. V. tb. CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 507.

¹⁷⁴ V. págs. 78-79 deste trabalho (Capítulo II, tópico 1).

¹⁷⁵ *Nota bene*: “encantadora”, adotando-se a acepção rosiana, vez que, cf. ROSA, 19, 457, “As pessoas não morrem, ficam *encantadas*.” Grifei.

Que veio, dormindo, Purus abaixo,

minudência que é confirmada na última estrofe, quando o poeta reflete que só 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,*

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 desagüamento 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 pororoca “solta seus diabos” turbilhonantes ou, ao contrário, ficou “Lá bem pra trás”, justamente *no* local onde o macaréu arrebenta? Tal 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 para “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 inda autoriza 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 “On-dinas” 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 Rheno” alemão; a mitologia helena se faz presente através das cinqüenta “Danaides laboriosas” e das também cinqüenta “Nereidas” protetoras dos navegantes (uma das Nereidas, aliás, era “Anfitrite”, cujo carro era puxado por tritões e que era esposa de “Possêidon”). Observe-se que nas duas primeiras estâncias do carme, em que as sereias da Europa são apresentadas, não há uma só palavra de procedência indígena e há até uma palavra estrangeira: “*lamê*”, sublinhada e com acento aberto a indicar que ela está sendo empregada na forma original, em francês. Sem embargo, o poeta quer ver é a “tapuia” Iara “dos olhos verdes de muiraquitã”, 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...* Provavelmente 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 precioso magistério de Câmara Cascudo, a figura da Iara seja um transporte do folclore europeu¹⁷⁶. Ela já está mais do que aclimatada ao populário pátrio e o texto de Guimarães Rosa não deixa dúvidas quanto a isso, ao lhe atribuir os adjetivos “brasileana, 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 quitê...”

Esta é a ocasião para recordar que no carme 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.

¹⁷⁶ CASCUDO, 155, 453-454: “O mito das águas compreendia a outra expressão misteriosa, não defensiva ou protetora, mas sempre contrária e assassina: a cobra d’água, cobra-grande, mboiaçu, a cobra-preta, boiúna. (...) A forma da mãe-d’água, inicialmente, é ofídica. (...) Ainda em 1819 Von Martius escrevia que a mãe d’água, *paranamaia*, mãe do rio, era serpente esverdeada ou parda (...). Não conheço no documentário brasileiro mãe-d’água cantando, moça bonita do cabelo louro e olho azul, senão na segunda metade do séc. XIX, e mais intensamente depois da reação romântica que se inicia pelo indigenismo transfigurador de Gonçalves Dias.”

Não se pode deixar de frisar 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 *lamê*”, ao passo que a Iara tem a sensualidade de estar meio desnuda ou tão-só

meio vestida com a gaze das águas,

a qual lhe cobre um corpo bem real, vivo, pois, longe de se parecer com um dos frios “espectros” vítreos, 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. Desta forma, 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 sim nas águas primordiais do próprio *eu*, batizando-se, mas em seguida cabe-lhe continuar a 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 tópico o melhor é examinar com cuidado as idéias apresentadas pela estrofe final da peça, onde se registra que a condição custosa para ir ao encontro da Mãe d’Água e “*beijá-la*” é enfrentar a

(...) noite sem bordas dessas terras grandes,
quando a lua e as ninféias 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”¹⁷⁷. 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.*¹⁷⁸

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.*¹⁷⁹

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 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 corado por um ponto, é também

¹⁷⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 561.

¹⁷⁸ *Id.*, op. cit., pág. 562. Grifo dos autores.

¹⁷⁹ *Id.*, op. cit., págs. 561-562. Grifos dos autores.

*a letra da ressurreição. As orações destinadas ao serviço dos mortos têm versículos que rimam principalmente em n.*¹⁸⁰

Ora, tal como a lua, o ser não produz luz de per si, mas espelha a luz divina da qual é dependente¹⁸¹. Infere-se que o homem, para ir ter com o Princípio, deverá antes 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 neófito 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.”¹⁸² 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.*¹⁸³

E ainda: “Bernard de Clairvaux, também em seu comentário sobre o *Cântico dos Cânticos*, fala longamente do *osculum* que resulta da *unitas spiritus*.”¹⁸⁴

Podemos de tudo auferir que, dentro do sentido anagógico de *Magma*, o beijo é uma delicadíssima expressão da *conjunctio* espiritual que o poeta almeja, 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 quando “à noite” e ainda

na concha carmesim de uma vitória-régia,

¹⁸⁰ *Apud id., op. cit.*, pág. 300. Grifo do autor.

¹⁸¹ 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.”

¹⁸² *Id., op. cit.*, pág. 127.

¹⁸³ *Apud id., op. cit.*, pág. 128. Grifo dos autores, que convém endossar.

¹⁸⁴ *Id., ibid.*

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; deste modo, 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*.”¹⁸⁵

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, obtida através do líquido extraído de um molusco que habita uma *concha*, era empregada na Antigüidade romana para tingir os mantos imperiais. 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 ru-

¹⁸⁵ *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, 170, 123-149.

bedo (“sangue”), e depois, é o rubor (as pétalas imensas) que passa a envolver com leveza o alvor (a nudez 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 as considerações sobre os poemas hidráulicos, é proveitoso frisar o que mais nos interessa para irmos avante no estudo dos demais textos de *Magma*: desde o começo do 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 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, sendo que o rico simbolismo do ósculo sagrado será retomado quando da análise das peças integrantes do segundo terço, tais como “Sonho de uma tarde de inverno” e “Hierograma”. Outrossim, atente-se 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.

2. “RITMOS SELVAGENS”: A LIBERDADE EM “TURBULÊNCIA”

O que Aristóteles referiu a respeito dos mistérios em geral deverá aplicar-se com propriedade aos de Elêusis: “Os iniciados não tinham de aprender, mas sim de experimentar.”

KURT SELIGMANN

Os poemas componentes da segunda parte do primeiro terço de *Magma* são, pela ordem em que aparecem: “Ritmos selvagens”, “Luar”, “Boiada”, as nove peças do complexo “*Hai-kais*”, “Gruta do Maquiné”, “Maleita”, “Caranguejo”, o complexo “Luar na mata” (que contém “I – Cinema” e “II – Rapto”) e “Elegia”. É desnecessário, a partir de agora, citar todos esses textos na íntegra, bastando-nos em regra para os comentários o destaque dos fragmentos mais importantes.

A tônica desse conjunto de composições libertistas é dada pelo haicai¹⁸⁶ “Turbulência”:

1 *O vento experimenta
o que irá fazer
com sua liberdade...*

Temos que, uma vez cumprido o catecumenato na díade dos poemas hidráulicos, incumbe agora ao noviço batizado promover sua instrução, o que só é possível por meio da *experimentação do livre-arbítrio* de que foi dotado. Entretanto, cuidando-se de algo novo, a eólica “*liberdade*” de locomoção por entre os “*Ritmos selvagens*” da existência naturalmente há de causar conflitos, atritos e tribulações, toda a “*Turbulência*” vital que o ser recém-nascido deverá enfrentar. Vê-se que foi de fato muito afortunada a opção do jovem Guimarães Rosa pela imagem do “*vento*”, isto é, o *ar* posto *em movimento* turbilhonante, o qual, prosseguindo a cinética aquática, derrama-se pela quase totalidade dos poemas do ciclo libertista: é o “*Tudo turbulindo*”, conforme no futuro o escritor mineiro expressaria mais sinteticamente. Note-se, ademais, que, segundo uma perspectiva simbólica, todo vento promana do sopro divino que no *Gênesis* (2.7) foi utilizado para animar a manifestação:

Então, formou o SENHOR Deus ao homem do pó da terra e lhe soprou nas narinas o fôlego da vida, e o homem passou a ser alma vivente.

Mais importante ainda, todo fôlego enunciativo empregado pelo ser humano – isto é, toda Palavra – quer repetir o processo de criação *poética* levado a efeito por Deus em *Gênesis* 1.3:

Disse Deus: Haja luz; e houve luz.

Portanto, a liberdade que o vento em *Magma* exerce e “experimenta” é a da vida e a da Poesia.

Abordemos então o texto que abre esta fase novel: o assunto predominante em “*Ritmos selvagens*” é justamente a prossecução do sentido de motricidade undífluo que teve começo nas duas composições anteriores. Agora, o *rio* caudal é convertido em *ritmo* fauniano: a cinética do ser é demonstrada pelo burburinho feito por vários animais selváticos, os quais, ao traduzirem e passarem adiante os cantos de diversas etnias indígenas, desenham uma espé-

¹⁸⁶ De conformidade com o que já foi alertado, v. a nota 213 (pág. 120) para a justificativa da diferenciação, neste trabalho, entre as formas “haicai” e “*Hai-kais*”.

cie de *rosário melódico* que se estende através da floresta. Cuide-se que a palavra *ritmo* traz inequivocamente no bojo o sentido de *sucessão de movimentos repetitivos*. Assim é que

*O pica-pau, vermelho e verde,
(...) martela com o bico, na casca da árvore,
o poema dos índios caiapós...*

*(...) os estúrdios marimbondos-de-chapéu
saem dos alvéolos e fermentam no ar,
(...) zumbindo o hino dos índios das matas...*

*(...) O paturi, no alto,
(...) grasna para a lontra, que avança n'água,
(...) notícias novas que trouxe do Xingu...*

*(...) Um triste tucano, de bico armado,
(...) desprende a queixa dos índios do sul...*¹⁸⁷

Empós, numa notável e colorida linha que vai se elevando, progressivamente mais longe, da terra ao céu, um bandeiroso

*(...) jacaré crespo, de lombo verde, de papo amarelo,
ensina à arara,
toda azul, de patas pretas, de pálpebras pretas,
que ensina ao gavião, que passa no vôo, fino e pedrês,*¹⁸⁸
*que ensina a um bando, que vai de mudança, de maracanãs,
o canto das índias dos carajás...*

A seqüência rítmica traçada pelos pequenos bichos silvestres, que por instante avançam com o fluir das “Águas da serra”, lembra a posterior novela “O recado do morro”, em que Guimarães Rosa confia aos “seres de exceção” (segundo a expressão criada por Charles Baudelaire) a transmissão do aviso transcendental vindo do “Morro da Garça”, encravado na “Serra da Diamantina”.

É importante saber que, desde o início dos “Ritmos selvagens”, o “pica-pau” que “martela” no “tronco branco de papel” é apresentado

*como um poeta, que desde a madrugada,
vem fazendo o retoque dos seus versos...*¹⁸⁹

¹⁸⁷ Em ROSA, 2, 23: “Triste tucano”, sem artigo introdutório.

¹⁸⁸ Em *id.*, *op. cit.*, pág. 24: “que ensina o gavião”, regência que destoa daquela praticada para o mesmo verbo nos demais versos da estrofe.

¹⁸⁹ O autor antes havia escrito “a *maquillage*”, termo que foi riscado, sotopondo-se a mão o substitutivo “o retoque”, o que apropriadamente foi feito para não contaminar com um estrangeirismo o clima indianista do texto calcado em numerosos sotaques nativos.

Portanto, o que os animais transmitem uns aos outros e além é uma *mensagem poética* (“o poema”, “o hino”, “o canto”), a qual, sendo endereçada também às “águas” e às “matas”, é por fim repercutida pelo curso fluviátil, de acordo com a última estância da composição:

*O dia inteiro, as águas ouviram,
e as matas entenderam,
as vozes que o vento vai levando
para oeste, para longe, para além do Culuene,
onde o sol se apaga, como a fogueira da última taba,
onde os cocares dos buritis pendem imobilizados,
e o rio marulha a canção dos guerreiros
que vão desaparecer...*

De sorte que o *barulho harmônico* das “vozes” da fauna, que “o vento” libertista “vai levando” e que traslada os “Ritmos” dos homens, transforma-se depois no *marulho* das ondas que repetem “a canção dos guerreiros”. Recomendando-se que essas ondas representem o deslocamento do manifestado, resulta que a melopéia dos bichos devolve, de forma oblíqua, ao rio que vai até o mar a cadência das “Águas” brotantes “da serra”, ou ainda devolve ao ser que se afasta o que é do ser que nascera. Ora, frise-se que as rítmicas dos bichos consistem em traduções das rítmicas não de quaisquer homens, e sim das cantilenas dos silvícolas vizinhos, os

*Índios escuros, das terras fechadas,
que ninguém pisou,
dos chapadões a meio caminho dos grandes rios,*

i. e., os seres humanos que, vivendo em contato com a edênica natureza virgem, estão ainda bem próximos das Origens aquáticas. Ao retomar o canto puro do sábio *bom selvagem* (consoante proposto por Jean-Jacques Rousseau), os animais – que ocupam o papel de mistagogos – *retocam* essa sabedoria intuitiva e a restituem, sob uma nova forma mais apreensível, ao próprio ser humano em trânsito iniciático. Fica destarte implícito o dever do neófito em aprender *consigo mesmo* através da experiência, desde que *re-conheça* em si, preserve e desenvolva as próprias qualidades naturais, ao mesmo tempo em que pode aproveitar o ensinamento de seus pares sob Deus, que são tanto os outros homens quanto os bichos, estes genesicamente mais velhos e experientes¹⁹⁰. Das qualidades que o aprendiz deve cultivar, uma delas é a coragem, igual à dos desbravadores “índios caiapós”, os quais

¹⁹⁰ V. Gn 1.20-27.

*fazem tremer, fazem correr as outras tribos,
voam nos campos atrás dos cascos dos veados,
matam veados só com pauladas...*¹⁹¹

O exemplo a observar dos “índios das matas” é a perseverança, pois “o nham-biquara”¹⁹²

*fica dez horas, todo encolhido, de bote armado,
os olhos vivos, o arco pronto, muita paciência,*

à espera da caça. Já o pescador “bacairi, belo e tranqüilo,” que vive no “Xingu”, tem a dizer da extraordinária perícia, do zelo perfeccionista e, mormente, da *intuição*, pois

*(...) fica triste, e fica bravo, só porque a ponta da flecha longa
pegou dois dedos mais para baixo, no dorso liso do peixe de ouro,
que ele nem viu...*

Os “pobres bororos”, “índios do sul”, além da humildade de falar manso e dormir no chão podem igualmente ensinar sobre a arte de saber prevenir e superar os perigos, eis que

*sentem a onça a três quilômetros, na mata espessa,
bem antes da fera os farejar...*

A última lição é ministrada pelas mulheres “carajás”, as quais tocam suas “pirogas”

*(...) à flor das águas, como coriscos,
à frente dos ventos, batendo piranhas, vencendo asas e pensamentos,
Araguaia abaixo, de Caiapozinho até Conceição...*¹⁹³

Elas conduzem impávidas seus destinos ao longo do *ondeante* (“à flor das águas”) e *ventoso* (“à frente dos ventos”) fluir da vida, deixando resolutamente para trás os obstáculos que lhes ameaçam a evolução e aprimorando suas capacidades volitantes de “asas e pensamentos”. O caráter místico do seu trajeto flumíneo não é difícil de se vislumbrar, se posto em cotejo com a realidade geográfica: o ponto inicial é o “Caiapozinho”, um afluente do rio Caiapós, tendo sido exatamente os “índios caiapós” os primeiros a serem mencionados na composição, assim encabeçando o andamento poemático¹⁹⁴; esse curso fluvial, por sua vez,

¹⁹¹ Em ROSA, 2, 20: “voam no campo”.

¹⁹² Em tupi, lit. “o das matas”.

¹⁹³ Anteriormente se lia “vencendo piranhas”, o que foi riscado, sobrepondo-se “batendo”.

¹⁹⁴ O etnônimo, que vem do tupi, indica que os caiapós são “aqueles que trazem o fogo nas mãos”, abrindo e iluminando os caminhos.

após encontro com o Barreiros forma o rio Grande, logo chamado de “Araguaia”, o qual é *descido* pelas índias e cujas águas e margens serão o palco da série “No Araguaia” (do terço final de *Magma*), que tem como clímax a morte de um índio carajá; depois se irá “até *Conceição*”, o ponto final, e se nos valermos da acepção teológica dessa palavra, que procede do latim *conceptio* e diz respeito à concepção virginal do Cristo, podemos interpretá-la como uma clara alusão ao ulterior renascimento crístico do noviço.

Fica outrossim desde logo advertido, no derradeiro verso do texto (sobre “os guerreiros/ *que vão desaparecer...*”), que para essa ressurreição faz-se previamente necessário o desaparecimento, ou seja, a *morte* “dos guerreiros” que se propõem a trilhar os caminhos da iniciação anagógica; o ser deverá diluir-se, tal como o sol que “se apaga, como a fogueira da última taba”, e propicia o nascimento simbólico da reflexiva lua no poema seguinte.

Desde já se refira que

*Sol e lua são, respectivamente, os mais antigos símbolos do duplo aspecto da natureza: positivo masculino, o espírito engendrador da vida, e o passivo feminino, a matriz de novas formas de vida.*¹⁹⁵

Destarte, o Sol simboliza Deus *Ele mesmo*, ao passo que a Lua é o Deus *manifestante* e, por extensão, a *manifestação* d’Ele oriunda ou Deus *oculto no ser*. Daí vem todo o significado, particularmente fecundo na alquimia, da imprescindibilidade da *conjunctio* para a plena realização do humano, o que se alcança por meio do espelhamento lunar.

Mas a *conjunctio* donde brota a renascença ainda é um futuro distante para o aprendiz: está bem “longe, para lá do Culuene,” o sítio de repouso “onde os cocares dos buri-tis pendem imobilizados” pela cessação da *turbulência* do “vento” manifesto; doutro lado, as “índias dos carajás” encontram-se ainda “quase na hora de dar à luz” a novos seres que irão empreender a aventura do movimento vital, enquanto que seus filhos mais velhos são somente

(...) *cachos de meninos, curumins vivos, equilibrados, dependurados,*

neófitos na infância da vida¹⁹⁶.

Esta é a deixa para tratarmos de “Luar”: preliminarmente se diga que essa peça recupera tais “*cachos de meninos, curumins vivos*” que se dependuravam nas canoas, vistos

¹⁹⁵ FIGUEIREDO, 175, 213 (grifos do autor).

¹⁹⁶ Guarde-se que “o carajá Araticum-uaçu”, do ciclo “No Araguaia” (v. o Capítulo IV, tópico 1, em especial as págs. 313-314), pode perfeitamente ser considerado como um crescido desses “curumins vivos” que navegam com suas mães “Araguaia abaixo” e que se tornarão eles também “guerreiros/ que vão desaparecer” e ainda “poetas” que “dançam nos fios” estelares em “Luar”.

agora como “*cachos* de poetas” que “dançam nos fios” puxados pelas “estrelinhas” a piscar “No alto da noite”. Por seu turno, esses fios que unem as estrelas, compondo o tecido – ou *texto* – do Universo, e o funambúlico bailar de “poetas” em cima deles reafirmam a conotação cósmico-metafísica da ação do bardo que “reza o rosário” cujo “fio corre por dentro” do ser¹⁹⁷.

Todavia, o título não deixa dúvidas de que o destaque de “Luar” é mesmo o importante símbolo da *lua*, reavido de “A Iara” e que, já foi dito, reaparece continuamente nas composições de *Magma*. A propósito, essa repetitiva presença, alternada com períodos de ausência, é ela própria um aproveitamento do aspecto de mutação selênico entre o interlúnio e o plenilúnio e coaduna-se com os simbolismos lunares do “eterno retorno”, da morte e ressurreição e da reiteração das etapas das cerimônias iniciáticas¹⁹⁸.

O satélite é ainda um expoente da feminilidade. Deste modo, recorde-se que a Iara “não veio” ao encontro das outras sereias no poema que leva o seu nome, tendo o poeta pensado que adviria a oportunidade de beijá-la “só (...) quando a lua e as ninféias” desabrochassem “*soltas*” e quando a Mãe d’Água tomasse seu “banho longo/ de perfume e *luar*”. Eis então que,

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

E essa lua

Desliza solta...

Parece ser o momento de oscular a Iara, mas onde ela está? O desabrochar da lua é frágil:

*Se lhe estenderes
tuas mãos brancas,
ela cairá...*

E se a lua cair, a assustadiça Iara não virá se banhar em seus raios. Deduz-se que ainda *não é* a hora de ir ter com a sereia e com o astro, porque este, seguindo a propensão descendente do movimento do ser, mal surge e já está deveras em queda:

¹⁹⁷ Não é possível resistir à tentação de conectar esse fragmento com a quintilha de Ungaretti: “Daquela estrela à outra/ A noite se encarcera/ Em turbinosa vazia desmesura,/ Daquela solidão de estrela/ Àquela solidão de estrela.” (cf. a tradução de CAMPOS, 149, 90).

¹⁹⁸ Remeto a CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 561-566, e a “A caça à lua”, texto de ROSA, 14, 187 e segs.

*A lua madura
rola, desprendida,
por entre os musgos
das nuvens brancas...*

– como uma fruta ou flor arrancada

*do caule longo
da Via Láctea...*

E o poeta se indaga:

*Quem a colheu,
quem a arrancou*

desse caule galáctico?

Esses versos outra vez insistem no afastamento que se processa entre a manifestação e a genetriz: a Via Láctea, a par de evocar o leite do seio da deusa-mãe Juno, é tida, desde os tempos mais priscos, como a estrada celeste que liga os mundos terreno e divino; segue-se que o *arranque* desse ástreo seio corresponde ao caimento do ser, concomitante à sua separação violenta da *Alma Mater*. Guimarães Rosa não se esquece de aludir à conseqüente liberdade, pois, tal como “as forças *rolaram livres*” e “As águas *soltas*” no primeiro poema hidráulico, no presente “A lua (...) *rola, desprendida*” como “as formas e as vidas”, e “Desliza *solta*” das “nuvens brancas”.

No que toca às “nuvens”, detêm elas um valor simbólico estimável, e para compreendê-lo acode-nos Marie-Louise von Franz:

Na linguagem da Antigüidade, a nuvem também tinha um duplo significado, sendo por vezes comparada com a confusão ou o inconsciente. Existem muitos textos herméticos mais recentes onde se diz que a luz de Deus não pode ser descoberta antes da pessoa surgir da nuvem escura do inconsciente, que envolve as pessoas e que é a conotação negativa freqüentemente encontrada na linguagem religiosa. Na linguagem cristã, a nuvem é produzida pelo demônio, que está no norte e de cujas narinas sopram nuvens constantes de confusão e inconsciente sobre o mundo. Mas também encontramos a nuvem nos primeiros textos medievais numa conotação positiva, notadamente como aquele aspecto desconhecido e desconcertante da Divindade.

Provavelmente, alguns leitores conhecem “A Nuvem do Desconhecimento”, um texto místico medieval que descreve o fato de que, quanto mais perto a alma do místico estiver da divindade, mais sombria e confusa ela fica. Esse texto diz, com efeito, que Deus vive na nuvem do desconhecimento e que a pessoa tem que se despojar de toda idéia, de toda concepção intelectual, antes de poder acercar-se da luz que está rodeada pelas trevas da mais profunda confusão. Aqui, a nuvem tem o mesmo

*duplo significado; descreve um estado de profunda confusão, de completa infelicidade, que é, ao mesmo tempo, o início do trabalho alquímico.*¹⁹⁹

Ainda diz a mesma autora, em comentário explicativo de uma gravura seiscen-
tista denominada “Nuvem de Caos”:

*A prima materia ou massa confusa, como uma nuvem negra, caótica, um estado de confusão consciente, típica do começo tanto do trabalho alquímico quanto do processo de individuação.*²⁰⁰

Sabemos que o aprendiz em *Magma*, neonato, está apenas encetando a experimentação mistagógica, perscrutando timidamente o seu *eu* à procura do vínculo com o Absoluto, com vistas a uma transmutação. Ele se situa, pois, tão-somente nas bordas da *Nuvem do desconhecimento*, em cujo luminoso centro Deus repousa encoberto. E nessas bordas, ao “Luar” da íntima noite clara, as “nuvens” novas por enquanto são “brancas”; porém, névoas de “poeira vermelha” já serão levantadas na composição seguinte, “Boiada”, e logo mais a escuridão eclodirá com vigor na “Gruta do Maquiné”, vindo a adensar-se e atingindo oportunamente o auge de força píceia em textos do último terço magmático, como “Assombramento”, “Necrópole”, “Pavor” e “Angústia”, os quais por sua vez preludiam o definitivo “Amanhecer”. Cumpre anotar que no zen-budismo, de maneira semelhante, “Satori”, o despertar, é geralmente representado pela lua cheia raiando após todas as ilusões (nuvens) terem se dissipado.”²⁰¹

Por último, num ritornelo ao primeiro verso de “Luar”, deve-se um parágrafo aos “sapos” que avisaram do surgimento do astro. Passando a novidade “De brejo em brejo”, ou seja, ainda em úmido ambiente próximo dos rios, esses animais limnófilos dão prosseguimento aos “Ritmos selvagens” entoados anteriormente. Tal anfíbio é conhecido em várias culturas como chamador ou mesmo “anunciador de chuva”²⁰² e frequentemente associado à lua como um seu representante na terra, o que o ajusta à sua atuação no poema em pauta. Além disso, de conformidade com a conclusão da protagonista do conto “Tresaventura”, “Sapos rezam também – por força, hão-de!”²⁰³ *Ad rem*, Chevalier e Gheerbrant informam de um ditado maia, o qual complementa que “os sapos *rezam melhor do que nós* para pedir chuva”²⁰⁴: como veremos adiante, quando do exame dos carmes “Toada da chuva”, “O cágado” e

¹⁹⁹ FRANZ, 177, 183. Grifei.

²⁰⁰ *Id.*, *op. cit.* pág. 181. Grifei.

²⁰¹ MARSICANO, 214, 15, nota 8.

²⁰² Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 803.

²⁰³ V., neste trabalho, a nota 53 (pág. 31, Capítulo I, tópico 1).

²⁰⁴ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 803. Grifo dos autores, citando Raphaël Girard.

“Chuva”, o aguaceiro, que se precipita das *nuvens*, adquirirá importância como símbolo do reencontro do ser com o Princípio aquático.

Isso referido, cuidemos do texto “Boiada”.

No concernente à “vaca”, ao “boi” e, por extensão, ao touro (este não mencionado expressamente na peça, embora seja um óbvio partícipe da “manada”), o leque de suas simbólicas é filigranado em demasia, não nos aproveitando a detença aí por muito tempo. Quadra então ressaltar o estritamente essencial, o que pode ser feito em poucas palavras: esses bovídeos, o mais das vezes, ostentam um semblante lunar, estão sempre relacionados aos valores iniciáticos do trabalho e do sacrifício e, é consabido, aparecem como animais sagrados durante toda a Antigüidade, numa grande faixa que vai da Creta minóica (Minotauro) e Egito (Ápis) até a China; na Índia e Indochina ainda hoje eles são reverenciados. De forma especial, o boi se fazia presente nos cultos agrários de Elêusis e consta ter sido a montaria utilizada por Lao-tsé em suas viagens, diante do que esse animal é um dos símbolos mais usuais da figura do *sacerdote* – e, mais especificamente, do hierofante –, por sua capacidade de auxiliar o homem em demanda pelo divino. Instaura-se então a ambigüidade na composição rosiana: conquanto aparentemente os vaqueiros guiem a “Boiada”, na verdade são os bois quem guiam os homens e para eles

vão martelando o chão

sertanejo, aplainando assim, no limite do que é permitido, as duras veredas da mistagogia.

Tudo considerado, tem pertinência observar ainda a estrutura textual da composição. Nas palavras de Jeane Mari Sant’Ana Spera,

No poema “Boiada”, de Magma, percebe-se também uma certa organização dos bois, o que permite segmentar o texto em três partes.

A primeira parte (até o verso 26), que registra uma profusão desordenada de expressões auditivas e visuais, também destaca a preocupação com as partes (ancas, costelas, chifres, corcovas), que compõem o todo (manada). No nível fônico, os recursos expressivos estão dispersos, não se verificando um procedimento sistemático de representação sonora (...).

A segunda parte (v. 28 a 64) representa um prolongamento da primeira, se se considerar a expressividade fônica conferida pela predominância das oclusivas, a que se adicionam momentos de preocupação com o estouro da boiada, com a “vaca malhada investindo nos outros”, com o “boi preto que esparramou” e com a ação do vaqueiro no controle do animal.

A 3ª parte configura o momento da organização da boiada, indicada no texto pelo marcador temporal “agora” (O gado agora trota cansado, e a trovoadas rola do fundo do chão), que pressupõe um “antes”, da 2ª parte, em que a boiada corre, (...) num tropel de trovão.²⁰⁵

²⁰⁵ SPERA, 86, 297. Grifos da autora.

Essa análise nos permite aproximar a “Boiada” rosiana dos seis primeiros quadros da conhecida série pictórica zen-budista “Dez estampas de condução da boiada” ou “Dez figuras do apascentar do boi” ou ainda “Dez etapas do pastoreio espiritual da vaca” e quejandos. Podemos de início buscar apoio nos esclarecimentos de Alberto Marsicano, em estudo sobre Bashô:

*A trajetória deste poeta deve ser antes de tudo analisada à luz das célebres pinturas Os 10 Touros Zen que demonstram todas as etapas iniciáticas do zen budismo. Na primeira, o neófito procura o touro. Na segunda ele é encontrado e na terceira luta até subjugar-lo. Na seguinte toca flauta montado sobre o animal cujo olhar tornou-se calmo. Esta fase inicial representa a luta contra a turbulência da mente, espíritos e na arte, as dificuldades técnicas iniciais.*²⁰⁶

A origem das estampas, que primeiramente parecem ter sido cinco, seis ou oito, perdeu-se no tempo, mas a forma decaedra pela qual as conhecemos hoje nos foi dada no século XII pelo mestre zen chinês Kakuan Shien, a quem também são atribuídas as considerações em prosa e verso que as acompanham²⁰⁷. O boi simboliza, na série, a natureza búdica primária do homem, cuja busca é a demanda pelo *satori*, a iluminação ou despertar da espiritualidade. A primeira das lâminas tem o título de “Procurando o Boi” e o seguinte texto:

O Boi nunca se extraviou realmente, então por que procurá-lo? Tendo voltado as costas à sua Verdadeira-natureza, o homem não pode vê-lo. Por causa de sua corrupção, perdeu de vista o Boi. Repentinamente, defronta-se com um labirinto de caminhos entrecruzados. A ambição de ganho terreno e o pavor da perda surgem como chamas ardentes; idéias de certo e de errado projetam-se como adagas.

*Desolado através das florestas e aterrorizado nas selvas, ele procura um Boi que não encontra.
Acima e abaixo, rios escuros, sem nome espalhados;
em matas espessas ele percorre muitas trilhas.
Cansado até os ossos, com o coração pesado, continua a buscar algo que não pode encontrar.*

²⁰⁶ MARSICANO, 214, 14. Grifei. Observe-se, contudo, que o comentarista parece ter se equivocado na enumeração das cenas.

²⁰⁷ Mister esclarecer que, na verdade, são conhecidas pelo menos quatro séries distintas de “Quadros do pastoreio do Boi”, todas chinesas, das quais a de Kakuan Shien é a mais difundida e considerada, sobretudo no Japão, onde apareceu pela primeira vez no século XV. As outras três são: primeiramente, a mais antiga e primitiva delas, um conjunto de cinco ilustrações cuja autoria seria de Seikyo, outro mestre zen, provavelmente coetâneo de Kakuan Shien e por este citado no prefácio geral das suas gravuras (foi a intenção de corrigir algumas imprecisões de Seikyo o que levou Kakuan Shien a compor o seu próprio ciclo, mais completo); em segundo lugar, há outro conjunto de seis estampas, também baseado no de Seikyo e que teria sido criado pelo mestre Jitoku Ki em data indeterminada; por fim, existe um ciclo de dez estampas vindo à luz em 1585, cujo autor é anônimo, tendo as belas pinturas sido feitas por um certo Pu-Ming. Além de outras leves diferenças apresentadas em relação ao conjunto clássico de Kakuan Shien, destaca-se uma circunstância comum apenas aos outros três casos: o boi, inicialmente negro, vai se branqueando ao longo das séries até desaparecer, como indicação do lento desenvolvimento espiritual experimentado pelo aprendiz. V. SUZUKI, 270, 130-131 e 137-146.

*Ao entardecer, escuta cigarras gorjeando nas árvores.*²⁰⁸

Na primeira parte de “Boiada”, em que, no dizer de Spera, ocorre “uma profusão desordenada de expressões auditivas e visuais” – evocatórias do zumbido estridente das “cigarras gorjeando nas árvores” – e uma “preocupação com as partes (...) que compõem o todo”, verifica-se que as reses, na balbúrdia do início da vaquejada, encontram-se agitadas, dispersas, *perdidas* em meio à *confusão* das *nuvens* de “poeira vermelha” e ao “tropol de trovão”, o que corresponde ao primeiro quadro zen de *procura* do boi. O atropelo do gado sertanejo sugere ainda o “labirinto de caminhos entrecruzados” e as “muitas trilhas” que devem ser reduzidas, pela mão do vaqueiro, a uma só senda fundamental. Ademais, versos à frente as “cacundas ondulantes,/ desabaladas” dos bovinos “rajados” e de “lombos queimados” serão vistas por Guimarães Rosa “como as águas de um rio”, o que recobra os mais antigos “rios escuros, sem nome espriados”. Podemos, aliás, perceber que tanto o curso flumíneo como a labiríntica floresta e, de resto, todo o estrídulo ambiente sonoro que emoldura a composição zen, já estavam presentes em *Magma* desde a peça “Ritmos selvagens”. Seja nos poemas rosi-
anos ou na figura budista, a representação diz respeito à agitação ruidosa e multitudinária do mundo das ilusões sensoriais, que a princípio distraem o ser humano da substância de sua “Verdadeira-natureza” de origem divina, simbolizada pelo boi perdido e pela boiama revolta. Marsicano explicita mesmo que “Esta fase inicial representa a luta contra a *turbulência* da mente”, o que condiz de forma exata com a “Turbulência” magmática e iniciática atual.

Note-se enfim que o discurso budístico é claro ao explicar que “O Boi nunca se extraviou realmente”, mas sim “o homem”, que voltou “as costas à sua Verdadeira-natureza”, é que “não pode vê-lo”. Realmente se tem em vista o mesmo sentido de queda que, lançando o ser em movimento à “corrupção” na matéria, *afasta-o* de sua Origem, a qual entretanto permanece estática em Sua pureza: cabe ao homem encontrar o boi sublevado e domesticá-lo, cabe ao homem arrebanhar a “Boiada”.

Com efeito, vimos depois que a segunda parte do texto guimarroiano retrata “a ação do vaqueiro” que, para o “controle do animal” (Spera), “luta até subjugá-lo” (Marsicano), o que se harmoniza com os estágios contemplados na segunda, terceira, quarta e quinta gravuras zen. A legenda da segunda, “Encontrando os rastros”, diz:

Através das sutras e dos ensinamentos, ele distingue os rastros do Boi. Foi informado de que, assim como vasos de ouro de feitios diferentes são basicamente do mesmo

²⁰⁸ *Apud* KAPLEAU, 197, 313 e segs., assim como as próximas transcrições, as quais, no entanto, submeti a algumas pequenas correções, em razão de evidentes erros de composição percebidos através do cotejo com as versões em espanhol contidas em SUZUKI, 266, 407 e segs., e *id.*, 270, 131 e segs.

ouro, também cada e toda coisa é uma manifestação do Eu. É, porém, incapaz de distinguir o bem do mal, a verdade da mentira. Não passou realmente pelo portão, mas tenta ver os rastros do Boi.

*Viu pegadas sem número
na floresta e à margem das águas.
Em que distâncias vê ele a relva pisada?
Mesmo as gargantas mais profundas das mais altas montanhas
não podem esconder o focinho desse Boi que toca diretamente
o céu.*

Em *Magma*, de fato, a “Boiada boa”, que começa a ser amansada mas inda ameaça estourar “por esse Goiás afora”, está trilhando os altos da “soltura sem fim do Chapadão do Urucuia”: o boi, animal sagrado que aponta “o focinho” para cima, tem confirmado seu *status* de hierofante que pode conduzir o homem aos planos elevados, mais próximos do “céu” – não se olvide, outrossim, que com o símbolo bovídeo tratamos sempre de uma representação da natureza búdica imanente, a qual é o que deveras atrai o ser para essa amplidão.

Considere-se igualmente que Guimarães Rosa, em mais de uma oportunidade, põe em evidência a variedade de raças e pelagens dos bichos:

*Novilhos rajados,
garrotes mateiros,
zebus enormes,
vacas turinas,*

o que insinua os “vasos de ouro de feitios diferentes” a propósito dos quais o mestre chinês re-flete sobre a diversidade na aparência de todas as coisas que, entretanto, são fundidas entre si pela mesma unidade áurica essencial, a proveniência comum da *Alma Mater*.

Quanto à terceira pintura zen, reproduz ela o “Primeiro vislumbre do Boi”:

Se ele apenas escutar atentamente os sons cotidianos, chegará à compreensão e no mesmo instante verá a verdadeira Fonte. Os seus sentidos não são diferentes dessa verdadeira Fonte. Em qualquer atividade a Fonte está manifestamente presente. É algo análogo ao sal na água ou à liga na tinta. Quando a visão interior está corretamente focalizada, chega-se à compreensão de que aquilo que é visto é idêntico à verdadeira Fonte.

*Um rouxinol gorjeia num ramo,
o sol brilha nos salgueiros ondulantes.
Ali está o Boi, onde poderia esconder-se?
Essa esplêndida cabeça, esses cornos majestosos,
que artista poderia retratá-los?*

Ensina-se aqui que mesmo “os sons cotidianos”, isto é, mesmo as ilusões do mundo material, uma vez que são aspectos do *manifestado* e desde que apreciadas “atenta-

mente”, podem se constituir em instrumentos hábeis para elevarem o espírito humano à compreensão da essência do *Manifestante* que está em tudo – o que frisa com o papel do canto da bicharia em “Ritmos selvagens” e com o alerta dos “sapos” em “Luar”. As coisas do mundo profano não têm o condão de esconder indefinidamente o boi sagrado que se procura; ao contrário, o dulcicante de “Um rouxinol” é que acaba por denunciá-lo. Essa terceira lâmina deve ser considerada em conjunto com a quarta, “Agarrando o boi”:

Hoje ele encontrou o Boi, que tinha estado longamente corcoveando nos campos agrestes e realmente o agarrou. Por tanto tempo ele se demorou nestes arredores, que não era fácil fazê-lo romper com os velhos hábitos. Continua a ansiar por pastagens cheirosas, é ainda obstinado e indomável. Se o homem quiser domá-lo inteiramente, tem de usar seu chicote.

Ele precisa agarrar o laço com firmeza e não deixá-lo escapar porque o Boi tem ainda tendências selvagens. Ora se precipita para as montanhas, ora vagueia numa garganta nevoenta.

Tem-se agora o outro lado da moeda: encontrado o boi e posta a mão sobre ele, é então preciso “domá-lo inteiramente”. Medita-se que a natureza búdica, imersa no mundo profano das sensações, acostuma-se à liberdade e às “pastagens cheirosas” e se recusa a ser disciplinada. Assim é que o boiadeiro tem que se esforçar por refrear os “Ritmos” ou as “tendências selvagens” da “Boiada” bruta, expressas de forma bastante nítida no poema rosiano:

– “Galopa, Joaquim,
que o gado estoura
por esse Goiás afora!...
Enterra a espora!...”
(...)

*Golpes de raspa,
refugos tontos, cornadas doidas,
gado selvagem, gado sem ferro...*
– “Olha a vaca malhada
investindo nos outros!...
Ferra a vara, Raimundo!...”

(...)
– “Corre, Zé Grande, cercar o boi preto
que esparramou!...”

– “Olha o bicho atacando!...
Olha o bicho crescendo na vara!...
Firma na vara, mulato bom!...”²⁰⁹

²⁰⁹ Neste trecho, em ROSA, 2, 30, “cornadas *doídas*” e “investindo os outros”.

O “chicote” e o “laço” do texto budista, que manifestam a atividade do homem para sujeitar o gado corcoveante, na peça de *Magma* vêm aventados pela “espora” e pela “vara”. Já a selvageria dos animais, tanto nas estampas quanto na composição rosiana, significam “que nesse estágio os sentimentos ilusórios ainda persistem e sua erradicação requer um treinamento posterior.”²¹⁰

A quinta gravura é “Domando o boi”:

Ao surgir um pensamento, outro e mais outro nasceram. A iluminação traz a compreensão de que esses pensamentos não são irreais, já que brotam de nossa Verdadeira-natureza. É somente porque a ilusão ainda permanece que eles são considerados irreais. Esse estado de ilusão não tem origem no mundo objetivo, mas em nossas próprias mentes.

*Ele deve segurar com firmeza o cabresto e não permitir ao Boi vagar,
para que não se extravie por lugares lamacentos.
Devidamente cuidado, torna-se limpo e gentil.
Solto, segue de bom grado a seu dono.*

E a sexta, “Montado no Boi o traz de volta a casa”:

Cessou a luta, “ganho” ou “perda” não mais o afetam. Ele cantarola as melodias rústicas dos lenhadores e toca os cantos simples das crianças da aldeia. Montado no Boi, contempla serenamente as nuvens do alto. Não volta a cabeça (na direção das tentações). Embora alguém possa tentar perturbá-lo, permanece impassível.

*Cavalgando livre como ar, ele volta animadamente para casa
através da bruma da tarde, de capa e amplo chapéu de palha.
Aonde quer que vá, produz uma brisa fresca
enquanto profunda tranqüilidade domina em seu coração.
Esse boi não precisa nem de uma folha de relva.*

Homem montante e boi montado tornam-se um só. E em *Magma*, por fim, já debelada a ameaça de esparrame do gado “cansado” e contido o seu alvoroço, a manada é organizada num bloco dócil e o boieiro, mais sossegado, pode se dedicar a cantar “melodias rústicas”, assim como o neófito budista pudera tocar a “flauta”, de acordo com o anterior escólio de Marsicano. Destarte, a algazarra inicial da boiama resta concertada em harmonia,

e a gente canta pra ir tocando os bois...

Encerrando por enquanto no que toca a esse assunto, mais à frente perceberemos que, a partir do poema “Bibliocausto” (a ser estudado no Capítulo IV, peça final do terceiro tópico), poder-se-á reevocar o simbolismo global dessas “Dez estampas” zen com con-

²¹⁰ KAPLEAU, 197, 317, nota 3.

siderações acerca das quatro lâminas restantes. Importa é que no momento, vencida uma etapa da vereda magmática, o caminho “pro Paracatu”, como veremos, inda se desenrola longo.

Perceba-se agora que após os frescos poemas hidráulicos, cuja natureza líquida se alastra pelos ribeirinhos “Ritmos selvagens” e pelos brejais sob o “Luar”, “Boiada” contrasta como um momento de extrema secura e calor sob um “sol de fornalha”, consoante as persistentes exclamações dos pegureiros:

– “*Que sol!... Que poeira!...*”

– o que, lançado na segunda estância, é reiterado na quarta e quinta. Isso nos leva a cogitar que o neófito, que juntamente com o “gado” é proveniente “do sertão” ou *Sertão*, chega neste texto a um ponto crítico de afastamento do Princípio undoso: o mais agreste *tão ser*, reverso componente do Universo. Se bem que o sol seja, pela sua luminescência, tomado como representação da deidade, ele também arde e queima a pele e os olhos de quem, não sabendo ainda *vê-lo* ou *senti-lo*, intenta distanciar-se de sua quentura “de fornalha”. Este é um dos conflitos básicos da existência: o desejo de conter em si, por amor, o dissolvente máximo, ao passo que, por medo e fraqueza, há a vontade de se evadir. Outros conflitos mais corriqueiros, nem por isso menos dolorosos, são ressaltados pela conversa do peão “João Nanico” com o “Patrão”:

– “*Oh João Nanico, porque canta assim?...
Tem aumentado seu gado miúdo?...*”
– “*Gabarro e peste mataram tudo...*”
– “*Está pensando será na crioula?...*”
– “*Fugiu, que tempo, foi pra Baía,
por esse mundão de Deus...*”
– “*Está lembrando então do seu filho?...*”
– “*Morreu no eito, no ano passado,
picado de urutu...*”²¹¹

Apesar das desditas e do clima de seca, o sertanejo não se alquebra e, tal como as “Águas da serra”, prossegue “cantando nas pedras” da estrada “a canção do mais adiante”, pois

(...) *a vida é uma boiada,
e a gente canta pra ir tocando os bois...*

Se “a vida é uma boiada” e o boi um sacerdote, é lícito admitir que a vivência pode se configurar, para cada homem, como o exercício de um sacerdócio transcendental. E

²¹¹ Em ROSA, 2, 32, a primeira frase desse fragmento não vem precedida por aspas, embora a segunda as apresente no final; lê-se ainda, no início, “Ó João Nanico”; no meio, “foi pra *Bahia*”; e, ao fim, “no eito, *já faz um ano*”.

levando a vida em frente por cima dos percalços, o valente João Nanico decide, fazendo uso de sua liberdade, acompanhar o Patrão até o “*Paracatu*”, topônimo vindo do termo tupi que significa “rio bom”. Desta forma, mesmo num poema em que a aridez é insistentemente lembrada, o verso final prega com otimismo a continuidade do movimento rítmico do ser, cuja fluência terá seu término no desagüamento no Mar: não se descarta que a fé e a esperança são as balizas desse percurso. A crestadura dos versos, aliás, em instante algum estancou o sentido de deslocamento flumíneo do ser, o qual foi levado no compasso de marcha da “manada” de

*Cacundas ondulantes,
desabaladas,
como as águas de um rio...*

Concluindo com um memento, é por demais notório que o *vacum* e o *vaqueiro* marcam, na literatura rosiana, presença das mais importantes e significativas. Apenas para não deixar no esquecimento as relações que se podem estabelecer entre o poema magmático e outras obras mais maduras de Guimarães Rosa, cite-se, *en passant*, alguns exemplos de relevância: temos, em *Sagarana*, o famoso trecho da saída do gado da fazenda do Major Saulo no conto “O burrinho pedrês” – do qual o poema de *Magma* é o germe²¹² – e ainda “Conversa de bois”; em *Corpo de baile*, destaca-se a passagem final de “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, em que o velho Camilo conta o “Romance do Boi Bonito” ou “Décima do Boi e do Cavalo”; *Primeiras estórias* nos dá o texto “Seqüência”; *Tutaméia*, “Hiato” e “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram o boi”; de *Estas estórias*, “Entremeio: com o vaqueiro Mariano” é peça fundamental; e em *Ave, Palavra*, há a reportagem “Pé-duro, Chapéu-de-couro” e o conjunto poemático “O Burro e o Boi no presépio”.

Com isso findamos, no que nos importa, o exame de “Boiada”.

Para passarmos aos “*Hai-kais*”, algumas considerações prévias têm serventia. Note-se, por primeiro, que à época em que Guimarães Rosa compôs seu livro de estréia era ainda relativamente recente a prática do haikai²¹³ deste lado do hemisfério: o orientalista Marsicano informa que

²¹² V. que SPERA, 86, e NASCENTES, 91, já procederam a análises lingüísticas dessa relação.

²¹³ O uso do vocábulo “haikai” em português ainda é problemático: apesar de ser essa a forma dicionarizada, cf. FERREIRA, 173, e o recente HOUAISS e VILLAR, 191, um estudioso respeitável como MARSICANO, 214, ainda há pouco preferiu escrever “haikai” e Guimarães Rosa, por seu turno, em 1936 grafou “*Hai-kais*”, ao tempo em que Guilherme de Almeida falou em “haikáis”. Neste trabalho, aceita-se a lição já cristalizada dos léxicos para as considerações críticas, preservando-se porém, para referência ao título do complexo poemático em *Magma*, a forma eleita pelo autor. As justificativas para se proceder dessa maneira são a intenção de preservar, no mais estranhável da forma hifenizada e com a letra *k*, o sabor de novidade que o haikai então apresentava para o leitor brasileiro, bem como o respeito ao aparente hibridismo proposto pelo poeta, que após o plural próprio de nossa língua a palavra sublinhada e entre aspas em texto datilográfico (é o único título de *Magma* assim dupla-

*A primeira referência do haikai no Ocidente surge em 1905 numa antologia de poesia clássica japonesa traduzida para o francês por Julian Vacance, que cinco anos depois publicaria alguns poemas desse gênero em Cent Visions de Guerre...*²¹⁴

No que tange ao idioma

*português, o poeta Camilo Pessanha (1867-1926), nascido em Coimbra, dedicou-se em Macau (antiga colônia portuguesa na China) ao estudo da cultura e literatura do Extremo Oriente. Tanto em sua obra teórica Esboço Crítico da Civilização Chinesa, Ensaio sobre a Literatura Chinesa como em seus versos Clepsidra, Pessanha inaugura em nossa língua a forma sintética da poesia do Oriente.*²¹⁵

Entre nós, a primazia caberia ao escritor Afrânio Peixoto, que em 1919, “no prefácio de seu livro *Trovas Brasileiras*, apresentaria o haikai ao Brasil”²¹⁶. É certo que, não obstante tenha o haikai se difundido de forma mais intensa em nosso país somente após a Segunda Guerra, nesse ínterim a vanguarda modernista cultivaria o gênero com algum entusiasmo, através de Oswald de Andrade e seu poema-minuto, de Luíz Aranha, Murilo Mendes, Manuel Bandeira (que traduziu Bashô) e, sobre todos, Guilherme de Almeida, nosso haicaísta mestre que, entretanto, não deixou de se surpreender com a presença, em *Magma*, da “nota novíssima dos ‘haikáis’ (...) – o sutil concentrado poético japonês de dezessete sílabas – que o autor tão finamente soube compreender e ‘recriar’ em português”²¹⁷.

Ora, bem mais do que um terceto com métrica e rima peculiares²¹⁸, o haikai se caracteriza fundamentalmente pela “*unidade* estabelecida entre o elemento *efêmero, transitório e mutável (ryuko)* e a *imutável e eterna essência (kyo)*.”²¹⁹ Os “*Hai-kais*” rosianos, coerentemente, trabalham sempre com o encadeamento dos extremos microcósmico e macrocó-

mente marcado, à exceção de “*A casa da Boneca*”, que se refere ao nome da obra de Hendrik Ibsen), o que pressupõe o emprego de termo estrangeiro em sua forma original (evidentemente ressalvadas as particularidades de transliteração dos sistemas ideográficos japoneses para o alfabeto latino). São também mantidas, nas citações, as formas que cada escritor prefere.

²¹⁴ *Id.*, *op. cit.*, pág. 67.

²¹⁵ *Id.*, *op. cit.*, pág. 75.

²¹⁶ *Id.*, *op. cit.*, pág. 76.

²¹⁷ ALMEIDA, 23, tb in: ROSA, 2, 7. Grifei.

²¹⁸ CAMPOS (149, 59-60) adverte que, em suas traduções de haicais japoneses, descarta ele, “desde logo, a co-gitação da rima, de todo descabida na transposição de uma linguagem onde, dada a frequência homofônica (...), esse recurso estilístico simplesmente inexiste como tal”, e quanto ao “esquema métrico fixo 5-7-5 sílabas”, também foi abandonado, eis que “a contagem silábica no japonês não obedece ao princípio da tônica final: o verso japonês é, por assim dizer, ‘plano’, nele se computam todas as unidades silábicas.” Além disso, o haikai nipônico “se contém em apenas uma linha, lida no sentido vertical, não se subordinando, portanto,” necessariamente “ao arranjo estrófico” do terceto. À luz disso, conclui-se que o jovem Guimarães Rosa, que produziu tercetos de versos livres e sem preocupação com a rima, estava muito bem informado sobre a verdadeira índole do haikai: SPERBER, 87, noticia fazer parte da biblioteca do escritor o volume “*BASHÔ et ses disciples. Hai Kai. Traduction de Kuani Matsuo et Steinilber-Oberlin.*”, uma edição francesa datada justamente de 1936, o ano de *Magma*.

²¹⁹ MARSICANO, 214, 16. Grifei.

mico – o que vale dizer, o *eu* e o *Outro* –, saltando à vista as afinidades assinaladas entre as sensações de pequenez e “Imensidão”, este justamente o título do primeiro haikai:

1 *Cheiro salgado*
de um cavalo suado.
Quem galopa no mar?...

Temos aí um flagrante de “percepção momentânea”²²⁰ (*ryuko*: o odor “salgado” do suor do equino em galope) em conexão com um valor mais amplo de “permanência” (*kyo*: o “Cheiro salgado” e o ritmo das ondas do “mar”). Em “Egoísmo”, terceiro dos haicais, é claramente perceptível o mesmo paralelo entre o micro e o macro:

1 *Se fosse só eu*
a chorar de amor,
sorriria...

Bem como em “Evocação”, sétimo texto do ciclo:

1 *Lagosta púrpura:*
uma galera a remos
*conduzindo um César...*²²¹

Por sua vez, cada um dos poemas de circunstância “Romance – I” e “II” (segundo e quinto haicais) é um *flash* que condensa em três versos toda uma história de amor suspensa pela separação, a qual deve ser pensada não somente sob uma perspectiva fática, mas principalmente mística: no segundo “Romance”,

Bem na frente
de um retrato empoeirado,

coberto talvez pelas mesmas nuvens de “*poeira vermelha*” levantadas pela “Boiada”, jaz

uma aliança esquecida...

Essa “aliança”, no contexto de transcendentalidade que impregna *Magma*, parece evocar o consórcio anímico entre Deus e o ser humano; este, entretanto, solto em meio à liberdade do movimento existencial, não mais se recorda, já *não vê nem sente* tal união, que na verdade é inata. Destarte, entre a poeira e o rumor dos vaivéns da vida de todos os dias, ficam esquecidos e perdidos os testemunhos desse vínculo essencial e tudo o que sobra por ora, de acordo com “Romance – I”, são,

²²⁰ Na terminologia de CAMPOS, 149, 57.

²²¹ “César” foi datilografada com inicial minúscula, a qual foi posteriormente corrigida a mão.

¹ *No cinzeiro cheio
de cigarros fumados,
os restos de uma carta...*

Já em “Infinito” (sexto carne) a coordenação dos elementos se embarça.
“Ante os (...) séculos” da “múmia longa”, alguém declara:

eu durmo ainda...

Será Deus, o “Infinito”, que dorme desde “Águas da serra”? Ou quiçá a alma do homem, brasa dormida no fugaz invólucro do corpo mortal? Seja o que for, o haicai não pretende dar respostas, mas sim ativar o inconsciente, *acordá-lo* para a dúvida vibrante.

Especial significado detém a peça “Mundo pequeno” (quarto haicai):

¹ *O albatroz prepara
breve passeio
de Pólo a Pólo...*

Pois bem, nos termos de Chevalier e Gheerbrant,

*O pólo é, por definição, o ponto fixo em torno do qual se realizam as revoluções do mundo. É o símbolo da estabilidade no meio do movimento. É o Meio invariável (...), o núcleo da roda cósmica. A árvore, ou o Eixo do mundo, une o pólo terrestre ao pólo celeste, o centro do mundo à constelação boreal.*²²²

É quase dispensável explicitar que o vôo da ave é nada mais do que uma nova ilustração da viagem do ser entre a Origem e o Final, o seu *itinerarium mentis ad Deum* que é um intervalo cinético e helicoidal entre a fixidez dos dois extremos do *Axis Mundi*. Esse intervalo, de forma algo irônica, é entendido no poema como “breve” e o “Mundo pequeno”: *sub specie Aeternitatis*. Mas realmente

A vida é breve, a alma é vasta...

E

*(...) Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.*²²³

Com o que “a alma” se coloca ao arrepio da “vida” e do “Mundo”.

²²² CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 727. Grifos dos autores.

²²³ PESSOA, 235, respectivamente págs. 20 (“Segundo/ O das quinas”) e 48 (“X. Mar português”). Grifei.

Ademais, ainda que Guimarães Rosa jamais tenha confessado predileção por Baudelaire, é nesse poeta francês que o albatroz adquire o *status* de símbolo mor do *gauche*, imagem perfeitamente adequada à figura do homem decaído no Mal ilusório:

*O poeta é semelhante ao príncipe do céu
Que do arqueiro se ri e da tormenta no ar;
Exilado na terra e em meio do escarcéu,
As asas de gigante impedem-no de andar.*²²⁴

O albatroz rosiano – *i. e.*, o poeta que reza – está, com efeito, ainda no chão, pois apenas “prepara” a sua interpolar viagem volátil. Neste comenos, a travessia do ser é pelas coisas do mundo humano, como deixa entrever o oitavo haikai, “Turismo sentimental”:

*1 Viajei toda a Ásia
ao alisar o dorso
da minha gata Angorá...*

Essa metonímica viagem pelo orbe terreno (a “gata” está pela “Ásia” e esta pelo globo) tem por fito pôr em prática a liberdade de locomoção conferida ao ser. É o que expõe também o já visto “Turbulência”, poemeto que fecha a série:

*1 O vento experimenta
o que irá fazer
com sua liberdade...*

Como um remate a esta etapa, cabe esclarecer que os “*Hai-kais*” magmáticos não foram os últimos da literatura guimarroiana. Senão, eis o que conta Alberto Marsicano:

folheava numa fria manhã de inverno Sagarana, de Guimarães Rosa, sob o “sissibilar” do vento, quando me deparei com o haikai da rã de Basho, sutilmente dissimulado na trama poética desse livro:

*Velho lago
Mergulha a rã
Fragor d’água*
Basho

*Tatalou e caiu
com onda espirralada
fragor de entrudo*
Guimarães Rosa

Rosa, profundamente influenciado pelo taoísmo e zen budismo (vertente de sua obra ainda inexplorada), compartilha com Basho o fluxo imagético, a sensibilidade e a postura de zen ao descrever a natureza. A curiosa “transcrição” do haikai da rã, bizarra e precisa como as estampas de Hiroshigue “traduzidas” magistralmente por

²²⁴ BAUDELAIRE, 124, 90, “O albatroz”.

*Van Gogh, impeliu-me a reler a obra do grande escritor brasileiro num trabalho de minuciosa garimpagem em busca de outros haikais...*²²⁵

A seguir, Marsicano elenca vários haicais rosianos maduros por ele colhidos, dos quais se transcreve, a esmo, apenas alguns:

*Entre as folhas
de um livro-de-reza
um amor-perfeito cai*

*Para onde
nos atrai
o azul?*

*Sussurro sem som
onde a gente se lembra
do que nunca soube*

*O arrozal lindo
por cima do mundo
no miolo da luz*

Escusa-se a longa digressão em função do acentuado interesse de que se reveste. Quanto ao haikai da rã de Bashô, será de novo enfocado ao ensejo do exame do poema “Verde”.

Presentemente, depois de viajar em *Magma* “toda a Ásia”, mas ainda em plena vivência turbulenta da “liberdade”, chega-se pela mágica força atrativa do telurismo à “Gruta do Maquiné”, “milmaravilha, a das Fadas”²²⁶. Este é um texto que merece especial atenção, no qual Guimarães Rosa se debruça sobre os recônditos da famigerada caverna que é uma atração turística da sua Cordisburgo natal, cidadezinha das plagas mineiras. A espeleologia poética é o pretexto para contemplar os mais profundos e sombrios absconsos do *eu*.

Antes, porém, de adentrar a fuma propriamente dita, há que se passar pelo preâmbulo que é a primeira estância do poema:

*A gruta de Ali-Babá ainda existe,
graças a Deus, ainda existia,
quando eu disse:*

²²⁵ MARSICANO, 214, 86, *sic*. O referido trecho de Guimarães Rosa encontra-se em “São Marcos” (ROSA, 4, 258), na verdade sob a forma, pelo menos na edição que consultei: “tatalou e caiu, com onda *espirrada* e fragor de entrudo”.

²²⁶ Cf. *id.*, 19, 425. O escritor também aborda o Maquiné – inclusive o ribeirão Maquiné – em várias outras passagens de sua obra, por exemplo em: *id.*, 5, págs. 85 e 98; *id.*, 7, págs. 11 e 69; e *id.*, 14, 272. Um dos chamados “contos de juventude” guimarrsianos é “Makiné” (de acordo com FERREIRA, 47, 13, e GUIMARÃES, 49, 90), publicado no periódico carioca *O Jornal* a 9 de fevereiro de 1930; v. a respeito LEONEL, 54, 217-232. Poder-se-ia dizer que se trata de um quase *Leitmotiv* rosiano que se estende desde os primeiros até os últimos escritos.

– “*Abre-te, Sésamo!...*”,
na fralda da serra,
e fui entrando, deixando cá fora
também o sol, a meio céu, querendo entrar...

Nota-se, desde o início, que a entrada na caverna é uma aventura proveitosa: a menção à “gruta de Ali-Babá” puxa à imaginação os fabulosos tesouros escondidos na terra. Deve-se atentar para o exato significado do lendário encantamento “– ‘Abre-te, Sésamo!...’”: o sésamo é uma planta cujo nome científico é *Sesamum indicum* (proveniente do grego *sesamon*), no Brasil melhor conhecida como *gergelim* (do árabe *jiljilan*). Cultivada desde a Antiguidade, a semente da erva granjeou a fama de possuir míticas propriedades medicinais, afrodisíacas e ligadas à fertilidade e longevidade. No famoso conto d’*As mil e uma noites*, a invocação à abertura do grão, que é associado à interioridade ctoniana, é um pedido para que o solo fecundo descerre todas as suas ocultas preciosidades.

Vale ainda observar, quanto a essa estrofe, que do ponto de vista libertista o narrador penetra na lapa escura por vontade própria e agradece a Deus a oportunidade de explorá-la: “A gruta de Ali-Babá ainda existe,/ *graças a Deus*, ainda existia”.

Podemos então nos concentrar no rico simbolismo da caverna. A descida ao Maquiné – e é indubitavelmente uma descida, pois o fojo se localiza “na fralda da serra”, deserto a mesma donde “*Ás águas*” manaram – relaciona-se com a antiga fórmula alquímica do *V.i.t.r.i.o.l.*, palavra que resumia todo o trabalho espagírico e cujo alcance se estendeu às tarefas mistagógicas. As interpretações desse acróstico são variadas: para Jean Servier significa “*Visita interiorum terrae rectificando invenies operae lapidem*”, o que poderia ser traduzido como “Desce às entranhas da terra, destilando encontrarás a pedra da obra”. Já Kurt Seligmann entende de outra forma: para ele, “*Visita interiora terrae rectificando invenies occultum lapidem*” ou “Explora o interior da terra; retificando, descobrirás a pedra oculta”²²⁷. De qualquer maneira, o termo criado a partir das iniciais da sentença refere-se à

*lei de um processo de transformação relacionado ao retorno do ser ao mais íntimo núcleo da pessoa humana... o que significa dizer: Desce ao mais profundo de ti mesmo e encontrarás o núcleo indivisível, sobre o qual poderás construir uma nova personalidade, um homem novo...*²²⁸

E ainda

²²⁷ Tanto Servier como Seligmann *apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 962 e seg.

²²⁸ *Id.*, *ibid.* Grifo dos autores, citando Jean Servier.

*trata-se da reconstrução de si próprio a partir dos vários graus de inconsciência, de ignorância e de preconceitos, em direção à irrefragável consciência do ser, o que permite ao homem descobrir a presença transformadora e imanente de Deus nele.*²²⁹

É conveniente procurar apreender isso sob uma perspectiva psicanalítica:

*A caverna simboliza o lugar da identificação, ou seja, o processo de interiorização psicológica, segundo o qual o indivíduo se torna ele mesmo, e consegue chegar à maturidade. Para isso, é-lhe preciso assimilar todo o mundo coletivo que nele se imprime com risco de perturbá-lo, e integrar essas contribuições às suas forças próprias, de modo a formar sua própria personalidade e uma personalidade adequada ao mundo ambiente em vias de organização. A organização do eu interior e de sua relação com o mundo exterior é concomitante. Desse ponto de vista, a caverna simboliza a subjetividade em luta com os problemas de sua diferenciação.*²³⁰

Temos por conseguinte que, conforme já se aludiu, o espeleólogo em *Magma* acorre ao subterrâneo do seu chão natal como uma tentativa de atingir, simbolicamente, o seu próprio subterrâneo: é a prática do *Gnóthi seautón* ou a busca de se reconhecer como *eu* (he-autognose) de uma maneira mais completa, pelo aperfeiçoamento da individuação que eclodira com a nasçençã²³¹.

Importa contudo não esquecer que o poeta, ao entrar no Maquiné, deixa do lado de

(...) *fora*
também o sol, a meio céu, querendo entrar...

Com isso, é mais uma vez lembrado o distanciamento entre o ser em queda e o Altíssimo. De fato o antro, onde reinam as trevas, é um símbolo notório do microcosmo humano no qual “o sol” tem dificuldade de iluminar. É assim no célebre *mito da caverna* de Platão²³²: homens agrilhoados desde que nasceram, sem possibilidade de tornar os pescoços para a entrada da luz, vêem apenas as sombras projetadas de tudo quanto passa pela boca da lapa e tomam-nas pelo real, donde se extrai a rudeza da condição humana, já que, imerso em sua própria ignorância penumbrosa, o ser entende apenas dos fenômenos ilusórios, em detrimento da esplendorosa e cegante realidade ideal. A alegoria platônica, cuja essência já se vislumbra em Empédocles e que posteriormente seria recuperada por Plotino (*Enéada* IV, 8, 1), expressa o lado negativo do símbolo cavernal. Fica também implícito que qualquer liber-

²²⁹ *Id.*, *ibid.* Grifei.

²³⁰ *Id.*, *op. cit.*, pág. 217.

²³¹ Tem interesse referir que, “Em chinês, o mesmo caracter, *t’ong*, significa *caverna* e, também, *penetrar, compreender (as coisas ocultas)*” (*id.*, *op. cit.*, pág. 216). Grifei.

²³² V. PLATÃO, 238, 225 e segs. (Livro VII).

dade do humano, por ampla que seja, será na verdade sempre uma prisão na labiríntica aparência das coisas, o que no poema de Guimarães Rosa fica lembrado por estas palavras:

*Subterrâneos de Poe, (...)
calabouços, algaras, subcavernas,
masmorras de Luíz XI, (...)
buracos negros, onde as pedras jogadas
não encontram fundo, como os sonhos
de um metafísico...*²³³

Em tal ambiência umbrosa o poeta se defronta com seus mais profundos terrores e relata:

*(...) O preto
da imensa noite, anterior ao mundo,
com pesadelos agachados
e pavores dormindo pelos cantos,
enrolados nas caudas de gelatina fria,
vem me comprimir o peito e os olhos.*²³⁴

Nesses versos, o “sono pleno dos” ideais “paraísos perfeitos” que Deus dormia em “Águas da serra” é substituído pelos “pesadelos” do sobressaltado neófito, os quais o impedem de abrir “os olhos” e “o peito” oprimidos para *ver e sentir* a presença divina em seu próprio âmago. Deus ainda descansa seu sábado, após as fainas do *tzimtzum* e da *sheviráh há-kelim*, mas para o homem, a quem compete o *tikún*, afigura-se árdua a tarefa de cultivar seu lapídico jardim de

*Flores de pedra,
cachoeiras de pedra,
cabeleiras de pedra,
moitas e sarças de pedra,
e sonhos d’água, congelados em calcário.*

Apesar das dificuldades, o ser inegavelmente se esforça por fazer recuar o negror:

*E ao acendermos as velas e lanternas,
a treva se retrai, como um enorme corvo...*²³⁵

²³³ Substituí, no segundo verso do trecho, “*algaras*” por “*algares*” (vez que *algar*, “caverna”, é palavra masculina), tal como ocorre em ROSA, 2, versão em que também se registra (pág. 36): “*pesadelos/ de um metafísico*”. No que toca à lembrança de Poe, deve provavelmente dizer respeito aos horrores dos contos “O barril de Amon-tillado” e “O poço e o pêndulo”, ambos das *Histórias extraordinárias* (POE, 241).

²³⁴ Em ROSA, 2, 36: “*vem comprimir*”, sem o pronome pessoal.

²³⁵ Em *id.*, *ibid.*: “as velas e as lanternas”.

Esse fragmento patenteia o ânimo do aprendiz em prosseguir na jornada iluminativa: o ser tenta proferir, embora debilmente, seu próprio *fiat lux* na noite íntima. Ademais, a menção ao “enorme *corvo*”, seguida, poucos versos à frente, pela alusão aos “Subterrâneos de *Poe*”, traz à mente o inesquecível “*Never more*”: todavia, num tremeluzente repúdio ígneo – e portanto anímico – ao teor funéreo da máxima proferida pelo *black bird*, é o homem no Maquiné quem intenta afastar, para *nunca mais*, sua própria escuridão.

É de se ressaltar que, vizinhos aos “Subterrâneos de *Poe*” e aos “calabouços”, há também “*salões de Scheherazada*,”²³⁶ certamente repletos de riquezas fantásticas: vejamos que nos Upanixades se fala na “*caverna do coração*”, que “contém o éter, a alma individual e até mesmo o *Atmã*, o Espírito Universal”²³⁷. Nesse contexto de invenção de relíquias espirituais é, outrossim, digna de nota a alegoria da descoberta da gruta tumular de Christian Rosencreutz:

*A descrição dessa caverna é uma característica fundamental da lenda sobre Rosencreutz. A luz solar jamais brilhava nela, contudo era iluminada por um sol interno. Em seus muros estavam gravados os nomes dos Irmãos e figuras geométricas; nela havia muitos tesouros, inclusive alguns dos trabalhos de Paracelso, sinetas maravilhosas, lanternas e “cantos artificiais”. A Irmandade já possuía a sua “Rota” e “o Livro M.”. O túmulo de Rosencreutz situava-se embaixo do altar da caverna.*²³⁸

Desde o começo deste trabalho se insiste: a heautognose é sempre ocasião para a teognose, a busca de se reconhecer na ilusão do *eu* baço a realidade do *Outro* refulgente, pelo que convém pensar a análise da simbólica grutesca como simultaneidade de atuação das suas facetas de *microcosmo* e *macrocosmo*, eis que a fumaça, com efeito, serve também como um símbolo do centro do Universo: a laje do piso representa a superfície terrena e a capa o céu abobadado, enquanto que as estalactites podem ser entendidas como os ensaios anagógicos dos homens, as estalagmites como as graças divinas e, por seu turno, os pés-direitos exprimem a incontestável ligação que há entre um estrato e outro; entretanto, o mais importante é que além do teto do fojo obscuro existe toda a sobranceira claridade celeste, cuja beleza e imensidão suplanta de muito a do imediatamente sensível.

Decorre então que o verdadeiro sentido da entrada na caverna – tanto a platônica quanto a do Maquiné – é a expectativa da futura saída para a luz, tão logo esteja experimentado o conhecimento da escuridão interna; esta funciona precipuamente como alavanca para despertar no ser, de modo mais intenso, o anagógico desejo de se desembaraçar dos en-

²³⁶ Em *id.*, *ibid.*: “Xerazade”.

²³⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 25-216.

²³⁸ YATES, 288, 68 (e *passim*). Grifei. V. n.º *Os manifestos rosa-crucianos*, 213, a *Fama fraternitatis*.

traves que barram o retorno à Origem. Eis aí a razão pela qual aparece em incontáveis rituais iniciáticos a exigência do ingresso dos neófitos numa gruta ou o encerramento dos mesmos em covas escavadas na terra; tais ritos se faziam presentes, por exemplo, nos Mistérios de Elêusis e em numerosas solenidades mistagógicas da África, da Austrália, da Melanésia e das Américas. Tudo figura a necessidade do *regressus ad uterum* e o enfrentamento da íntima noite cavernal, o que coloca o ser em contato com a nigredo do Caos iniciativo:

*Bafio quaternário. O preto
da imensa noite, anterior ao mundo...*

Na “Gruta do Maquiné” o noviço realmente encontra os vestígios de seus primórdios e dos de outros seres:

*Rastros de ursos speleus e trogloditas,
candelabros rochosos,
lustres pendentes de ogivas,
e a visão de Lund, sorrindo, sonhando
com fêmuress de homens primitivos,
com ictiossáurios e com iguanodontes...*²³⁹

É por esta via que se explica a simbólica da gruta como ambiente uterino em mitos de origem e de renascença em diversos sistemas culturais. Vem a propósito o episódio da ressurreição de Lázaro, narrado em *João* 11.1-46, no qual o morto há vários dias, uma vez chamado por Jesus para fora do antro sepulcral, é novamente “dado à luz” aos olhos do povo, de forma espetacular. Lembre-se outrossim que o próprio Messias, de acordo com o que reza a tradição cristã, nasceu num estábulo arranjado numa lapa²⁴⁰, donde veio a Salvação para o mundo, e, bem depois, o evangelista conta que José de Arimatéia,

*baixando o corpo da cruz, envolveu-o em um lençol que comprara e o depositou em um túmulo que tinha sido aberto numa rocha; e rolou uma pedra para a entrada do túmulo.*²⁴¹

²³⁹ Em ROSA, 2, 36-37: “ursos *apeleus*” (?) e, no verso final do trecho, “com *megatérios e megalodontes*” no lugar de “com ictiossáurios e com iguanodontes”. É útil esclarecer que “Lund” é Peter Wilhelm Lund (1801-1880), explorador e estudioso naturalista dinamarquês que se destacou em nosso país pela sua abrangente dedicação à zoologia, à botânica, à espeleologia e especialmente à paleontologia (é considerado o “pai da paleontologia brasileira”); tendo viajado pelos rincões do sertão goiano, por São Paulo e pelo Rio de Janeiro, seus férteis trabalhos renderam grande êxito sobretudo em Minas Gerais, onde o pesquisador deu entusiasmada atenção justamente à gruta do Maquiné, tendo ainda descoberto em Lagoa Santa os fósseis do chamado *Homem de Lagoa Santa*; publicou também diversas obras científicas. Na novela rosiana “O recado do morro” há uma passagem em que o autor fala “que tudo ali era uma *Lundiana* ou *Lundlândia*, desses nomes” (ROSA, 5, 244; grifei) e, por outro lado, a personagem “seo Alquiste ou Olquiste – espigo, alemão-rana,” pode muito bem ter sido inspirado, mesmo que parcialmente, nesse explorador europeu. V. tb. BIZZARRI, 29, 96.

²⁴⁰ Consta que também Lao-tsé teria nascido numa gruta.

²⁴¹ *Mc* 15.46. Grifei. V. tb. *Mt* 27.60 e *Lc* 23.53.

É, pois, da caverna, no caso significativamente esculpida pelas mãos do homem, que o Verbo exsurge para a glória da Ascensão aos Céus. O sepultamento na fumaça durante os três dias representa no ideário cristão a descida avernal que universalmente deve preceder e preparar todo renascimento. *Magma* não foge a essa diretriz, mas cabe recordar que por ora o noviço encontra-se apenas na etapa prévia dos *Mistérios Menores*: incumbe-lhe, por enquanto, *aprender* para depois *cumprir*, eis que o internamento no Maquiné é tão-somente um ensaio para a mais terrorífica “noite escura” do terço final de *Magma*²⁴². É o que parecem advertir os versos:

*Andares superpostos, hieroglifos, colunas,
estalagmites subindo
para estalactites,
marulhos gotejando nas pontas rendilhadas:
– Plein!... ritmos de Infinito...
– Plein!... e séculos medidos por milímetros...*²⁴³

A superposição de “andares” na gruta sugere a rígida gradatividade da progressão iniciática. As “colunas” representam o *eixo do Infinito* ou *Axis Mundi* que muitas culturas localizam na caverna, e eis que esse “Infinito” é milimetricamente composto pelos “marulhos” das gotas ou, dizendo com outras palavras, é vagarosamente construído *gota a gota* ou mesmo “*conta a conta*”, tal como o são as ascendentes “estalagmites” que procuram tocar as “estalactites”²⁴⁴. Desta maneira, enfoca-se a morosidade atual do movimento das “Águas da serra” manifestadas. Tudo acena ao neófito um dissimulado aviso de serena paciência no desfilar do rosário. Esse alerta sutil é também o fundo da comparação, feita pelo autor, entre as “galerias ressumantes” do mágico Maquiné e as

*(...) reentrâncias
de um monstruoso caracol...*

Afora o fato de assim se avocar a clássica espiral que delinea o Universo Infinito, aproveita-se que o lento caracol é um animalejo lunar que, tal como o símbolo maior do satélite, aciona a imagem cíclica do *nascimento-morte-renascimento*, porquanto continuamente exhibe e oculta seus tentáculos. E “*Além do mais, ele participa do (elemento) úmido e só sai da terra, como costumam dizer os homens do campo, depois da chuva.*”²⁴⁵

²⁴² V. à frente o Capítulo IV, tópico 3, em especial as págs. 374-382.

²⁴³ Em ROSA, 2, 36: “ritmos do Infinito”.

²⁴⁴ Um curioso dado biográfico dá conta que Guimarães Rosa teria sido batizado numa pia trabalhada na “pedra branca” de uma estalactite retirada da Gruta do Maquiné, cf. ROSA, 79, págs. 48 e 105.

²⁴⁵ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 186. Os autores, que citam Jean Servier, grifam com negrito enfático o trecho “sai da terra”.

Vale-nos trazer à lembrança que a “Chuva” *regeneradora* cairá deveras somente no antepenúltimo poema de *Magma*, após o que o ser, saindo de si tal como o gastrópode do solo ou Lázaro de sua gruta, terá a oportunidade de “Reintegração” na “Consciência cósmica”.

Resta ainda considerar que, segundo salientam Chevalier e Gheerbrant,

*A caverna – quer seja habitação de trogloditas ou símbolo – tem sempre uma abertura central na abóbada, destinada à passagem da fumaça da lareira, da luz, da alma dos mortos ou de xamãs: é a porta do sol, ou olho cósmico (...), por onde se efetua a saída do cosmo.*²⁴⁶

Em *Magma* são os

*(...) respiradouros
do centro da terra,*

através dos quais o neófito pode sair de si mesmo.

*E é preciso sair. Já é a hora
da noite deslizar para fora da fuma,
e subir desenrolando as voltas
de píton ciclópico,
para encaixar todos anéis, na altura,
com os milhões de escamas fosforescendo
e o enorme olho frio vigiando...*²⁴⁷

Vemos que a íntima noite cavernosa do poeta, já ansioso por ascender, consubstancia-se na mítica serpente “píton” e procura se expandir, fundindo-se “na altura” com a ampla Noite além do fojo; as “escamas” do ofídio pretendem-se estrelas e o “enorme olho frio” evoca a lua. É, no entanto, absolutamente indispensável repisar que o noviço está apenas encetando seu trajeto anagógico: ainda que seja “a hora” de sair do Maquiné, cuidam-se apenas dos preparativos (*Pequenos Mistérios*) para a morte ritual que irá ocorrer apenas no final do próximo terço. A saída, agora, é apenas um passo adiante, ainda nos limites da paisagem do *eu*, e não o definitivo passo de restituição à *Alma Mater*. Isso fica inequívoco diante da natureza do monstro que se tenta integrar (“encaixar todos anéis”) “na altura”: o píton é “ciclópico”, característica que

*revela um estado assaz primitivo e sumário da capacidade de compreender. O olho único, no meio da testa, trai uma recessão da inteligência, ou sua incipiência, ou a perda do sentido de certas dimensões e de certas analogias.*²⁴⁸

²⁴⁶ *Id.*, *op. cit.*, pág. 215.

²⁴⁷ Em ROSA, 2, 37: “Mas é preciso sair”, “todos os anéis” e, no penúltimo verso, “com milhões”, sem a interposição de artigo; ocorre ainda vírgula entre as palavras “subir” e “desenrolando”.

Ora, bem assim, a percepção que o aprendiz tem das coisas ainda é insuficiente: com sua semi-visão pouco experimentada ele *não vê* a Alma do Mundo, e só verá o que deve ser visto quando tiver os *dois* “olhos bem abertos” (a partir do poema “Bibliocausto”) e que, já então experientes, “sobem, tateando os verdes” (em “Integração”).

Há ainda que se apreciar as implicações da figura do píton na mitologia grega. Divindade ctoniana que presidia os oráculos, essa serpente com aparência dragontina foi derrotada e morta por Apolo. A vitória do deus olímpico, que assumiu os oráculos infernais tornando-os em celestes, é costumeiramente interpretada como a da razão diurna sobre o instinto e as paixões *noturnas*, um quadro que ilustra o racionalismo predominante na mentalidade ocidental – embora nunca de maneira incontestada – desde o alvorecer da filosofia helênica até pouco antes do advento da Modernidade romântica e notadamente simbolista; a partir de então, Baudelaire, Bergson, Sigmund Freud com especial afincamento, Jung, os surrealistas e outros fizeram por recuperar a dignidade do inconsciente.

É consabido que Guimarães Rosa alinha-se dentre os que privilegiam a intuição em desfavor da razão, a qual é chamada pelo poeta de “a megera cartesiana”²⁴⁹: deste modo, o píton que tende a se elevar da “Gruta do Maquiné”, buscando no alto a saída para o cosmos, evidentemente representa a sabedoria intuitiva que deve despertar no ser. O autor, conquanto faça uso da simbólica da serpente para caracterizar a noite do ego, o faz sob uma óptica eminentemente positiva, o que resta indubitável em face da nítida intenção anagógica que o píton representa. Essa tentativa, por ora ainda prematura, de fazer acordar a intuição no ser apresentará bem mais vigor no poemeto “Bergson”, dos “Poemas” do próximo terço. No atual estágio do andamento iniciático, o monstro está sem dúvida fadado a perecer: a associação simbólica da serpente que tombou sob Apolo com o apodrecimento *post-mortem* é por demais relevante para ser posta de lado. Eis o que, após retratar a cena do combate mítico, Homero diz a respeito:

*as trevas ocultaram o olho da Besta e o ardor sagrado do Sol a fez apodrecer nesse mesmo lugar. Depois, até hoje, chama-se Pito – e se dá ao Senhor o nome de Pítio – pois foi lá que o ardor penetrante do Sol fez com que o monstro apodrecesse.*²⁵⁰

²⁴⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 238. Grifei. Não obstante, v. em *id.*, *op. cit.*, pág. 182 (verbete CAO-LHO), que *se – e somente se – o detentor de um só olho não for associado ao bruto ciclope*, o rumo do símbolo pode até ser invertido, para representar a “clarividência”, o “poder mágico encerrado no olhar” e “a visão do Invisível”. Os ciclopes, aliás, seres cavernícolas e extremamente violentos, foram mortos por Apolo assim como o foi o píton.

²⁴⁹ Em carta a BIZZARRI, 29, 58.

²⁵⁰ *Apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 748. Grifos dos autores, em negrito.

As designações “*Pito*”, “*Pítio*” e “*píton*” vêm todas do grego *pytho*, “putrefação”. Note-se que “o enorme olho frio” do verso final de “Gruta do Maquiné” parece evocar o “olho da Besta” homérico. Extraí-se, de uma vez por todas, que ainda não é o momento de o neófito se elevar, ainda que seja por demais legítimo e louvável seu desejo, afigurando-se que o “*píton*” – de conformidade com a outra acepção desse vocábulo – no presente apenas augura, com a sua subida, a futura ascensão do ser.

A putrescência é a ponte para que se possa passar à composição “Maleita”, cujos elementos principais são exatamente o apodrecimento dos brejos próximos a um curso fluvial e a doença e o frio que daí procedem.

O ambiente desse poema são as margens do rio “Pará”, o qual recua sua enchente após uma época pluviátil:

*Não vem mais chuva.
— Xô, rio velho!...
O Pará está desinchando, devagarinho,
está ajuntando a água.
As várzeas estão vermelhinhas de lama,
e o capinzal virou um brejo podre.*

Podemos entender que se verifica a descida de mais um degrau do afastamento entre o humano e o divino: a “chuva” do alto “Não vem mais” e a “mãe-do-rio” *desincha* e se retira, isto é, as águas originais do “rio velho” que transbordara o manifestado, inundando os terrenos, agora se retraem, deixando em seu lugar as zonas ribeirinhas repletas de poças de água estagnada onde grassam, a um tempo, peixes (“matrinchãs”, “mandis”, “timburés”, “cascudos”, “traíras” *etc.*...) e mosquitos transmissores da malária. A água insalubre contém assim abundância de alimento (“Até no fundo do quintal/ tem” peixes e “no poção” há “piabas” pegadiças “com a peneira”), mas traz também a moléstia e a deterioração física para os homens. Estes como que *enxotam* a água (“Xô, rio velho!...”, “Xô, riachão!...”), quando na verdade é a terra que, apartada da água viva, apodrece e contamina as poças remanescentes. Não é impertinente imaginar que os lamacentos brejais podem ser tomados pelos restos pútridos do corpo ctônico do píton do texto antecedente, morto num entreato.

Do ponto de vista alquímico, a putrefação é a operação básica, a qual, ao ensejo de provocar a corrupção dos corpos, permite a fermentação que leva à regeneração sob uma nova forma, superior. Todavia, como toda operação da *hiera techné* o apodrecimento é um processo que decorre com lentidão: é mais uma chamada à prudência e à paciência do neófito.

Constata-se ainda na composição que um dos principais sintomas do mal que a insalubridade pantanosa traz aos homens é o frio febril, um sinal de que o ser, apegado à sua parte física mais frágil, sofre as conseqüências do esquecimento do íntimo ardor magmático.

Depois da putredinosa “Maleita”²⁵¹, é o momento de se observar a peça “Caranguejo”. Esse crustáceo parece ter saído dos pântanos enlameados do poema anterior, pois que, além de ser “sujo”, carrega o

(...) *escudo lamacento*
de velho hoplita.

Calha assinalar que, nativo do signo de Câncer que era (nasceu em 27 de Junho), Guimarães Rosa não deixou de saudar, *in verbis*, o

Câncer meu padrinho
nas folhinhas,
pois nasci sob as benções do teu signo
zodiacal...

Sendo o animal dotado

de armadura espessa,

o simbolismo desse signo prende-se principalmente ao *ensimesmar-se*, à laudável capacidade de recolher-se, quando necessário, aos recessos do *eu*. E o poeta com efeito elogia:

És forte, e ao menor risco te escondes
na carapaça bronca,
como fazem os seres evoluídos,
misanthropos, retraídos:
o filósofo, o asceta,
o cágado, o ouriço, o caracol...

O que recupera de forma notável o já discutido conceito do “magma íntimo” do título do livro. Essa característica essencial de interioridade o autor revisitará no poema “O cágado”, tal como já a considerou em “Gruta do Maquiné”, cujos corredores foram comparados às “reentrâncias/ de um monstruoso *caracol*”. A intimidade assim contemplada evoca também o fechamento do alquímico *ovo filosófico*, com o que convém recordar que o ingresso na caverna, na terra, na “carapaça”, é sempre um auspício da saída. Podemos então abordar outra importante qualidade do Câncer do Zodíaco: “Os seres marcados por esse signo gozam

²⁵¹ Ao final vale ainda anotar, *en passant*, que “Maleita” acabou se constituindo no embrião a partir do qual se desenvolveu o conto “Sarapalha”, de *Sagarana*.

de um grande poder secreto, próprio a favorecer os *renascimentos futuros*.²⁵²

Adicione-se que o “Caranguejo”, mais um animal lunar, é tido como um dos “grandes cosmóforos, tais como a *tartaruga*, o crocodilo, o elefante”²⁵³, todos comparecentes em *Magma*. Ainda sobre o signo astrológico, não se pode olvidar que ele “representa esquematicamente *as vagas da vida* (i. e., as flutuações, as indecisões ou os altos e baixos *etc...*)”²⁵⁴, o que vale dizer, os conflitos do “*solve et coagula*” espagírico que devem ser vencidos pelo neófito, o qual deve ter a sabedoria de discernir, no calor do *bonum certamen*, quando atacar e quando defender. O crustáceo, aliás, soldado que possui uma “armadura espessa”, é visto por Guimarães Rosa

*como a miniatura
de um tank de guerra...*²⁵⁵

Explicita-se ainda:

*Teu par de puãs cirúrgicas oscila
à frente do escudo lamacento
de velho hoplita.*

Por outro lado, o uso do verbo *oscilar* é bem adequado para expressar a ginga do guerreiro diante das flutuações das “vagas da vida”.

A estrofe final do poema é:

*Caranguejo hediondo,
de armadura espessa,
prudente desertor...
Para as lutas do amor, quero aprender contigo,
quero fazer como fazes, animalejo frio,
que, tão calcariamente encorajado,
só sabes recuar...*

O *recuo* do “animalejo” nos diz do *retorno* às Origens: o poeta parece querer aprender, desse novo prudente guia, como voltar sobre os próprios passos, já que a tentativa de ascensão do píton na “Gruta do Maquiné” foi debalde e resultou na podridão da “Maleita”. Mas a andadura em viés do caranguejo reflete que o verdadeiro *recuo* ao Princípio pretendido pelo noviço resolve-se pelo pertinaz *avanço*, seguindo a linha circular do rosário e atingindo de entremeio “as lutas do amor” do terço medial.

²⁵² CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 174. Grifei.

²⁵³ *Id.*, op. cit., pág. 186. *Cosmóforos* são os entes lendários que carregam o mundo em suas costas.

²⁵⁴ *Id.*, op. cit., pág. 173. Grifo, em negrito, dos autores.

²⁵⁵ Primeiro datilografou-se “tanque”, sendo após escrito a mão um *k* substitutivo que cobre toda a segunda sílaba, não se tendo sublinhado a palavra. Em ROSA, 2, 42, permanece a forma “tanque”.

Em adendo, atente-se para a qualificação do crustáceo como “*calcariamente* encouraçado”, particularidade que reforça a sua comunicação com a *calcária* “Gruta do Maquiné”.

Ao “Caranguejo” segue-se “Luar na mata”, complexo binário composto por “I – Cinema” e “II – Rapto”, poemas cujo cerne é a contemplação da lua em momentos distintos.

O título “I – *Cinema*” rememora, por primeiro, o sentido de movimento contínuo do ser, sua *cinética* libertária. A composição tem momentos de ludismo, ao afirmar que

*Vagalumes passam, com lanternas tontas,
procurando se ainda tem lugar...*²⁵⁶

Identificam-se desta forma os insetos como *lanterninhas* (quer dizer, profissionais que trabalham nos cines). A brincadeira continua num trocadilho, ao se falar do instante

*quando a onça desliza, procurando
o moleque penetra Saci-Pererê.*²⁵⁷

Prosseguindo, após um “espavento” inicial os animais, reunidos “na clareira da mata” como numa sala de cine, “logo se aquietam” e se preparam para assistir à “cena já velha” que passa “no telão da lua”:

*um cavalo num prado,
a galopar parado,
carregando
ninguém sabe quem...*

Trava-se assim um diálogo entre esta peça e “Imensidão”, que abrisse os “*Hai-kais*”, sendo que no “Cinema” o “prado” em que o cavalo galopa não é o mar, mas a lua. Subsiste a pergunta: *Quem galopa ao luar?* De modo algum é preciso responder a essa indagação com uma resposta lógica, e contudo a identidade do cavaleiro parece ser clara: *o poeta*, “*Weihs Mahr*”, Guimarães²⁵⁸. Fica, de qualquer modo, evidente a *tensão* a que o movimento é submetido, pois na cena o cavalo está “a galopar parado”, num avanço que não parece um avanço ou num repouso que não é na verdade repouso.

Guarde-se, como em lembrete a ser reavivado quando da análise do poemeto “Bergson”, a seguinte colocação:

E as corujas chegam, vestidas de sedas,

²⁵⁶ Em *id.*, *op. cit.*, pág. 45: “se ainda têm lugar”.

²⁵⁷ Grifo de Guimarães Rosa, realçando o calemburgo com “perneta”.

²⁵⁸ V. nota 75 (pág. 45).

*esvoaçando, sem fazer rumor.*²⁵⁹

Já em “II – Rapto”, adverte-se contra o mais grave tropeço que o aprendiz pode vir a cometer em seu *itinerarium mentis ad Deum*, que é o de se pretender pronto quando ainda não o está, e então parar no meio do caminho. Nesse poema tudo se passa

Na Canoa-Quebrada, à beira da lagoa,

ou seja, num como que interstício do deslocamento fluvial do ser. Temos que a lua, perseguida desde “A Iara” como um símbolo da “passagem da vida à morte e da morte à vida”²⁶⁰, é desejada por alguns ansiosos animais que pensam possuí-la quando em realidade possuem apenas enganos, e com isso estacionam sua movimentação:

*a onça está parada,
apontando para cima olhos verdes de brasa,
só com o rabo e os bigodes ainda mexendo.
Ela veio pensando que a água era a lua,
e a lua ficou no alto se enchendo...*²⁶¹

A onça parece ter se apercebido a tempo do equívoco, porque, se “veio pensando que a água era a lua” e ficou “parada”, logo *apontou* “para cima” o olhar, divisando o verdadeiro astro argênteo no céu. Já

*O tamanduá-bandeira parou da outra banda,
balançando o corpo de um para outro lado,
penacho para cima, os braços abertos,
levantado nas patas de trás.
Será que ele pensa que a lua vem vindo,
querendo o abraçar?...*²⁶²

Se pensa assim deveras, o tamanduá confunde o rumo das coisas: a lua – tal qual a Iara – jamais descera para abraçá-lo, mas ao contrário é ele, como todo neófito, quem deverá elevar-se até o objeto do seu desejo. “A anta”, porém, é dos bichos quem mais se ilude, eis que

*bateu na água mole e sumiu-se no fundo,
que nem um toro pesado.
E ninguém a convence de que, em cheio, na lua,
não esteja nadando...*

²⁵⁹ Anteriormente datilografado: “As corujas” (sem a aditiva) e “*vestindo* sedas”; as correções foram manuscritas. Em ROSA, 2, 45: “E corujas” (sem o artigo) e o mesmo “*vestindo* sedas” inicial.

²⁶⁰ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 561-562. V. nesta pesquisa a nota 179 (pág. 101).

²⁶¹ Na passagem de verso “mexendo./ Ela” (o pronome pessoal grafado claramente com inicial maiúscula) interpõe-se, em óbvio erro de datilografia, uma vírgula ao invés de ponto final, o que perdurou até ROSA, 2, 47.

²⁶² Em ROSA, 2, 45: “querendo abraçar”, sem pronome intermediário.

O arrogante ou talvez ingênuo tapir tomou o significante pelo significado e perdeu-se nas aparências. É importantíssimo para o noviço saber divisar que o símbolo, os ritos, as liturgias, conquanto necessários para a devida apreensão da realidade, em última análise nada mais são do que isto: *símbolo*, a senha intermediária que permite ao ser em queda a transição do sensível para o inteligível. Quem parece ter percebido essa verdade

*Foi a arisca veada,
que veio beber
e saltou, de repente,
no branco da luz,
ainda mais clara,
mais clara,
e fugiu pela trilha,
para longe da mata,
com o corpo esguio e branco de prata
raptando a lua...*

A suaçu audaz é sábia: primeiro goza, na pausa da “Canoa-Quebrada”, do frescor que pode aproveitar da água, sem ficar mesmerizada pelo reflexo da lua; então entra “no branco da luz” do lago e em seguida, tendo ficado “mais clara,/ mais clara” ainda, continua a palmilhar sua “trilha” iniciática, levando consigo, no “corpo esguio” tingido “branco de prata”, o que pôde haver do astro: sua cor *luminosa*. Deste modo procede o aprendiz aplicado, separando no tempo certo o joio do trigo, o farelo da farinha, o significante do significado.

Eis então que a “veada” sai “para longe da mata”: chegamos com isso, afinal, à “Elegia” que encerra a “Turbulência” dos “Ritmos selvagens”.

É bom fazer notar que todos os anteriores textos libertistas foram povoados por animais diversos. Lembremos que o ciclo poemático foi aberto pelos “Ritmos...” da fauna silvícola em concerto; seguiu-se o coaxar dos “sapos” ao “Luar”; logo veio a “Boiada” de “gado bravo” e então o “cavalo suado”, “O albatroz”, a “Lagosta” e a “gata” dos “*Hai-kais*”; na “Gruta do Maquiné” havia o “pítón” e, em “Maleita”, os variados peixes, “as minhocas” e a “mosquitada”; o “Caranguejo” foi o próximo; e nas duas peças de “Luar na mata”, ainda recentes, viu-se que os bichos selváticos foram outra vez os protagonistas. Quase todos esses animais tiveram seu quinhão de sabedoria a ensinar ao noviço andante.

“Elegia”, entretanto, destoa: não há em seus versos nenhuma alusão à fauna. Por outro lado, a composição é carregada de apreciável cromatismo:

*Estavas de pijama verde,
nas almofadas verdes
(...)*

pequenina como um ídolo de jade...

No entanto, o título desse poema o diferencia bastante do cromatismo iridescente que define os sete textos seguintes num hepteto exato, pelo que não se pode contá-lo entre eles. Isso nos leva a pensar essa composição como um suave trecho de *intermezzo*, solto entre o turbulento ciclo que se finda e a nova série cromática, funcionando mais como um prelúdio das cores do arco-íris. Mais importante do que isso, porém, é que “Elegia” parece se constituir ainda como um prenúncio das inquietações amorosas que caracterizam o segundo terço de *Magma*, ligando-se de forma especial a “Ausência”. Perceba-se, a propósito, que com a “pequenina” musa de “pijama verde” se recupera, com um vulto mulheril, o ícone feminino que após “A Iara” havia sido contemplado tão-somente mediante o filtro do símbolo da lua.

Apliquemo-nos, pois, primeiro à relação que se desenha entre o poema atual e o segundo da díade hidráulica: um e outro podem ser definidos como *elegias*, pela distância da figura feminil desejada, e também como *elogios*, em função do persistente tom laudatório. No que tange ao poeta – que se queixara por não haver podido *beijar* desde logo, “num vale côncavo, transparente e *verde*”, a sereia “de olhos *verdes* de muiraquitã” –, ainda agora ele se lamenta à musa elegíaca aninhada entre tecidos *verdes*:

Não pude calçar, com beijos, *os teus pezinhos*,
e não pudeste caminhar para mim...²⁶³

Todavia, é com os textos de temática amorosa do terço medial que “Elegia” tem um parentesco bem mais notável. A bem da verdade, essa composição parece que estaria melhor colocada entre as posteriores peças “Delírio” e “Ausência”. O clima onírico de “Delírio” encontra eco no último verso de “Elegia”:

Mas é bem assim que meus sonhos te possuem.

Quanto a “Ausência”, temos que nos seus tercetos inicial e final ocorre o insistente emprego dos fatores “almofada”, “pés” e ainda “beijo”:

*Na almofada branca,
as sandálias sonham
com a seda dos teus pés...*

(...)

E na almofada de seda,

²⁶³ O primeiro verso do fragmento foi em princípio tripartido, com quebras de linha após “calçar,” e “beijos,”; há contudo um traço sinuoso a uni-los e a indicação marginal manuscrita: “pôr numa linha só”.

beijo as sandálias brancas,
vazias dos teus pés...

Os mesmos fatores podem ser encontrados em “Elegia”:

*Estavas de pijama verde,
nas almofadas verdes,
os pezinhos nus, as pernas cruzadas,
(...)*

Não pude calçar, com beijos, os teus pezinhos...

Apesar de que a cor das almofadas varie, a repetição de motivos é por demais saliente para ser menosprezada. Além disso, em “Ausência” o verdor não se faz de rogado, pois,

*Esfuziante e verde,
um beija-flor entrou pela janela.*

Bem plausível é imaginar “Elegia” como o sonho havido em “Delírio”, após o que o poeta acorda e se depara com a “Ausência” da amada de “pijama verde”, a qual teria partido de “pezinhos nus” e deixando “as sandálias brancas”, como um resquício onírico, na “almofada de seda”. O que se pode pensar, a respeito da enigmática posição de “Elegia” no *continuum* de *Magma*, é que esse poema seria um *presságio* do desejo amoroso que dominará os trabalhos futuros ou talvez o pretérito que se fará *déja vu* em “Ausência”: isso porque a transferência de “Elegia” do local que lhe seria melhor adequado parece contribuir para a mais efetiva captação do leitor pelas malhas do livro, eis que, ao topar com “Ausência”, naturalmente decorre a tentação de se voltar páginas atrás até saber onde antes se havia lido sobre “pés” e “almofadas”. *Ad rem*, é interessante saber que, em seu parecer sobre *Magma*, Guilherme de Almeida espontaneamente uniu num mesmo comentário as composições que no índice estão bem distanciadas: “E, ao lado disso, as mais finas emoções líricas, como, por exemplo, ‘Elegia’ e ‘Ausência’ (p. 29 e 59).”²⁶⁴

Possível inferir que a função de “Elegia” seria realmente a de amarrar, por via da repetição de motivos, o primeiro ao segundo terço, demonstrando que no livro inaugural de Guimarães Rosa todas as peças estão, à vera, em ajustada concatenação teleológica.

Com essas considerações finais, convém doravante passar à terceira parte do primeiro terço de *Magma*.

²⁶⁴ ALMEIDA, 23, e tb. in: ROSA, 2, 7. A paginação, segundo parece, é do acadêmico.

3. A PONTE DO ARCO-ÍRIS

A nova série poemática é formada pelas peças “Vermelho”, “Alaranjado”, “Amarelo”, “Verde”, “Azul”, “Anil” e “Roxo”. Salta aos olhos que se trata das cores do arco-íris²⁶⁵, o qual se constitui em símbolo dos mais profícuos para manifestar a idéia do contato entre o humano terrestre e o celífluo divino. Essa idéia é universal, estendendo-se desde o Japão zen-budista – onde se fala na “ponte flutuante do Céu” – até as Américas pré-colombianas, passando pelo misticismo do Islã e pelo imaginário dos pigmeus da África equatorial. Na mitologia nórdica a ponte irisada, vigiada pelo guardião Heimdall, recebe o nome de “Bifrost” e liga o mundo dos homens, Midgard, a Asgard, a morada dos deuses. Já para os hebreus o “arco da Aliança” é o sinal do concerto firmado entre Javé e a humanidade depois do Dilúvio, o que pode ser visto em *Gênesis*, 9.9-19; Chevalier e Gheerbrant ponderam que

*o arco-íris, ao aparecer por cima da Arca, reúne as águas inferiores e as águas superiores, metades do ovo do mundo, como sinal da restauração da ordem cósmica e da gestação de um ciclo novo.*²⁶⁶

Quanto à designação “arco-íris”, corrente entre nós, vem da Hélade, dizendo respeito a Íris, outra mensageira olímpica tal como Hermes, a qual possuía um véu matizado com as sete cores e que era desfraldado quando a deusa, a serviço de Hera, descia à terra para ter com os homens.

Interessa-nos sobremaneira a perspectiva científica do assunto:

*Fenômeno formado na atmosfera através da refração e reflexão interna da luz do Sol pelas gotas da chuva que cai. Os arco-íris bem desenvolvidos têm um arco principal brilhante, com a cor vermelha na parte exterior, seguida de laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta na parte de dentro. Um arco secundário menos intenso, que tem as cores na seqüência invertida, pode se formar do lado de fora do arco principal, com um ou mais arcos mais tênues dentro dele. Todos os arcos têm o seu centro numa linha formada pelo Sol e o observador. Os arco-íris só podem ser vistos quando se está de costas para o Sol e de frente para as gotas de chuva iluminadas.*²⁶⁷

²⁶⁵ Outrossim, com exceção do “Azul” e do “Anil” as demais faixas podem ser todas associadas às cores da rosa, cf. se depreende da leitura de ASSIS, 112, 10, a qual informa haver estruturado os campos semânticos de seu trabalho em diversos tópicos, um dos quais diz respeito às colorações dessa flor: “branco, amarelo, rosa, laranja, coral, vermelho, roxo, verde”. “Azul” e “Anil”, por sua vez, podem ser interpretadas como evocações da *blaue Blume* de Novalis, como será visto mais além.

²⁶⁶ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 77-78. Grifos dos autores, que se apóiam em Guénon.

²⁶⁷ Nova Enciclopédia ilustrada Folha, 224, verbete arco-íris.

Daí se extraem conclusões importantíssimas para a consideração do arco-íris magmático. Em primeiro lugar, a relação do arco cintilante com os raios solares e com a chuva: para a ocorrência do fenômeno óptico faz-se necessário o concurso de ambos e, no entanto, a precipitação deve ser fraca o suficiente para não toldar o sol; o arco geralmente surge quando uma chuva mais pesada já caiu e agora *amaina*, em vias de cessar por completo. Portanto, infere-se que o arco-celeste desenhado em *Magma* pelos sete poemas representa novamente a distância que cada vez mais se abre entre o ser e as jorrantes “Águas da serra” iniciais, cujo ímpeto troante já se acalmou. Cuide-se mais, que embora pequenos arco-íris possam comumente ser visualizados também nos véus das cachoeiras, isso depende sempre da tomada de um ponto de observação relativamente *mais afastado* do local de incidência do fenômeno, e tanto mais longe quanto maior o arco visível.

Em segundo lugar, explicou-se que “Os arco-íris só podem ser vistos quando” o observador “está *de costas para o Sol*” – numa posição de *quem parte* – “e de frente para as gotas de chuva iluminadas”, ou seja, para se apreciar o arco-da-chuva deve-se *desviar os olhos* da seção do céu onde se encontra a fonte luminosa solar, a qual sabidamente simboliza a presença deífica manifestante. Tal como o luar, o espetáculo irriante é apenas uma reflexão da luz do sol, e este *não se vê* senão indiretamente, intermediado por um espelho que lhe faz as vezes de *símbolo*.

Além do mais, é também relevante a ordem em que são apresentadas as cores do arco-íris em *Magma*: se o admitirmos como um arco principal solitário, o que é o mais natural, o elencar das faixas do espectro começando pelo “Vermelho” e terminando em “Roxo” indica uma via *descendente*, que vem do mais Alto e externo (Céu) para o mais baixo e íntimo (terra), o que representa de forma cristalina a *descida* de novos degraus pelo ser que saiu de Deus.

Vejamos, pois, o primeiro passo para a travessia dessa ponte iriada. O poema “Vermelho” captura o instante da morte de uma ave:

*É uma pomba
– parece uma virgem.
De debaixo das plumas, vem o jorro
enérgico, da foz de uma artéria:
e a mancha transborda, chovendo salpicos,
a cada palpitação.*

Pelos indícios colhidos no texto resta indubitável que se trata de um sacrifício: nos dois versos iniciais, ao se aproximar a “pomba” da “virgem” ata-se num mesmo lança de imagem duas das vítimas sagradas universalmente mais propícias a ritos dessa espécie (jun-

tamente com o cordeiro), eis que ambas simbolizam à perfeição os caracteres de pureza e de inocência requeridos para tanto.

Esse sacrifício intenta a realização de dois objetivos iniciáticos de igual importância. Por um lado, a ave tem seu sangue vertido para a consagração do caminho que se vai atravessar, o que é uma cerimônia largamente empregada para a preparação purificatória de pontes que vão ser utilizadas pela primeira vez²⁶⁸. Nunca é demasiado recordar que pela sua etimologia o vocábulo *sacrifício* traz o sentido de *sacrum facere*, “tornar sagrado”.

Ademais, constitui uma parte indispensável, em quase todas as solenidades de iniciação, a antecipação da morte ritual do neófito através da imolação de oferendas animais ou da morte simulada de outros indivíduos. Nas encenações mortuárias, o noviço é posto em presença de corpos inertes com aspecto cadavérico, algumas vezes até mesmo cobertos por sanguinolentas vísceras de porcos ou bois e outros disfarces; mas em seguida eles se revelam vivos, ao se erguerem dançando e cantando hinos sacros, o que quer demonstrar ao aprendiz que a sua própria morte cerimonial deverá ser entendida como a passagem de uma vida profana a outra vida sagrada.

Quanto às oblações imolatórias, além de diversas outras implicações a morte dos animais também quer pôr em evidência a inevitabilidade do *abandono* da vida anterior para que se possa passar a uma nova forma de vida: na composição em tela, enquanto a pomba morre a mancha do seu cruor “Cresce, cresce,” e no verso final a ave que “já está fria” surge “colorada, como uma grande flor...” Isso evoca o trágico episódio do passamento de Adônis, que nada obstante tem sua vivência prolongada sob a forma de rosas. A flor rubra, de fato, é uma metáfora mistagógica da vida superior que se eleva, tanto mais que na alquimia revela o bem-aventurado advento da rubedo, o que já tivemos a oportunidade de comentar²⁶⁹.

Há ainda a menção, em “Vermelho”, à *mudança de gosto na boca do poeta*: o fito precípua da solenidade sacrificial é justamente que o neófito venha a ter uma *percepção diferente das coisas*, da vida e da morte inclusive. Nem importa que se trate, a princípio, de uma percepção aparentemente amarga e incômoda, mas o que vale é a abertura para novas vívidas sensações da realidade, diferentes das usuais, estas já endurecidas e estéreis. Eis porque o poeta refere, de forma sinestésica, que a mancha rubra

*Cresce, cresce,
parece que meus olhos a tocam,
e que vem aos meus olhos*

²⁶⁸ V. VAN GENNEP, 280, 38 e segs. (“Capítulo II: A passagem material”).

²⁶⁹ V. o Capítulo I deste trabalho, tópico 2, especialmente o subtópico 2.2.

*passando por meus dedos,
viva, tão viva,
que quase grita...*

Essa nova percepção é tão intensa e brusca, ocorre de maneira “tão depressa”, que o poeta se sente perturbado: o carregado carmim do sangue que se esvai, “quente, quente,” *dói-lhe nos olhos e o irrita*, o que faz entender os distúrbios sinestésicos. O noviço, assim como quem olha diretamente para o sol, tem a visão toldada e ainda *não vê* em plenitude, conquanto avance em seu itinerário.

Compete lembrar que as vítimas solenemente imoladas sempre ocupam, por si-nédoque, o papel da congregação sacrificante como um todo ou mesmo a alma do ofertante solitário. No caso particular da pomba, esse sentido é reforçado pelo fato de que essa ave, por si mesma, afigura-se como um proeminente símbolo da alma humana; outrossim, o sangue é habitualmente visto, por variados povos e religiões, como o “veículo da alma”²⁷⁰. Por conseguinte, pode-se deduzir que o neófito oferece em sacrifício, de maneira simbólica, *a sua própria alma*, a qual deve ser continuamente purificada, seja por água, por fogo ou por sangue, o qual, pelo matiz e pelo calor, está sempre associado ao elemento ígneo. Anote-se que em vários versos o poeta enfatiza a ardência do cinabrinio fluido vital que escorre do corpo da pomba, numa estreita relação com o seu próprio “magma íntimo”, *rubro e ardente*,

*Ardente e berrante...
Como deve ser quente!...
(...)*

*Tenho-a agora presa nos meus olhos,
quente, quente...*

A próxima composição, “Alaranjado”, prolonga de forma superlativa a ardência do sangue columbino:

*No campo seco, a crepitar em brasas,
dançam as últimas chamas da queimada,
tão quente, que o sol pende no ocaso...*

Os simbolismos do laranja e da nuance alaranjada podem ser melhor compreendidos pela consideração dessas tonalidades na “explicação das figuras hieroglíficas” do *Livro de Nicolau Flamel...*, gravadas nos muros e edifícios do Cemitério dos Santos Inocentes

²⁷⁰ De maneira especial entre os hebreus e, modernamente, entre as testemunhas de Jeová. V. CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 800-801. Não custa aduzir que, em decorrência, o encarnado sangüíneo “É a cor da alma, a da libido, a do coração. É a cor da Ciência, do Conhecimento esotérico, interdito aos não-iniciados, que os sábios dissimulam sob seu manto” (*id.*, *op. cit.*, pág. 944).

de Paris. Numa dessas explicações o legendário alquimista contempla um homem e uma mulher desenhados em laranja sobre “fundo azul escuro”, o que demonstraria “que o homem e a mulher não devem ter o seu espírito neste mundo (*o laranja indica desespero*) ou pôr nele toda a sua esperança.”²⁷¹, pois é evidente que a esperança dos seres humanos deva repousar tão-somente em Deus. Flamel prossegue dizendo que

O homem e a mulher estão quase totalmente alaranjados: isto significa que os nosso corpos (ou o nosso corpo que os sábios chamam aqui Rebis) não têm ainda digestão suficiente...

Uma outra estampa é assim descrita pelo alquimista:

Um homem semelhante a S. Paulo, vestido com roupas de branco alaranjado bordadas a ouro, com uma espada desembainhada, e um homem ajoelhado a seus pés, vestido de roupagem laranja, branca e negra com um rolo na mão onde reza: Dele mala quae feci, ou seja “Livra-me do mal que fiz”.

Em escólio a nova gravura, Flamel ainda assevera: “Este alaranjado *mostra que as naturezas se digerem e, pouco a pouco, se aperfeiçoam* pela graça de Deus.” E finalmente complementa:

O fundo violeta escuro indica que a pedra obteve – por cocção total – as belas vestimentas alaranjadas e vermelhas que pedia a S. Pedro e que a sua completa e perfeita digestão (indicada pela cor laranja total) a fez abandonar a sua antiga roupa alaranjada.

Percebe-se que Flamel faz distinção entre o “Alaranjado” e o laranja puro. O tom “Alaranjado” manifesta uma “digestão” – *i. e.*, um processo *interno* de absorção – por enquanto incompleta, que *ainda está ocorrendo*: é a “queimada” rosiana que se sustenta “a crepitar em brasas”, espécie de holocausto agrário que sinaliza mais uma etapa da purificação mistagógica da alma do neófito, o qual dolorosamente procura libertar-se do mal da matéria para sublimar-se no bem do espírito. Quando “dançam as *últimas* chamas” e o alaranjado se adensa no sol, tornando-se “laranja total” pela “sua completa e perfeita digestão” (Flamel), há em princípio uma sensação de desespero pela intensidade da experiência abstergente – no poema,

*(...) o sol pende no ocaso,
bicado
pelos sanhaços das nuvens,
para cair, redondo e pesado,*

²⁷¹ FLAMEL, 176; esta citação e as segs. foram colhidas respectivamente às págs. 87, 96, 97, 102-103 e 104. Grifei em todos os trechos.

como uma tangerina temporã madura...

Destarte, ao passo que a quentura do “campo seco, a crepitar em brasas,” lembra que a refrescância da fonte serrana já está bem longe, um efeito colateral da árdua purificação é a *queda* do sol nos versos finais, o que significa que ao incêndio do céu no poente se segue o arrefecimento da luz com a chegada da noite nova. Não se pode esquecer que o primeiro terço de *Magma* diz respeito à separação entre o Uno, que permanece em repouso, e o ser, que cai no movente mundo múltiplo – justamente onde não há firmeza em que se possa apoiar a esperança.

É preciso, então, superar o declínio solar: o resto do terço inicial é composto por uma sucessão de insistentes tentativas diurnas de elevação entremeadas por novas quedas noturnas, uma conflitiva situação que só há de se resolver “Na Mantiqueira”, peça que encerra esse terço e em cuja *noite* a lua cheia, “quase um *sol* frio”, erguer-se-á com “um arranco”.

Antes, contudo, voltemos ao arco-íris: após “Alaranjado” vem “Amarelo”, texto cujo fulcro é, mais uma vez, a necessidade de paciência do aprendiz ao submeter-se à intrincada, difícil, lenta e sempre repetitiva jornada mistagógica. Assim é que o artista

*Kuang-Ling,
pintor chinês de máscara de cera,
(...)
pinta e repinta,
durante trinta anos,
sulfúreos e asiáticos girassóis,
na incrível porcelana
de um jarrão
dos Ming...*

A “porcelana” destaca a delicadeza e o cuidado com que o neófito deve executar seu mister. Quanto ao girassol, suas sementes são consideradas na China, país natal de Kuang-Ling (e do “Huang-Ho”, o *Rio Amarelo* tingido por aluviões de loesse), “um alimento de imortalidade”, e mesmo o citrino é tido como “a cor da eternidade”²⁷². Com isso, os “trinta anos” do trabalho do artista em pintar girassóis – isto é, a extrema lentidão do extenso processo iniciático –, não são nada se postos em comparação com o resultado final: a vida nova e eterna. Perceba-se, ademais, que os “trinta anos” – *três* vezes dez – novamente aventam a configuração ternária da travessia mistagógica.

É importante ainda que o girassol, flor heliotrópica por excelência, surge no texto como que em busca do sol que se pôs no poema anterior, figurando-o ou substituindo-o

²⁷² V. CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, respectivamente págs. 470 e 40.

em razão da disposição radiada de suas pétalas – o que confere à sua corola um semblante de disco solar –, bem como por causa da cor amarela – que evoca a luz dourada do astro.

Mencione-se também o fato de estar o

*pintor chinês de máscara de cera,
feliz de ópio e ébrio de dragões...*

A “máscara de cera” denota a branda impassibilidade da face de Kuang-Ling, sério e compenetrado, absorvido pelo trabalho artístico que, sendo uma fonte de felicidade, como um “ópio” o retira das contingências do mundo ilusório e o enleva a um universo fantástico e ideal, povoado por “dragões”. Tal deve ser a conduta do noviço ao percorrer o caminho anagógico: deixar-se embriagar, com entusiasmo, pelas alegrias do caminho e adotar uma postura de serenidade ante as dificuldades que parecem atrasar o progresso.

É hora de analisarmos “Verde”, poema central do grupo dos sete irisados. Da cor, diga-se que traz à mente o frescor e a tranquilidade aquáticas, em contraponto ao “Vermelho”-“Alaranjado” que representa toda a agitação do fogo. É bem conhecida a caracterização do verde como a cor da Esperança, sendo também a da fertilidade e a da Salvação, o oásis em pleno deserto²⁷³. E é como num oásis verdejante que se refugia,

*Na lâmina azinhavrada
desta água estagnada,
(...) uma rã bailarina,
que ao se ver feia, toda ruguenta,
pulou, raivosa, quebrando o espelho,
e foi direta ao fundo,
reenfeitar, com mimo,
suas roupas de limo...*

Esse fragmento é crucial: ao se defrontar com a feiúra do próprio *eu*, a reação imediata do anfíbio é quebrar a ilusão do mundo externo refletida na superfície do espelho aquático e ir “ao fundo” em busca do Mais Belo. Ainda que sob risco de operar em redundância, é válido esmiuçar este ponto demasiado importante: temos que, insatisfeita consigo mesma, não obstante a rã penetra *em sua própria imagem* especular – a qual representa o microcosmo –, em cujos absconsos intenta encontrar a Beleza. Instaure-se o paradoxo: ela desgosta do *eu* e destrói a sua efígie, mas para fazê-lo imerge profundamente... no *eu*. Ora, o “fundo” da imagem reflexa e o “fundo” da “água estagnada” são um só: o consolo das Origens hídri-

²⁷³ Especialmente nos desérticos países árabes, eis que “A bandeira do Islã é verde, e essa cor constitui para o muçulmano o emblema da Salvação”, por ter sido a mesma do manto de Maomé, sob cuja proteção refugiavam-se seus dois filhos, a filha e o genro, os quatro pilares da religião islâmica, conhecidos como “os quatro debaixo do manto” (*id.*, *op. cit.*, pág. 940).

cas que assentam no íntimo do ser. Logo, impõe-se a conclusão oximórica – mas devidamente firmada em todos os círculos místicos – de que, para evadir-se do *eu* (a aparência), a melhor saída é entrar no *eu*, onde Deus (a essência) se encontra, com o que o anfíbio repete de forma *sui generis* a lição anteriormente ministrada pelo coriáceo padrinho “Caranguejo” e pelos outros “seres evoluídos,/ misantropos, retraídos”.

Abre-se a ocasião para dizer que a peça escrita pelo jovem Guimarães Rosa parece constituir-se numa paráfrase do afamado “haikai da rã” de Bashô, do qual consegue captar o mais vero sentido. A singela apreciação de Marsicano sobre esse haikai é suficientemente esclarecedora, prescindindo de comentários outros:

Suprimindo as fronteiras entre o mundo interior e exterior, o ser individual imerge na totalidade como uma gota no oceano.

furu ike ya
kawasu tobikomu
mizu no oto²⁷⁴

Na tradução de Haroldo de Campos:

*o velho tanque
rã salt’
tomba
rumor de água²⁷⁵*

Atente-se agora que a “água estagnada” no poema irisado relembra a piscosa água parada de “Maleita”, propiciadora da regeneração no repouso: “a água estagnada seria a imagem do manifestante imóvel, do qual partem todas as manifestações e no qual todas elas terminam por se reabsorver.”²⁷⁶

Convém reparar ainda, num adiantamento de considerações sobre o terço final, que o verdoengo azinhavre em que o anfíbio mergulhou, conquanto situado

*entre painéis de musgo
e cortinas de avenca,*

difere sensivelmente do vivo tom de verdura a ser colhido nos versos de “Primavera na serra” e “Integração”. Nestas composições extremas esmalta-se um sinople vívido, expoente de uma regeneração completa, enquanto que na peça iriada observa-se mais uma tonalidade de coisa pútrida, da qual não se possa dizer que seja *regenerada*, mas sim *regeneradora*. Deve-se res-

²⁷⁴ MARSICANO, 214, 11. V. nota 203.

²⁷⁵ CAMPOS, 149, 62.

²⁷⁶ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 160.

salvar que não é *apesar* de podre, mas *justamente* por ser podre que a “água estagnada” tem o condão de propiciar vida nova.

No que toca à rã, por se tratar de um animal que passa por sucessivas metamorfoses, ela é usualmente tomada como um símbolo da ressurreição. Além de ser “protetora dos viajantes” – e por isso dos neófitos –, “Diz-se também da rã que ela volta sempre ao ponto de partida, mesmo se é afastada dele.”²⁷⁷

Tudo isso, aliado à sua característica de ser limnófilo, conforma esse anfíbio a figurar num trajeto iniciático traçado sobre a circularidade do rosário: é por isso que no texto magmático ela vai – ou *volta* – “ao fundo” da lagoa, atravessando a superfície especular com o intento de obter refrigério e redenção no mesmo ambiente aquoso em que o girino nasceu.

E eis que do outro lado do espelho, no poema “Azul”, surge “Uma vanessa tropical”: a borboleta, metamórfica como a rã, conta em seu acervo simbólico a representação da “alma liberta de seu invólucro carnal”²⁷⁸ e, por conseguinte, *renascida*, o que é verdade tanto no imaginário cristão como no asteca e no das populações da África central, e ainda sob a moderna perspectiva brizomântica da psicanálise.

É-nos proveitoso, a propósito da falena, citar Consuelo Albergaria, a qual, em prestigiado estudo sobre *Grande Sertão: veredas*, explica: “O motivo ‘borboleta’ está presente em outros textos da obra rosiana, e sempre associado a paz, alegria e valores espirituais.”²⁷⁹ Depois de colar trechos de “Dão-Lalalão” e de “Buriti” em que aparece a figura do inseto, Albergaria prossegue:

O motivo “borboleta” vê-se assim transformado em símbolo, cuja interpretação se dirige à Alma ou “elementos superiores”, uma vez que é por demais sabido que o nome grego para borboleta – Psiquê – equivale ao latim “anima”, sopro.

*Como a este símbolo está ligada a idéia de movimento e transformação proveniente do processo de metamorfose por que passa o inseto, é lícito acrescentar a idéia da alma que atravessa diversas etapas, transmigra por espaços diferentes, até atingir o estágio mais elevado que, nos ensinamentos esotéricos, se aproxima da identificação com Deus, função preenchida, no romance, pela participação sacralizadora (hierofante, hierofania, hierogamia) exercida por Otacília.*²⁸⁰

Na peça de *Magma* – livro em que, frise-se, a “identificação com Deus” será retratada pela “Integração” na “Consciência Cósmica” –, as asas moventes da “borboleta – Psiquê –” por ora pousam sobre as pétalas imóveis da “campânula/ de uma ipoméia”: um fla-

²⁷⁷ *Id.*, *op. cit.*, pág. 764.

²⁷⁸ *Id.*, *op. cit.*, pág. 139. Os autores citam Charbonneau-Lassay.

²⁷⁹ ALBERGARIA, 22, 143. Grifo da autora.

²⁸⁰ *Id.*, *ibid.* e pág. seg.

grante da alquímica *conjunctio* do *volátil* no *fixo*, ilustrando a busca de contato do *ser* com o *Uno*. Compõe-se desse modo uma ideal “flor nova”, azulina e perfumada,

*com mais dois estames, buliçosos,
e quatro pétalas, de um esmalte raro,
molhadas nas tintas de céus fundos,
e cromadas com a faiança das lagoas...*

Não se deixe de apreciar que na cena o inseto cianóptero traz nas asas “molhadas” as superiores águas dos “céus fundos”, os quais também se unem às inferiores águas “das lagoas” que cromam as pétalas originais da flor: a borboleta atua assim como uma embaixatriz celeste, propondo às águas paradas no seio da terra um metonímico casamento por procuração. Tal imagem será revisitada em “Hierograma”, composição do terço medial.

E se a rã no “Verde” guimarroiano evocava o haicai de Bashô, a flor nascente em “Azul” evoca com primor a santa *blaue Blume* cultivada por Novalis no seu *Heinrich von Ofterdingen* e que se alçou a máximo símbolo romântico do inalcançável fichtiano (“tarefa infinita” ou “indeterminada”) que, todavia, deve ser insistentemente buscado: a união das metades humana e divina do ser, união pela qual o *eu* perece e se integra no Deus imperecível. Assim,

*Desejo ver a flor azul. Ela não abandona a minha mente, e não posso escrever e pensar em outra coisa (...). É como se antes houvesse sonhado ou caminhado adormecido para um outro mundo; pois no mundo em que até então vivera, quem lá se teria importado com flores?, e eu mesmo nunca ouvira falar de uma tão estranha paixão por uma flor.*²⁸¹

Embora a imagem criada pelo poeta alemão não discuta a inacessibilidade do divino, é certo que essa distância extrema não é invencível: para ir ter com a divindade o humano deve simplesmente deixar de sê-lo, dispor de seu envoltório material tal como a borboleta que se retira do casulo, eis que a lagarta, enquanto for lagarta, jamais voará. “Filhos de Deus, germes divinos somos nós”, afirmou Novalis, mas incumbe abandonar a mera potencialidade larval, a qual deve resolver-se em ato, somente mediante o que “Um dia seremos o que nosso Pai é”.

Voltando ao “Azul” rosiano, essa cor detém as qualidades de frialdade e especialmente de pureza imaterial, à qual só se sobrepõe a neutralidade do branco. Porém, tanto o azul do mar quanto o do céu são feitos de transparências acumuladas: o mais escuro turqui si-

²⁸¹ Novalis, *apud* Cláudia Cavalcanti, “Emergir das profundezas de G. T.: uma tentativa”, in: TRAKL, 275, 96; grifei. Nesse estudo, a pesquisadora tece valiosos escólios sobre o sentido da cor azul na obra do expressionista austríaco Georg Trakl e, de entremeio, também na do romântico alemão.

déreo ou pelágico pode ser visto apenas como uma condensação do vazio incolor. Vem daí o entendimento dessa tonalidade como “o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário”, sem deixar de ser também “o caminho do sonho”²⁸², onde o imaginário parece real. Por esse motivo, a cor azul, que é a do firmamento, em Poesia freqüentemente assume o caráter sígnico de busca da transcendência, tal como ocorre, *verbi gratia*, em vários textos de Georg Trakl:

*O hálito do imóvel. Um vulto rígido
de animal no azul, sua santidade.*²⁸³

O mesmo sentido se colhe em Arthur Rimbaud:

A negro, E branco, I vermelho, U verde, O azul: vogais,

(...)

*O, supremo clarim pleno de estranhos agudos,
Silêncios cruzados por anjos e mundos:
– Ô o ômega, raio violeta de Seus Olhos!*²⁸⁴

Idem para outro simbolista francês, Stéphanie Mallarmé, vate dos célebres “ângelus azuis”²⁸⁵, e até mesmo para o nosso aparentemente insuspeitado Machado de Assis, cuja “A mosca azul”,

*(...), voando, e revoando, disse:
“Eu sou a vida, eu sou a flor
Das graças, o padrão da eterna meninice,
E mais a glória, e mais o amor”.*²⁸⁶

Guimarães Rosa, destarte, com seu poema insere-se numa longa tradição. E para rematar o estudo do “Azul” de *Magma* é perfeitamente adequada uma citação de Kandinsky: disse o pintor e poeta russo que o movimento do azul é, simultaneamente,

*movimento de afastamento do homem e movimento dirigido unicamente para seu próprio centro que, no entanto, atrai o homem para o infinito e desperta-lhe um desejo de pureza e uma sede de sobrenatural.*²⁸⁷

²⁸² CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 107.

²⁸³ TRAKL, 276, 33, “Canção noturna”. Grifei.

²⁸⁴ RIMBAUD, 252, 88-89, “Vogais”. Grifei.

²⁸⁵ V. MALLARMÉ, 212, 40-43, “O Azul”, devendo-se entretanto ressaltar que nesse carme se cuida de um instante de desesperança, em que o “Tédio” da existência (“*désert stérile de Douleurs*”) acaba por conspurcar a vivacidade azulina do céu.

²⁸⁶ ASSIS, 114, 138-139.

²⁸⁷ *Apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 107.

Aliás: “Para onde nos atrai o azul? – calei-me. Estava-se na teoria da alma.”²⁸⁸

Vê-se o quão propícia é, para as intenções anagógicas em *Magma*, o desabrochar ciano da híbrida “flor nova”.

Bem a propósito segue-se a composição “Anil”, a qual, sendo uma variação do “Azul”, beneficia-se pelo parentesco cromático de vários dos aspectos do texto que lhe é anterior.

O que se tem é o retrato de outra tentativa ascensional:

*O vôo, quase vertical, da jaçanã fugida
levantou meu olhar,
no dorso esbelto, de zinco polido,
à calota do céu,
(...)
Pensei que a ave fosse frechar, de cheio,
para pescar peixinhos escamados de ouro:
as estrelas que mergulharam de madrugada...
E que a água longe se abrisse
nos nove círculos concêntricos
das nove beatitudes...*

Mas o pássaro foi breve um grânulo dissolvido...

Numa complexa imagem, o “olhar” do poeta acompanha o vôo como um passageiro “no dorso esbelto, de zinco polido,” da ave pescadora. Esta, numa ousada inversão, parece que ia pegar “as estrelas que mergulharam de madrugada” no “céu todo água” e que agora estão ocultas no índigo da tarde, como “peixinhos escamados” no fundo da lagoa: agora é o céu que espelha a água, e não o contrário. Entretanto, resta baldada a expectativa do passageiro de se ver abrir na água cerúlea as “nove beatitudes” dos “círculos concêntricos”²⁸⁹ que se abririam com o mergulho da jaçanã: porque a ave simplesmente dissolveu-se na distância do céu profundo, “fugida” também do olhar de quem a contemplava. O que o poeta não percebeu é que ela, *ao se dissolver no “Anil”*, atingiu o seu próprio objetivo de integração, tal como “o sol”, o mesmo que se põe em “Alaranjado” e que continua “a se desmanchar, como um sabão redondo”. Pois o céu “quase sólido, em cobalto líquido”, e “todo água”, é como um cadinho alquímico que contém o solvente máximo, em cuja tinta “Anil” tudo deve se derreter. O neófito, porém, ainda preso aos valores terrenos, alcança apenas o lado negativo da experiência, tudo lhe parecendo em vão, e seu efêmero sonho espoca como a luz fugaz “no seio de uma bolha”.

²⁸⁸ ROSA, 12, 165 (“Sobre a escova e a dúvida”).

²⁸⁹ V. que FERREIRA (47, 79-80, nota 65) acertadamente considera essa celeste imagem rosiana como uma recuperação, *ao avesso*, dos nove círculos infernais de Dante.

Chegamos assim ao desengano de “Roxo”. Nessa peça, o tom do ciclâmen domina o quadro do velório de um “esposo morto”, chorado por sua supérstite. O texto é aberto por um pedido que alguém faz à viúva:

*Deixa que o levem, agora,
que a mulher cristã da sala
já quer ir embora...*

Essa “mulher cristã” é, segundo parece, uma das benzedeiras ou rezadeiras que nos rincões do interior brasileiro, onde as sedes das paróquias são longínquas e não há suficientes sacerdotes oficializados, usualmente se transformam em líderes leigas, conduzindo os ofícios das liturgias mais básicas: são elas que batizam os recém-nascidos, organizam as novenas, benzem e exorcizam os doentes, concedem até extremas-unções e, como carpideiras, encomendam os defuntos, o que é o caso em “Roxo”. É muito comum que tais personagens atuem até mesmo de forma paralela à Igreja oficial, seja com ou sem o seu beneplácito.

Após a alusão a essa rezadeira o poema prossegue nos seguintes termos:

*(...) a mulher cristã da sala
já quer ir embora...
Ela desceu dos teus olhos de choro,
magnética e profunda, como um rastro
de ametistas mortas...*

A indefinição do sujeito “Ela” pode levar a pensar que se continue tratando da “mulher cristã”: “Ela” desceria o *seu próprio olhar* dos “olhos de choro” da viúva e, numa visada cinematográfica, passaria a observar o local onde se vela o morto. Mas, noutra jogada de ambigüidade do autor, “Ela” bem pode ser uma *lágrima* derramada pela viúva e cujo curso amargo é lentamente seguido:

*Ela desceu dos teus olhos de choro,
magnética e profunda, como um rastro
de ametistas mortas...
Passou pelas olheiras fundas,
pousou nos ramalhetes de saudades,
tocou na fita das coroas, longas
como equimoses...
E agora, vê: vai passeando,
de leve, pelos lábios, pelo rosto,
pelo corpo,
pelos dedos, duros, do teu esposo morto...*

As “Águas da serra”, deste jeito, continuariam a se mover nessa lágrima vertida.

Ao final da composição repete-se:

*Ela quer ir embora...
Deixa que o levem, agora...*

Também desta vez o “Ela” fica ambíguo: pode ser tão-só uma reiteração do pedido feito de início, atinente à “mulher cristã da sala”, mas também pode se referir, em prosopopéia, à lágrima, a qual “quer ir embora”, *i. e.*, quer permanecer em movimento, atendendo à sua índole cinética, soltando-se da imobilidade do falecido e dos férreos “dedos, duros,” da morte nos quais por último assentou. Nesta segunda compreensão, o rogo à viúva assume sutilmente contornos bem mais amplos: insta-se com ela para que deixe levar o corpo e para que, apesar da tristeza, não se permita ela mesma prender pelos “dedos, duros”, do cadáver. É, portanto, um admonitório à sobrevivente, que não deve deixar o luto paralisar a sua própria vida, a qual cumpre conduzir adiante. De conformidade com o aviso evangélico,

*(...) Jesus insistiu: Deixa aos mortos o sepultar os seus próprios mortos. Tu, porém, vai e prega o reino de Deus.*²⁹⁰

Viva, a viúva é quem continua: ela simboliza o neófito que, conforme vai sendo instruído, deve deixar para trás os despojos de seu *eu* antigo e memento do ego a ser dissipado pela culminante morte ritual. É possível que Guimarães Rosa tenha se utilizado da conhecida simbólica da maçonaria, alterando-a um pouco: os membros dessa sociedade chamam a si mesmos de “filhos da viúva”, o que quer dizer que cada iniciado prossegue, como nova pessoa herdeira de uma bagagem espiritual, o caminho encetado pelo iniciante que fora e que se submetera à morte iniciática.

Por outro lado, há que se lembrar do mito egípcio de Osíris, o qual, assassinado e esquartejado pelo irmão Seth (dito “o Ardente”), teve os pedaços de seu corpo reunidos pela piedosa viúva Ísis, que o reconstituiu e com um sopro o ressuscitou para uma nova vida mais elevada, no mundo d’além. A propósito, comentando um antigo escrito hermético grego chamado *Codex Marcianus* (ou “A Profetisa Ísis para seu Filho”), datado provavelmente do séc. I, Marie-Louise von Franz explica:

*Ísis freqüentemente é citada como a viúva no texto e, portanto, desde seus primórdios na alquimia, a pedra filosofal, o mistério, é chamada o mistério da viúva, a pedra da viúva ou a pedra do órfão; havia uma ligação entre a viúva e o órfão, mas tudo aponta para Ísis.*²⁹¹

²⁹⁰ Lc 9.60, cf. tb. Mt 8.22.

²⁹¹ FRANZ, 177, 37.

Sob essa óptica, a viúva, por via de Ísis, acaba simbolizando a força Iniciadora nos mistérios, a fonte da fecundidade mágica e a capacidade de regeneração daquele que estava morto.

Reflita-se que a travessia da ponte do arco-íris começou com uma morte e termina com um velório. O significado do sacrifício da pomba em “Vermelho” é complementado pelo pedido para que se deixe levar o cadáver em “Roxo”, eis que o *sacrifício* é justamente isto: a privação, a separação, o abandono de algo precioso. O que foi sacrificado, uma vez encomendado a Deus, torna-se intocável pelos que ficam, e por isso é que os mortos são enterrados ou cremados e as ofertas imolatórias, de uma ou de outra maneira, sempre destruídas, a fim de que fique impossível o seu retorno ao mundo profano. Desta forma, os vivos devem se apartar de seus mortos, mas não como se de algo sem valor, e sim como quem dispõe de algo *sagrado*.

Note-se ainda um interessante detalhe: os “ramalhetes de saudades” (espécie de florezinhas campestres) e as “coroas” fúnebres desse texto prolongam a presença floral que nos poemas iriados já havia aparecido “como uma grande flor” *colorada* em “Vermelho”, depois “sulfúreos e asiáticos girassóis” pintados de “Amarelo” e então a “flor nova” em “Azul”, sem se esquecer das parentes “cortinas de avenca” em “Verde”.

Por fim, faz-se oportuno assinalar que se no Ocidente a cor violeta normalmente traduz a idéia de luto, isto se explica pela tradição iconográfica medieval, que representava Jesus trajando uma túnica roxa no decorrer da Paixão, o que por sua vez tinha origem num simbolismo que via nesse tom o sentido de *obediência*, evocando a submissão do Cordeiro à vontade de Deus. O noviço, igualmente, deve ter a humildade de obedecer a seu destino e a coragem de não esmorecer ante as duras provas que ainda deverá enfrentar antes do Renascimento.

Considere-se agora que a travessia do arco-íris significou mais uma passagem transposta pelo neófito. Ao descer a ponte irisada entre o Céu e a Terra ele se torna uma espécie de *pontífice*, do latim *pontifex*, “apto a celebrar” e conduzir sua própria iniciação, uma vez que passou por uma importante experiência propiciatória. O que falta para se passar às solenidades dos *Mistérios Maiores* é aperfeiçoar e em seguida pôr em prática o ensinamento do *sacrifício* ou abandono dos pesos que atam o ser ao mundo profano: é o que veremos na próxima série de poemas. Compete contudo prevenir que este será apenas o começo de um processo de renúncia que se alongará até ao terço final das preces do poeta.

4. VIAGEM DE TREM

Dando prosseguimento à movimentação descendente do primeiro terço de *Magma*, a ponte irisada que desceu dos Céus doravante se transforma numa bem mais terrena linha férrea: as peças “Desterro”, “Paisagem”, “Lunático”, “Reportagem”, “Sono das águas”²⁹² e “Na Mantiqueira”, que formam a quarta e última parte do terço, ilustram uma viagem de trem, transporte expressamente mencionado no primeiro e no quarto textos do ciclo; quanto aos demais, neles são colhidos elementos suficientes para se imaginar um quadro de paisagens montanhosas vistas através da janela do veículo, o que é melhor examinar.

“Desterro” discorre então sobre uma árdua “viagem” de “trem”: o passageiro se queixa de que “cada vez mais” vão ficando “duros os caminhos” e as “*estradas* arrastadas” que serpenteiam por entre “as *montanhas* mais duras”. Em certo momento se diz:

A tarde subiu do chão para a paisagem sem casas...

O poema seguinte é justamente “*Paisagem*”, cujo verso inaugural é:

No quadrilátero do arrozal...

À primeira vista a palavra “quadrilátero” parece se referir ao formato da plantação de arroz no solo; no entanto, ela também pode facilmente ser compreendida como o limite visual imposto pela esquadria de uma janela de trem, através da qual o viajante observa uma “paisagem sem casas”. Tal assertiva é confirmada pelo primeiro verso de “Lunático”:

Vou abrir minha janela sobre a noite...

Além do mais, o poeta “Lunático” pensa sobre a hora

quando eu sair a sonhar pelas estradas noturnas,

que podem ser tanto as oníricas quanto as férreas ou, provavelmente, são umas e outras ao mesmo tempo.

Após uma explícita “parada” do “trem” em “Reportagem” e sua partida posterior, nada há em “Sono das águas” que indique neste carne a continuação da viagem; todavia, tampouco nada há que impeça que assim seja, isto é, as divagações noctívagas nesse texto podem ser tomadas como que numa continuidade com os pensamentos sobre a lua em “Lunático”

²⁹² É conveniente lembrar que neste estudo se utiliza a ordem dos carmes adotada em ROSA, 1, sendo que em *id.*, 2, “Sono das águas” antecede “Reportagem”. Q. v., à pág. 468, a Lista dos poemas de *Magma*...

co”. Por seu turno, a peça “Na Mantiqueira” também se ocupa do satélite, cuja visão evoca a retomada da apreciação do horizonte noturno nas composições anteriores. Assim, mesmo onde não há a menção explícita ao trem, fica sempre suficientemente claro que se está contemplando uma “Paisagem”.

Outra instigante circunstância também concorre para ligar esses seis poemas: se no primeiro deles, “Desterro”, o relevo é montanhoso, o ambiente de “Na Mantiqueira” são os elevados dessa bem conhecida serra.

Pode-se ainda identificar com facilidade uma significativa sucessão de dias e noites que trai o transcorrer de uma viagem longa: em “Desterro” fica bem evidente que “A tarde subiu” para “a noite”; já em “Paisagem” cintilam os “alfinetes de sol”; o “Lunático” sonha em outra “noite”; em “Reportagem” afirma-se que “O trem estacou, na manhã fria”; a cena de “Sono das águas” é, pela terceira vez, noturna, e bem assim “Na Mantiqueira”. Deve-se divisar que a noite de “Desterro” é muito opressiva, “Coagulada em preto”, cor que se vai diluindo ao luar de “Lunático” para se iluminar definitivamente com a lua que “Na Mantiqueira” se ergue

(...) *mais clara que as outras luas,*
quase um sol frio,
 (...) *esfarelando luz...*

Podemos ver agora, com mais vagar e detalhes, um a um os instantâneos dessa nova fase do *itinerarium* mistagógico.

A locomotiva do “comboio” poético é a merencória peça “*Desterro*”, que expõe o passo da serra, a queda cada vez mais acentuada do ser que, *exilado* da celeste presença divina, vai indo

cada vez mais longe, mais fundo, a terra mais vermelha,
o esforço maior, as montanhas mais duras...

O poeta, cansado e entristecido, sente-se como mais uma das “almas cheias de distância, a penetrar no longe”. E dessa forma, levando-se em conta a “*tristeza torpe*” e a “*fadiga* desolada”, pode-se dizer que o noviço está, como no soneto de Olavo Bilac avocatório de Dante, quase “*nel mezzo del camin*” iniciático, às vésperas de iniciar o terço medial de *Magma*.

O neófito afasta-se também das cores do arco-íris da parte anterior, eis que,

Coagulada em preto,

a noite isolou as cousas dentro da tarde...

Trata-se de um momento difícil, de desanimada dúvida e falta de fé por parte do aprendiz. Os sinais ascensionais e de descenso confundem-se, criando paradoxos de extrema tensão: “A tarde subiu do chão” para que a noite pudesse descer; o trem se esforça bravamente por galgar a serra, mas “cada vez” estão “as montanhas mais duras”, mais íngremes, e deste modo a composição, ao invés de subir, acaba por avançar em sentido contrário, descendo sempre “mais longe, mais fundo,”

*e o barulho do trem foi um rumor de soçobro
no fundo de um mar sem tona.*

Tudo porque a “tristeza” que “pesava mais do que todos os pesos” atrai o poeta para baixo, fazendo-o intuir que é “por causa” dele e de sua “fadiga desolada”, a fazer carga,

*que a locomotiva, lá adiante, ridícula e honesta, bracejava,
puxando com esforço vagões quase vazios...*

– os quais, sem embargo, irão naufragar nesse abissal “mar sem tona”.

Uma das razões para toda essa melancolia é que, embora a travessia da ponte irisada tenha terminado em “Roxo” com uma séria advertência para que abandonados fossem os restos já vencidos do ego, o noviço em “Desterro” pondera que ainda se encontra a eles agrilhado,

*tão preso aos lugares
de onde o trem já me afastara estradas arrastadas,
que talvez eu não estivesse todo inteiro presente
ao horror dessa viagem.*

É então a parte de si que deveria ter sido deixada para trás, e ainda não o foi, o que segura o aprendiz “no fundo”: ele tem asas para alçar vôo rumo ao metafísico, mas também tem raízes bem aferradas ao solo da matéria.

Rememorando-se que por enquanto estamos em vigência dos mistérios da alegria, esboça-se nos versos finais uma estranha reação contra o desalento:

*Nem mesmo foi a noite: foi a ausência
brusca e absurda do dia.
Tão definitiva e estranha, que eu me alegrei, esperando
o não continuar da vida,
o não-regresso da luz, o não-andar-mais do trem...*²⁹³

²⁹³ Em contraste com “o não-regresso” e “o não-andar-mais”, “o não continuar” vem sem hífen. Assim também em ROSA, 2, 60.

Esse contentamento extravagante, ao avesso do gáudio da nascença e da liberdade, é motivado pelo fraquejo do neófito, o qual acusa os efeitos da separação da Origem divina, bem como as marcas de todo o cansaço da jornada. Desta maneira, o prazer libertista dos mistérios do terço inicial começa em “Desterro” pouco a pouco a se transformar na saudade aflita que caracteriza os mistérios dolorosos do segundo terço²⁹⁴.

De tudo quanto foi visto até o momento extrai-se a ilação de que o “Desterro” ora em pauta é um aprofundamento do abismo aberto entre o ser degredado e Deus, o que provoca, em última análise, o tom consternado do poema. Segue adiante o trem e conquanto sejam “duros os caminhos” de ida para o exílio, por eles “a gente vai, *só pensando na volta*”, tendo em mente apenas o regresso ao Princípio de tudo. Entretanto, sendo o progresso vital do ser calcado sobre uma trajetória de *circulatio*, já sabemos que o ponto de chegada é o mesmo de partida e, não sendo possível retornar sobre os próprios passos, o único meio de se alcançar o Futuro é não se apegar ao Passado. O neófito, contudo, ainda *não vê nem sente* o liame anímico que o ata ao Uno e, achando-se solitário, deplora a “ausência brusca e absurda” de Deus, que lhe parece ser “definitiva”: com isso, apesar de desejar a “volta”, num momento de prostração e desespero ele preferiria até mesmo o término da aventura,

*o não continuar da vida,
o não-regresso da luz, o não-andar-mais do trem...*

Mas a viagem prossegue e a tristeza é atenuada quando se aprecia, pelo “quadrilátero” da janela, a colorida “Paisagem” de um garço “arrozal” cortado por

canais azuis de água polida...

e pleno de vida – seria quiçá o mesmo dos sonhos da menina Maria Euzinha no conto “Tresaventura” (de *Tutaméia*), “o arrozal lindo, por cima do mundo, no miolo da luz – o relembramento.”²⁹⁵ O que vale dizer: “relembramento” das Origens. De uma forma ou de outra, “*Um arrozal é sempre belo.*”²⁹⁶ Ainda mais quando riscado, como o é em *Magma*, pela leveza das “libélulas verdes”,

*jóias faiscantes, broches de jade,
duplas cruzetas, lindos brinquedos,*

²⁹⁴ V., a propósito, o carme “Ais do desterro”, da mística espanhola Santa Teresa de Ávila (in: CARVALHO, 154, 133-136).

²⁹⁵ ROSA, 12, 174.

²⁹⁶ *Id.*, *ibid.*

que voam caçando “muriçocas”. Os signos de ascenso e de descenso no poema ainda se cruzam: o vôo das libélulas brilhantes, embora “horizontal”, somente por ser “vôo” já tende à elevação, ao passo que, quando uma delas de caçadora se torna caça “de um sapo cinzento”, o símbolo, num primeiro instante, parece ser de poda da ascensão, de caimento.

Porém, “as outras” libélulas continuam *aeroplanando*,

(...) *assestando*
para o submersível,
os grandes olhos redondos,
com quarenta mil lentes facetadas...

Nessa imagem do “submersível” na “água polida” dos “Canais azuis” predomina não o sentido de queda, e sim o de imersão refrescante nas águas primordiais. Cuide-se que as libélulas *assestam* a visão, preparando o mergulho. Pudessem o poeta emprestar as poderosas “quarenta mil lentes facetadas” dos insetos e *ver* melhor “o fio” que lhe “corre por dentro”, também conseguiria a proeza. No entanto, ainda não é a hora: sem tardança o espetáculo da natureza ao sol²⁹⁷ dá lugar à “noite” em que o “Lunático” devaneia.

E mais uma vez “a lua” domina a cena. Vai ela bem

alta a um terço do seu arco,

e, de fato, também o desfilar do primeiro *terço* do rosário magmático está quase no fim.

Ao passear pelo rosto do poeta, o luar faz com que ele sonhe

(...) *com mares muito brancos,*
de águas finas, como um ar dos cimos,
onde o meu corpo sobrenada solto,

e onde se ouve

(...) *a rainha do País do Suave Sonho,*
cantando no alto sempre o mesmo canto,
como a sereia do sempre mais alto...

Eis aí a lembrança da Iara, a “sereia” que não desce ao ser, mas ao invés chama-o para o “*sempre mais alto*”, esse “País do Suave Sonho” cujas primevas “*águas finas*” e *brancas* são “como um ar *dos cimos*” da serra. Aliás, o ambiente do texto atual, hídrico, sob o luar e povoado por “nelumbos” e “nenúfares”, bem recorda a estrofe final do panegírico à

²⁹⁷ Remeto à lúcida análise que NASCENTES (91, 9-12) faz de “Paisagem”, destacando o autor os elementos pictóricos utilizados por Guimarães Rosa na feitura desse poema e ademais traçando variados cotejos entre outros textos de *Magma* e contos de *Sagarana*.

Mãe d'Água, em que se fala sobre “a lua e as ninféias” e a “concha carmesim de uma vitória régia”. De modo bem semelhante às ervas, o “Lunático” embevecido flutua, “adormecido e lívido”, em meio a vagas correntes numa direção oposta à das “Águas da serra”, as quais cantavam “nas pedras a canção do mais adiante” e viviam “no lodo a verdade do *sempre descendo*”. O neófito deseja, como nos versos derradeiros de “Desterro”, que as oníricas ondas retornem à Fonte, ao “sono pleno dos paraísos perfeitos” de Deus,

*onde remoinham as formas inacabadas,
onde vêm morrer as almas, afogadas,
e onde os deuses se olham como num espelho...*²⁹⁸

Não há dificuldade em perceber que “as formas inacabadas” são os seres nascituros ou renascituros, ainda não de todo formados, enquanto que “as almas, afogadas,” são as criaturas já novamente imersas em Deus e o “espelho” líquido em que “os deuses se olham” é o intervalo da existência, o palco em que os seres manifestados desempenham seus papéis vitais e exercem sua liberdade de improvisação. A unir esses três instantes está o *branco* “mar dos nenúfares grandes”, o Princípio aquático donde tudo proveio, onde tudo se move e para onde tudo regressa. É nesse oceano que o “Lunático” anseia *soçobrar*, mesmo que durante apenas o breve suspiro de um sonho diáfano:

*Para que eu soçobre no mar dos nenúfares grandes,
(...) onde os deuses se olham como num espelho...*²⁹⁹

Com esse desejo o poeta parece ter invertido a polaridade negativa do signo do *naufrágio* “no fundo de um mar sem tona”, como foi assinalado em “Desterro”, imprimindo ao *soçobro* uma nova carga positiva. Incumbe por ora ao “Lunático” apenas não se deixar enganar, como enganou-se “A anta” em “Luar na mata (II – Rapto)”, ao tomar a ilusão lacustre pela vera lua³⁰⁰.

Outrossim, não se deve perder a chance de fazer notar que o último verso remete à noção sufista segundo a qual o Universo é como se um “conjunto de espelhos nos quais a Essência infinita se contempla sob múltiplas formas ou que refletem em diversos

²⁹⁸ Excepcionalmente transcrevo este trecho de ROSA, 2, 64. Em *id.*, 1, foi escrito, num evidente engano: “onde *vêm* morrer as almas”; anote-se que a forma original do verso era: “onde *as almas infelizes* vêm morrer, afogadas,” tendo sido a mão alterada a posição de “as almas” e eliminado o adjetivo “infelizes”. V. nota 583 (pág. 312).

²⁹⁹ Anteriormente: “*E eu soçobrarei* no mar dos nenúfares”, o que foi corrigido a mão.

³⁰⁰ V. *Mt* 17.15: “Senhor, compadece-te de meu filho, porque é lunático e sofre muito; pois muitas vezes cai no fogo e outras muitas, na água”.

graus a irradiação do ser único”³⁰¹. Essa imagem também faz parte dos ideários platônico e neoplatônico, dentre outros.

Podemos então concluir os comentários sobre “Lunático”, dizendo que esse texto parece responder à tristeza e falta de fé que pesaram em “Desterro” com um leve aceno de esperança, ainda que envolta em brumas de sonho.

E precisamente esperança é o que o poeta viajante tenta dar, através de um só-lícito “sorriso”, a um companheiro de estrada, “o homem” que aparece em “Reportagem”³⁰². A nota pungente do poema é marcada pela paragem momentânea do trem

*num lugar deserto, sem casa de estação:
a parada do Leprosário...*

Mas o “homem” em tela “saltou” rápido da composição, sem perceber o gesto amistoso do narrador, e

*(...) ia já longe, sem se voltar nunca,
como quem não tem frente, como quem só tem costas...*

Muito se pode tecer a respeito desse carne. Destaque-se, por primeiro, que a intenção do poeta em chamar o possível doente e lhe sorrir espelha uma tentativa de aproximação diametralmente oposta à reação de “Todos os passageiros”, que demonstraram

*(...) medo de que o homem que saltara
tivesse viajado ao lado deles...*³⁰³

– um medo tão entranhado que acaba por contaminar a própria máquina:

*O trem se pôs logo em marcha apressada,
e no apito rouco da locomotiva
gritava o impudor de uma nota de alívio...*³⁰⁴

A conduta isenta do narrador, que não obedece à regra geral de afastamento, parece relacionar-se com alguns episódios dos Evangelhos, em que Jesus curou leprosos impondo-lhes as mãos³⁰⁵, contrariando o rigor da lei mosaica que proibia que os “impuros” to-

³⁰¹ Titus Burckhardt, *apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 396.

³⁰² De acordo com o que já se preveniu, lembro que em ROSA, 2 (calcada sobre a segunda versão manuscrita de *Magma*), “Sono das águas” antecede este carne, e, no entanto, neste trabalho observa-se a ordenação dos textos conforme efetuada na primeira versão manuscrita do livro (*id.* 1). V. atrás as explicações às págs. 23-25 (Introdução, tópico 4).

³⁰³ O mais incisivo vocábulo “medo”, manuscrito, substitui “receio”, riscado.

³⁰⁴ O verbo “pôs” foi manuscrito e sotoposto em substituição à forma anteriormente datilografada – “pôz” –, a qual foi riscada.

³⁰⁵ V., por exemplo, *Mt* 9.1-8, *Mc* 2.1-12 e *Lc* 5.17-26.

cassem ou fossem tocados pelos “puros”. Dentro de suas exíguas possibilidades, o poeta afa-velmente procura agir como o Cristo, expondo-se até mesmo à desconfiança e ao temor dos outros passageiros, a quem o sorriso lenitivo e o intento de chamar o indivíduo que desceu do trem podem não ter passado despercebidos³⁰⁶.

No entanto, malgrado a inquietação que a personagem causou, em momento algum o texto deixa claro que se trate de fato de um doente: tratado apenas como “Um homem” ou “o homem”, talvez seja algum caridoso que foi servir ou visitar os necessitados do “Leprosário”. Constata-se que no “bauzinho humilde” lançado ao chão

*não havia nome ou etiqueta de hotel:
só uma estampa de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro...*

Não fica, pois, estreme de dúvidas se o “Socorro” é algo que o homem busca para si ou que procura prestar a outrem. A hermenêutica do poema deve levar em conta essa possibilidade.

Temos então várias vertentes: se a personagem for um leproso, a quiddidade de “Reportagem” talvez repouse, considerando-se a visada iniciática, muito mais sobre a circunstância de que o breve consolo prestado pela solicitude do viajante não encontra seu destinatário, eis que o possível hanseniano parte com pressa,

*(...) sem despedidas,
deixou o baú à beira da linha,
e foi andando. Ninguém lhe acenou...*

Descrente da bondade das outras pessoas e abatido pelo seu mal, o enfermo – caso o seja – não recebeu o ligeiro conforto que o poeta tentou lhe dar, preferindo ficar à margem “da linha” do trem e da vida: falta de coragem e de forças, o “homem” prefere estacionar, negando o caminho que ainda teria pela “frente” e dando as “costas”, que suportam sozinhas seu fardo, a tudo. A “parada do Leprosário” representaria deste modo a barragem ou negação do movimento que compete a todo ser, o deixar de correr “da linha” do rosário. E, sob tal intelecção, sublinhe-se que o termo “Leprosário” pode até ser imaginado como uma palavra-valise que junte uma faceta mórbida (“*Lepr-*”) a outra de natureza mais sã (“*-rosário*”), como se a doença, numa “parada”, corrompesse por um átimo o movimento anagógico.

³⁰⁶ Guimarães Rosa abordou a hanseníase em diversas outras passagens de sua obra. V. a respeito o esclarecedor trabalho de BUENO, 30, em que, dentre outros aspectos, a autora fala da *desumanização* a que os leprosos são muitas vezes submetidos pelas populações aterrorizadas: “em vez de ‘homem’, o doente passa a ser o ‘leprento’, o ‘maldelazento’, o ‘guaimoré’, a ‘coisa viva’” (pág. 591). Não obstante, na peça de *Magma* a personagem é sempre encarada como um verdadeiro “homem”.

Por outro lado é também possível que, ao invés, o leproso simbolize exatamente o desprendimento da corruptível matéria à qual o neófito ainda está tão apegado. O “homem” pode assim ser alguém que, apesar da moléstia física, já esteja num estágio bem avançado de crescimento espiritual, talvez um iniciado que abandona tudo por não necessitar de mais nada que o mundo vão tenha a lhe oferecer³⁰⁷, tal como o padre do conto “Umas formas”, de *Tutaméia*, de quem se diz:

*Todavia, desde a data, ele se transformara – afinado, novo diáfano, reclaro, aí se sorrindo – parecia deixado de toda matéria. Também, e tão velhinho moço, depois logo morreu, suave, leve, justo, na sacristia ou no jardim, de costas para tudo.*³⁰⁸

Note-se que, na peça de *Magma*, o homem deixa o “baú à beira da linha” e vai “andando”, sem qualquer preocupação com a bagagem. Neste caso, o fulcro de “Reportagem” seria a libertação das pesadas contingências da vida, o abrenúncio “de toda matéria”. O raciocínio mantém-se o mesmo se a pessoa em questão não for um doente, mas apenas um compadecido visitante àquela instância. Diante da lição de desapego que o neófito ainda está por apreender de todo, esta interpretação se afigura bem adequada para o *continuum* da trilha mistagógica. A prevalecer tal hipótese, o que ficaria então assinalado é que, mesmo por dentro da corrupção da mais maligna enfermidade que possa acometer o corpo, sempre fica intacta a capacidade cinética do espírito que procura a elevação; e a palavra “Leprosário” outra vez dá conta desse sentido, pois contém o componente trissilábico “-rosário”, o qual como que parece querer se desprender, talvez até num arranco de máquina de ferro, da fixidez ensejada, tal qual numa “parada” malsã, pelo monossílabo “Lepr-”.

De um jeito ou de outro, “o homem” fica, o *repórter* vai e se depara com o “Sono das águas” manifestadas: nessa composição o grosso do fluxo aquático, que estava em seu movimento natural de descida desde as “Águas da serra”, é estancado. Se no poema de abertura do terço era Deus quem dormia, no texto atual

*Há uma hora certa,
no meio da noite, uma hora morta,
em que a água dorme. Todas as águas dormem:
no rio, na lagoa,
no açude, no brejão, nos olhos d’água,
nos grotões fundos.*

³⁰⁷ Cabe lembrar, apenas a título de curiosidade, que, consoante Porfírio, Plotino teria sido acometido de uma grave doença de pele diagnosticada como lepra, em razão da qual abandonou a tumultuada Roma e se retirou para uma propriedade rural em Campânia, onde faleceu. Para esse particular e outros elementos acerca da biografia de Plotino, v. BRUN, 145, *passim*.

³⁰⁸ ROSA, 12, 183. Grifei.

Nesse momento sem vida,

*Quem ficar acordado,
na barranca, a noite inteira,
há de ouvir a cachoeira
parar a queda e o choro,
que a água foi dormir...*

E eis que dormindo

*O orvalho sonha
nas placas da folhagem.*

Pode-se então vislumbrar, mesmo no ócio aquático, uma fagulha criativa, um esmaecido reflexo do “sono pleno dos paraísos perfeitos” de Deus: ao se tornarem as águas correntes em dormida água estagnada, podem aí germinar sonhos. Mas “*Há uma hora certa*” para esse descanso, “uma hora *morta*”, passada a qual a índole hídrica da vida há de prosseguir caminho. E ainda no instante do cochilo uma parte do ser tem que permanecer em vigília e levar avante a missão motriz, eis que o movimento faz parte da natureza do ser. É assim que

*(...) nem todas dormem, nessa hora
de torpor líquido e inocente.
Muitos hão de estar vigiando,
e chorando, a noite toda,
porque a água dos olhos
nunca tem sono...*

Precisamente “a água dos olhos” – olhos cuja tarefa é *ver* – continuam “vigiano”. Não se olvide que, em “Roxo”, a metagógica lágrima da viúva *quis* “ir embora”, *quis* se manter em ativo deslocamento. As outras águas, ao chegar ao mais fundo, por um certo intervalo de tempo estacionam, mas o choro insone adverte que cumpre estar sempre atento para não se repetir o engano da onça, do tamanduá e da anta em “Luar na mata (II –Rapto)”. Aliás:

Com o que proferiu Gotama Buddha, o pastor dos insones, sob outras bananeiras e mangueiras outras, longínquas:

“Aprende, do rolar dos rios,
dos regatos monteses, da queda das cascatas:
tagarelante, ondeia o seu caudal –
só o oceano é silêncio.”³⁰⁹

À luz do que se recorda que o definitivo repouso do ser, em “silêncio”, só será possível com a chegada à Foz e ao “oceano”, empós a morte que propicia o término do “Des-

³⁰⁹ *Id.*, 4, 217 (“Minha gente”). Grifei.

terro” e do turbulento curso de fuga das “Águas da serra”. O neófito, destarte, sem se render a tosquenejos, permanece com fé. E a perseverança lhe será recompensada: “Na Mantiqueira”,

*Por entre as ameias da cordilheira
dormida
a lua se esgueira,
como um lótus branco...*

e logo

*Dá para o alto um arranco
repentino,
de balão sem lastro.
E sobe...*

Necessário esclarecer que o nome da serra, vindo do tupi, significa “lugar que goteja”: embora a “cordilheira” durma e a “cachoeira” que brotara em “Águas da serra” também tenha, em “Sono das águas”, cessado a “queda” e ido dormir, é certo que restou um fio remanescente, que é “a água dos olhos” pervígeis a gotejar. E, tal como água e luz foram entrançadas nos versos finais da peça de abertura do terço em pauta, “Na Mantiqueira” a lua também se esvai “esfarelando luz”, como um sangue fulgurante que goteja dum corpo ferido pelas “ameias da cordilheira”.

Um fator de relevância é que o satélite é de pronto associado ao fecundo simbolismo dealbante do “lótus branco”, atuante desde o Antigo Egito e do qual tem pertinência destacar-se rapidamente alguns aspectos: “A flor do lótus é, pois, antes de tudo, o sexo, a *vulva arquetípica*, garantia da perpetuação *dos nascimentos e dos renascimentos*.”³¹⁰ Além disso, “Os grandes livros da Índia fazem do lótus, que surge da obscuridade e *desabrocha em plena luz*, o símbolo do *crescimento espiritual*.”³¹¹ Por fim, essa flor, ninfeácea como as plantas de “A Iara” e “Lunático” (o lótus-sagrado indiano é uma das espécies de “nelumbos”), no budismo é vista como “a *natureza de Buda*, não afetada pelo ambiente lamacento do *samsara*”³¹², ou seja, o ardor anímico do neófito que não é apagado pela queda na matéria:

*Como um lótus puro, admirável, não é de modo algum maculado pelas águas,
eu não sou maculado pelo mundo.*³¹³

³¹⁰ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 558. Grifei

³¹¹ *Id.*, *op. cit.*, pág. seg. Grifei.

³¹² *Id.*, *ibid.* Grifo dos autores.

³¹³ *Anguttaranikaya*, 2.39, *apud id.*, *op. cit.*, pág. 558-559.

Em consequência, nada melhor do que coroar a primeira etapa do *itinerarium mentis ad Deum* com uma plácida *postura de lótus* (em sânscrito, *padmasana*, e em japonês, *zazen*, posição em que Siddharta Gautama, o Buda, teria atingido a iluminação).

Quanto à lua em si, nesse poema que encerra o terço inicial de *Magma* pode o astro ser tomado em seu simbolismo alquímico de representação da *pedra em branco*, o argênteo resultado da *Pequena Obra* ou a aquisição da experiência exigida nos *Pequenos Mistérios* da alegria. Depois de ter sido percorrido o primeiro ciclo vital, o poeta acompanha o impulso *ascendente* do satélite, que dá novo rumo ao deslocamento *descendente* que até então havia caracterizado o fluir das águas manifestadas. É mister realçar que a lua se ergue com um ímpeto

de balão sem lastro...

– com o que se pode concluir haver o noviço deixado para trás todo o peso da tristeza que o ameaçara em “Desterro” – o “lastro” que o ancorava às regiões mais inferiores do mundo profano –, alcançando portanto um salto decisivo para a elevação.

O plenilúnio “Na Mantiqueira” é o acme do “Luar”, composição que prognosticava o “*arranco*/ repentino” do satélite “do caule longo/ da Via Láctea”; todavia, se antes a lua era frágil a ponto de cair a um simples toque, agora ela é vigorosa,

*(...) mais clara que as outras luas,
quase um sol frio...*

É ainda oportuno fazer notar que o satélite só pôde ressurtir na noite da “Mantiqueira” porque o sol divino lhe franqueara espaço ao pôr-se em “Alaranjado”. Podemos assim dizer, invocando a Cabala de Lúria, que o Deus solar se contrai no *tzimtzum* para abrir o *tehíru* onde, após a catástrofe da *sheviráh há-kelim*, o ser humano lunar poderá exercer sua liberdade no desempenho do *tikún*.

E desta forma a lua, espelho do brilho do sol, sobe

*esfarelando luz pelos rasgões, do bojo
farpeado nas pontas da montanha...*

– imagem que evoca toda a reluzente alegria que deverá advir mesmo dos ferimentos provocados pelos percalços do acidentado e pedregoso trajeto iniciático, ao mesmo tempo em que demonstra que a *visão* do neófito já está progressivamente se abrindo para a contemplação, conquanto o que ele veja agora seja apenas o reflexo do verdadeiro fulgor: o que importa en-

tão é se dedicar também ao aprendizado do *sentimento*. Por outras palavras, a noite em que a *lua desabrocha solta*

como um lótus branco

chegou: onde estará a Mãe d'Água? A busca do ícone feminino é o que define o teor do próximo terço.

CAPÍTULO III. “DISTÂNCIA SENTIMENTAL”

*Passava-se então à iniciação propriamente dita, da qual
Plutarco nos dá uma velada descrição.*

KURT SELIGMANN,
sobre os Mistérios de Elêusis

*O amor é fogo que arde sem se ver,
É ferida que dói e não se sente...*

CAMÕES

... Deus é amor.

1 JOÃO, 4.8, *in fine*

Se no primeiro terço de *Magma* o *eu* toma consciência de si próprio e começa debilmente a *ver*, no segundo ele toma plena consciência do intenso desejo que *sente* pelo *Outro* longínquo, do qual tenta se aproximar. Essa busca de aproximação assume a forma de um impulso amoroso: o *Outro*, demasiado distante, para ser compreendido num plano propínquo é amado na figura do *outro* que lhe faz as vezes de *símbolo* e que veste, para adequar-se à voz masculina do poeta, a *persona* da efígie feminina – tudo exatamente como o sol, cuja resplendência abrasante é por ora projetada na imagem mais fria do espelhamento lunar. São portanto *eros*, o amor sensual, e *ágape*, o amor espiritual, conjugados num só e mesmo arrebatamento anagógico, pois que o *quid* supremo dessa demanda sentimental é a subterrânea aspiração do ser humano em realizar a osculatória *conjunctio* da sua alma fugitiva com a Alma fontana, “o divino momento” que será “o momento de todos os momentos” (de acordo com “Impaciência – I” e “II”). Cuida-se então dos “*novos amores em busca de caminhos*,” tal como expresso no poema “Águas da serra”: o mesmo *itinerarium mentis ad Deum* percorrido por novos modos de se conceber a relação entre o ser e sua genetriz. Ao ensejo, cumpre anotar que as refrescantes águas evocativas das primícias divinais, as quais aparecem em várias das composições do primeiro terço, bem como de forma decisiva no terceiro, estão praticamente ausentes do segundo (à exceção do rio no texto “O Caboclo d’água”, a ser visto oportunamente, e outras alusões rápidas): entende-se que, no entremeio da saída fluvial e do retorno pluvioso, o poeta sofre a abrasadora saudade de suas Origens, das quais se encontra afastado.

Para bem compreender a natureza do amor no terço medial deve-se aproveitar o magistério de Benedito Nunes, que no estudo “O amor na obra de Guimarães Rosa”, ao

abordar as diferentes formas do impulso erótico nas personagens Diadorim, Nhorinhá e Otacília, de *Grande Sertão: veredas*, reporta-se a

um escalonamento semelhante ao da dialética ascensional, transmitida por Diotima a Sócrates em O Banquete, de Platão: eros, geração na beleza, desejo de imortalidade, eleva-se, gradualmente, do sensível ao inteligível, do corpo à alma, da carne ao espírito, num perene esforço de sublimação, que parte do mais baixo para atingir o mais alto, e que, em sua escalada, não elimina os estágios inferiores de que se serviu, porque só por intermédio deles pode atingir o alvo superior para onde se dirige.

*Procuraremos mostrar, neste estudo, que a tematização do amor, na obra de Guimarães Rosa, repousa principalmente nessa idéia mestra do platonismo, colocada, porém, numa perspectiva mística heterodoxa, que se harmoniza com a tradição hermética e alquímica, fonte de toda uma rica simbologia amorosa, que exprime, em linguagem mítico-poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico. Tal seria a síntese da visão erótica da vida entranhada na criação literária de Guimarães Rosa.*³¹⁴

Prosseguindo, ao discorrer sobre a alma Nunes pondera:

Una também em sua essência, transcendente e impessoal, ligada ao corpo pela mesma necessidade interna que forçou a Unidade a irradiar-se em emanções escalonadas que constituem o Todo universal, – ela busca incessantemente restaurar a sua integridade, recuperar a sua perfeição originária. Essa vontade de restituição manifesta-se no élan amoroso e na ascese mística, duas vias de retorno que se equivalem, pois o homem tenta vencer, por meio delas, a alteridade, identificando-se com outrem no amor ou com a divindade, na culminância do êxtase.

*A Alquimia exprime simbolicamente a recuperação da alma, como um processo de espiritualização, que passa por etapas sucessivas e depende de determinadas operações, as quais têm por fim reunir o que foi separado, fundir as partes dispersas da unidade primordial que se fracionou, ultrapassar a divisio elementorum. Possuindo um sentido erótico e místico, o que a particulariza é que ela visa formar o espiritual por uma ativação da matéria, e alcançar o superior por meio de uma explicitação das potencialidades contidas no inferior, sem quebra do princípio da unidade subjacente de todas as coisas.*³¹⁵

O estudioso conclui que, “Em Guimarães Rosa, o amor carnal gera o espiritual e nele se transforma.”³¹⁶

A situação em *Magma* é semelhante, *cum grano salis*. Tudo o que Nunes discute a respeito da obra madura de Guimarães Rosa é aplicável, praticamente *ipsis verbis*, ao livro de 1936, importando que ao longo de toda a poética rosiana o amor sensual jamais é visto como incompatível com o amor teosófico mas, pelo contrário, ambos são toda vez to-

³¹⁴ NUNES, 67, 145-146.

³¹⁵ *Id.*, *op. cit.*, págs. 152-153. Grifo do autor.

³¹⁶ *Id.*, *op. cit.*, pág. 156. E complementa: “Por isso, o seu misticismo [o rosiano], platônico quanto à essência, segue uma linha erótica, (...) heresia contida na idéia do amor como (...) sexo e espírito, que se desenvolve segundo uma dialética imanente.” Ainda (pág. seg.), “Essa idéia (...) inspirou o erotismo místico dos trovadores (...) e se consubstanciou nas figuras exemplares de Tristão e Isolda – amantes perfeitos, que uniram, num só amor, (...) a volúpia e a espiritualidade.”

mados como “duas vias de retorno que se equivalem”, ao ter como fito a mesma vontade teogâmica de “reunir o que foi separado, fundir as partes dispersas da unidade primordial que se fracionou, ultrapassar a *diviso elementorum*”. Contudo, podemos verificar em *Magma* o diferencial de que o impulso amoroso erótico é empregado mais como um *signo* do impulso amoroso místico: *eros* não tanto se transmuta nem propicia o aparecimento de *ágape*, e sim, *eros* está como *símbolo* da procura do ser pelo *ágape*. Destarte, ao confessar o desejo que nutre por sua “esquiva amada” (nos termos propostos pela peça “Meu papagaio”), o neófito que reza o segundo terço do rosário magmático está em verdade – e sempre – confirmando simbolicamente o sublime amor que o atrai à sempiterna *Alma Mater*. A “esquiva amada”, por conseguinte, é *sempre* a efígie simbolicamente apreensível da *Alma Mater* inapreensível pela visão e os sentidos. Esta é a “Distância sentimental” a ser vencida por meio do símbolo amoroso criado pelo homem, o qual por sua vez atua dentro do universo simbólico advindo de Deus³¹⁷:

1 *Mesmo ao sonhar contigo,
só consigo que me ames noutro sonho
dentro do meu sonho primitivo...*

Vimos que Benedito Nunes mencionou *O banquete* platônico e “a tradição hermética e alquímica, fonte de toda uma rica simbologia amorosa”, e ao fazê-lo acenou com o caráter de nitente vetustez de que se reveste a idéia universal que entrelaça os amores erótico e hierático. Entretanto, hodiernamente a mentalidade ocidental mais corrente tende a dissociar e mesmo a pôr em oposição esses modos de amar, sufocando o liame entre eles; a primeira causa disso é a extrema pudicícia imposta, durante séculos, pelas doutrinas judaico-cristãs mais ortodoxas, castração que foi incrementada pelos processos degenerativos internos experimentados pelos simbolismos eróticos, constantemente submetidos a graves erros de interpretação licenciosa perpetrados mesmo no âmbito do sistema em que a simbólica se insere e que acabam por desviar e liberar os significantes de seus significados originais. Com o intuito de apagar algum possível resquício preconceitual, tem valia trazer à tona certos notáveis espaços do pensamento místico em que o erotismo é considerado com relevância. É imperativo não se olvidar, em momento algum, que temos em foco um *simbolismo*, e assim convém citar o teósofo sueco Emmanuel Swedenborg, para quem “O macho e a fêmea foram feitos para serem o modelo perfeito da união entre o bem e o verdadeiro.”³¹⁸

³¹⁷ Digamos com PESSOA, 234, 45: “Eu, o que estive em ilusão toda esta vida/ Aparecida,/ Sou grato Ao que do pó que sou/ Me levantou./ (E me fez nuvem um momento/ De pensamento.)/ (Ao de quem sou, erguido pó,/ Símbolo só.)” Grifei.

³¹⁸ *Apud* ALEXANDRIAN, 98, 421.

Antes que tudo, deve se realçar o fato de que em todas as religiões politeístas da Idade Antiga a sexualidade foi um fator determinante nas alegorias das relações dos seres humanos com os deuses (teogamias) e também das relações cosmogônicas entre os deuses (hierogamias), do que resultou um fértil acervo de representações eróticas, o mais das vezes calcadas em profundas significações metafísicas. Foi assim nas civilizações da Mesopotâmia, na Grécia, na China, complexos culturais em que a mitografia de cena lasciva e a prostituição sagrada floresceram com vigor. Frequentemente havia uma ligação marcante com o importantíssimo sentido de *fertilidade* dos campos e rebanhos e mesmo das populações humanas ou com a *renovação* primaveril da natureza, como nas formas mais ancestrais dos cultos a As-tarté, Príapo e Pã. Além disso, por toda a Ásia e a orla do Mediterrâneo ocorreram numerosos relatos lendários de encontros sexuais havidos entre as “filhas dos homens” e anjos ou deuses, pelos quais as mulheres tiveram a oportunidade de subtrair ou foram pagas com segredos de técnicas fabris e metalúrgicas³¹⁹. No panteão egípcio destaque-se, dentre outros mitos, a transcendentalidade emprestada ao amor entre os gêmeos Osíris e Ísis, sendo um dado interessante o de que, nalgumas versões da lenda, a deusa teria sido fecundada pelo próprio irmão ainda quando no ventre materno e nascido já grávida do filho Hórus.

Na Índia se sobressaem os tons sensuais que colorem o enlace de índole cósmica entre Shiva manifestante e sua parte feminina, Shakti manifestada, e a união entre os esposos Krshina e Raddha (amor celebrado por Jayadeva no *Gita Govinda*), aspectos religiosos que se sustentam até os tempos atuais. Por outro lado, os Upanixades e o *Mahabharata* são abundantes em passagens nas quais o prazer sensual e o êxtase espiritual se confundem. Cite-se outrossim, falando agora sem preocupação diacrônica, os cantos de amor da princesa Mirabai (1498-1550), os de Toukaram (1598-1650) e os novíssimos de Shri Anandamayi Ma (1896-1982). A propósito, é de se recordar também o papel fundamental do sexo nalguns rituais do Tantra e da Ioga; em tal contexto, deve-se aludir à história do legendário e polêmico lama tibetano Drukpa Kunley (1455-1570), iogue itinerante tido como um santo e que, ao longo de suas peregrinações, dispunha-se a iluminar através do sexo tântrico as mulheres que encontrasse, nas quais se revelassem os sinais de *dakini*, a emanção feminina dos Budas³²⁰.

³¹⁹ V., por exemplo, Gn 6.1-4 (e, na *Bíblia de estudo Almeida*, 130, a nota *a* ao versículo 6.2), em cotejo com a escatologia apócrifa do *Livro de Enoch*. V. tb. FRANZ, 177, 36-37.

³²⁰ É útil trazer à luz, via CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 319, o nexos que se estabelece entre a figura das *dakinis* e a linguagem: “A expressão *língua das dakinis* designa o sentido íntimo dos termos utilizados nos textos tântricos. O yogin que executa a *cosmização* do próprio corpo deve também viver a destruição da linguagem, indispensável à sua preparação espiritual. Ela rompe o universo profano substituindo-o por um universo em níveis conversíveis e integráveis. Não é apenas para esconder aos não-iniciados o Grande Segredo, que ele é convidado a compreender bodhicitta ao mesmo tempo como Pensamento de Iluminação e sêmen viril. O yogin deve penetrar, pela própria linguagem, pela criação de uma língua nova e paradoxal, até o nível onde a semente se

Ressalve-se que quase sempre a inquietação erótico-mística deu ensejo à produção de ricas literaturas, sendo importantíssimo saber discernir, caso a caso, o que resulta realmente em práticas de acasalamento cerimonial daquilo que é pura imagem ou alegoria. Todavia, em qualquer hipótese persiste sempre o fundo religioso essencial, logicamente pondo-se à parte os fesceninos excessos decorrentes das deturpações interpretativas. Interessa-nos mais dedicar nossa atenção preferencialmente aos escritos alegóricos.

Dentre os textos erótico-hieráticos da Antigüidade adquire vulto o paradigmático *Cântico dos Cânticos* (ou *Cantares*) atribuído a Salomão:

Cântico dos Cânticos é um poema distribuído em estrofes, nas quais, alternadamente, dois namorados manifestam os seus recíprocos sentimentos numa linguagem apaixonada, de alto nível literário e brilhante colorido. Tudo nesse poema enfeitado de símiles e esplêndidas metáforas orienta-se para a exaltação do amor entre o homem e a mulher, nessa irresistível e mútua atração que inspira as palavras e determina as atitudes dos namorados. Em Cântico dos cânticos, o esposo olha a esposa como um modelo de perfeições, contempla-a pelo cristal daquilo que considera mais apetecível, seja vinha ou fonte, jardim ou “nardo e açafraão” (...). A beleza dos namorados e as delícias do amor são como os frutos da terra, os lírios, o vinho, o leite ou o favo de mel (...). Também, desde os mais altos expoentes da lírica, o poema expressa, às vezes, a angústia pela ausência do amado (...), a felicidade do encontro (...) e, sobretudo, o desejo intenso da mútua entrega (1.2-4; 8.1-3).³²¹

Fique bem claro que

Aquilo que (...) se deve ressaltar é que a figura da união conjugal, tão belamente louvada por Cântico dos Cânticos, é usada freqüentemente no Antigo Testamento como símbolo excelso da aliança de Deus com Israel (Jr 2.1-3; Ez 16; Os 1-3) e, no Novo Testamento, do relacionamento de Cristo com a Igreja (Ef 5.23-32; Ap 21.2, 9).³²²

Chamo a atenção, dentre os textos mencionados, para *Ezequiel* 16, no qual Jeová, através do profeta, diz o seguinte a “Jerusalém” (cito o versículo 8):

Passando eu por junto de ti, vi-te, e eis que o teu tempo era de amores; estendi sobre ti as abas do meu manto e cobri a tua nudez; dei-te juramento e entrei em aliança contigo, diz o SENHOR Deus; e passaste a ser minha.

Em retorno aos *Cantares*, temos que a hermenêutica desse epitalâmio sofreu variações ao longo da História, mantendo-se porém inalterável o entendimento de seus versos de cunho oarístico como expressão de um bem mais alto ideal metafísico:

transmuta em pensamento, e inversamente.” Grifos dos autores. Parece restar bem cristalina a convergência com o pensamento poético de Guimarães Rosa.

³²¹ *Bíblia de estudo Almeida*, 130, 715 (*Antigo Testamento*).

³²² *Ibid.*

*Assim, o Judaísmo o interpretou como uma exaltação alegórica da aliança de Javé com Israel. Depois, a Igreja viu o seu relacionamento com Cristo prefigurado nos namorados protagonistas do poema. E, por último, a mística cristã descobriu neles a mais perfeita referência à união da alma com Deus.*³²³

A referência à “mística cristã” traz à mente os nomes de Santa Teresa de Ávila e de São João da Cruz, em cujas fervorosas obras espirituais o extremado desejo amoroso por Deus é quase sempre exprimido através de metáforas sentimentais e declarações apaixonadas:

*Atirou-me com uma seta
envenenada de amor,
e minha alma ficou feita
una com seu Criador.
Eu já não quero outro amor,
que a meu Deus me hei entregado,
meu Amado é para mim,
e eu sou para meu Amado.*

SANTA TERESA DE ÁVILA

*Quão manso e amoroso
Acordas em meu seio
Onde em segredo só tu moras:
E em teu aspirar gostoso,
De bens e glória cheio,
Quão delicadamente me enamoras!*

SÃO JOÃO DA CRUZ³²⁴

De São João da Cruz rememore-se ainda a “Noite escura” (texto que abordaremos com mais vagar em relação a outra etapa de *Magma*³²⁵) e sobretudo as “Canções entre a Alma e o Esposo”, uma metáfrase dos *Cantares*.

Uma obra mística de importância ímpar é *A Divina Comédia*, sobre a qual não é necessário se alongar, eis que é suficientemente conhecido o semblante transcendental do amor votado por Dante a Beatriz. Apenas para rememorar e para fazer notar o elo entre o material (“os formosos olhos de Beatriz”) e o imaterial (“aquela que elevou a minha alma”), o Canto XXVIII de “O Paraíso” assim se inicia:

*Tendo aquela que elevou a minha alma ao Paraíso me revelado a verdade, por completo oposta à vida atual dos míseros mortais, como o que vê em um espelho a luz da tocha colocada atrás dele, antes de tê-la visto ou pensado nela, se volta para verificar se o cristal copia a chama com exatidão, e constata que sim, como a nota musical combina com o compasso, assim recorda a minha memória que, ao fixar a vista nos formosos olhos de Beatriz, o amor estendeu as suas redes para aprisionar-me.*³²⁶

³²³ *Ibid.* Grifei.

³²⁴ In: CARVALHO, 154, respectivamente págs. 139 (estrofe final de “Sobre aquelas palavras ‘*Dilectus meus mihi*’”) e 157 (estrofe final de “Chama viva de amor”).

³²⁵ V. à frente as págs. 362-363 (Capítulo IV, tópico 3) e 411 (*loc. cit.*, tópico seg.).

³²⁶ ALIGHIERI, 101, 339. Grifei.

Por seu turno, o final do Canto XXXIII de “O Paraíso”, chave-de-ouro da *Comédia*, é:

*Assim se estendeu o sublime vigor de minha fantasia; mas já impulsionava o meu desejo e a minha vontade, como roda cujas partes giram todas igualmente, o Amor que move o sol e os outros astros.*³²⁷

A produção máxima do florentino é um dos mais sofisticados exemplos de como o amor pelo humano significativo e o amor pelo divino significado podem – ou mesmo *devem* – caminhar de mãos dadas ao longo do *itinerarium mentis ad Deum*.

Ora, tal como o misticismo cristão, o islâmico não se furtou a explorar a grande riqueza do diálogo metafórico travado entre o erótico e o hierático. Dão veemente testemunho disso os poetas sufis Djalal Ud-din-Rumi (1207-1273) – iniciador da famosa confraria dos dervixes girantes – e Yunus Emre (1238-1320), bem como Ibn Arabi (1165-1240), este o autor do “Cântico do desejo ardente”:

*Quando meu Amado aparece
com que olhos O vês?
Com os Seus olhos, não com os meus,
pois ninguém O vê a não ser Ele mesmo.*³²⁸

Mais um nome da tradição sufi do Islã que merece ser lembrado é o da poetisa Rabi’a Al-Adawwya (717-810), autora dos seguintes versos de impressionante complexidade anagógica:

*Amo-te com dois amores:
com o amor da paixão
e com outro amor
do qual somente tu és digno.
O amor da paixão absorve-me em teu nome único.
O amor do qual és digno
arranca o teu véu
para que te veja.*³²⁹

No campo da alquimia, farto em imagens conjugais, é proveitoso recordar as *Bodas alquímicas de Christian Rosencreutz*. Trata-se da narrativa, ambientada num castelo, de certas cerimônias esponsais que duram uma semana e às quais foi convidado o lendário fundador da Irmandade Rosa-Cruz. Nas palavras de Yates,

³²⁷ *Id.*, *op. cit.*, pág. 358.

³²⁸ In: CARVALHO, 154, 78.

³²⁹ In: *id.*, *op. cit.*, pág. 55-56.

*é uma alegoria de processos alquímicos interpretados simbolicamente como uma experiência do enlace místico da alma – experiência esta sofrida por Christian Rosencreutz, através de visões a ele transmitidas no castelo, através de representações dramáticas, de cerimônias de iniciação nas ordens de cavalaria, e através da sociedade na corte do castelo.*³³⁰

E ainda:

Basicamente, é uma fantasia alquímica, usando a imagem fundamental da fusão elementar, o casamento, a união do sponsus e da sponsa, aludindo também ao assunto da morte, o nigredo, através do qual os elementos devem passar no processo da transmutação (...).

*A alegoria, evidentemente, também é espiritual, caracterizando processos de regeneração e modificação dentro da alma. A alquimia sempre usou esses duplos sentidos...*³³¹

Por fim:

*E é a obra de um gênio profundamente religioso, transcendendo todos os dísticos políticos e sectários, para converter-se numa alegoria de uma experiência espiritual progressiva, comparável em sua intensidade ao Pilgrim's Progress, de Bunyan.*³³²

Outro tratado hermético em que se descortina de maneira notabilíssima o elevado valor espiritual da imagem da *conjunctio* dos consortes é a *Aurora consurgens* (séc. XIII), sobre cuja autoria pairam dúvidas, havendo contudo quem a impute a Santo Tomás de Aquino³³³. Independente dessa questão, a *Aurora consurgens* se constitui num documento místico precioso, de importância inversamente proporcional ao relativo desconhecimento a que vem sendo relegado. Raia o texto como um tipo de paráfrase do *Cântico dos Cânticos*, abrilhantada por uma complexa constelação de citações bíblicas (do Velho e do Novo Testamentos), alusões filosóficas e alquímicas. Com o discurso disposto em parábolas, a *Aurora* apresenta um par de enamorados em que a figura feminina simboliza a “Sabedoria de Deus”

³³⁰ YATES, 288, 91-92. Grifei.

³³¹ *Id.*, *op. cit.*, págs. 96-97. Grifo da autora.

³³² *Id.*, *op. cit.*, págs. 100-101. Grifei.

³³³ Marie-Louise von Franz diz “alimentar a terrível suspeita de que a ‘Aurora consurgens’ poderia, na verdade, ter-se originado nos apontamentos do último seminário de Santo Tomás de Aquino”, eis que, compulsando “os relatos originais, em latim, das mais antigas testemunhas do processo de canonização” do religioso, constatou ela que o mesmo teria morrido em pleno púlpito do convento de Santa Maria di Fossa Nuova (1274), enquanto ministrava um seminário sobre os *Cantares* de Salomão, justamente sobre o que versa a *Aurora consurgens*, e mais, esta obra termina no ponto preciso em que, segundo rezam os autos e a tradição, Santo Tomás teria expirado, após as palavras “Vem, meu bem-amado, saíamos para o campo” (correspondente a *Cantares* 7.11, primeira parte). Para melhores detalhes v. FRANZ, 177, 156-158. Há, em português, uma tradução da *Aurora consurgens* feita por Dora Ferreira da Silva, poetisa que, juntamente com o marido, o filósofo Vicente Ferreira da Silva, foi correspondente de Guimarães Rosa; mas infelizmente não pude localizar essa versão.

presa na matéria – tal como as princesas dos contos de fadas encarceradas em castelos – e a figura masculina, o ser que deve “salvá-la” e desposá-la:

*Em nosso texto, a Sabedoria de Deus decaída clama por um ser humano compreensivo que a reerga. Ela pergunta onde está o ser humano que viva, que a entenda, e promete vida eterna a essa pessoa – alguém que a ame e em cujo abraço todo o seu corpo se derreta, etc. Assim, ela se entrega a uma apaixonada declaração de amor ao homem desconhecido que a entenda e a liberte da matéria.*³³⁴

Essa Sabedoria, por conseguinte, tanto quanto o ícone feminino em *Magma*, personifica a centelha anímica que, sendo proveniente da *Alma Mater*, repousa oculta, “nua” e “dormida” tal qual “A Iara”, no íntimo da manifestação, e à espera de um despertar: é “o fio” ardente do rosário que, segundo Guimarães Rosa,

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

E temos aí exatamente “O amor”, *indesmentível* “fogo” magmático que, nas palavras de Camões, “*arde sem se ver*” e “*dói e não se sente*”. O chamado feito pela Sabedoria de Deus é então – podemos dizer – para que o ser *veja, sinta e não desminta*, chamado que literariamente vem sendo feito desde o Antigo Testamento, eis que lemos no livro de *Sabedoria* (6.16-20):

Ela mesma vai por toda parte, procurando os que são dignos dela: aparece a eles bondosamente pelos caminhos, e lhes vai ao encontro em cada um dos pensamentos deles.

O princípio da Sabedoria é o desejo autêntico de instrução, e a preocupação pela instrução é o amor.

O amor é a observância das leis da Sabedoria. Por sua vez, a observância das leis é garantia de imortalidade.

E a imortalidade faz com que a pessoa fique perto de Deus.

*Portanto, o desejo pela Sabedoria conduz ao Reino.*³³⁵

³³⁴ *Id.*, *op. cit.*, págs. 192-193. De conformidade com a autora, “Jung também a descreveu em *Psicologia e Alquimia* como um dos grandes temas mitológicos do pensamento alquímico, ou seja, a idéia de que a alma divina, ou a Sabedoria de Deus, ou a *anima mundi* – uma espécie de figura feminina – se separa do homem original, o Adão original, e entra na matéria, quando então tem que ser resgatada” (*id.*, *op. cit.*, pág. 185). Desta forma, a pedra filosofal, o elixir, o ouro alquímico buscado, nada mais são do que essa alma. Aliás, “a divindade feminina em todas as religiões é sempre projetada no conceito de matéria e a ele vinculada” (*id.*, *op. cit.*, pág. 187). E ainda em abono (*id.*, *op. cit.*, pág. 189): “é sabido que, quando o Papa Pio XII declarou a *assumptio Mariae*, seu propósito consciente era atingir o materialismo comunista elevando, por assim dizer, um símbolo da matéria na Igreja Católica, de modo a tirar o vento das velas dos comunistas. Existe uma implicação muito mais profunda, mas essa foi a sua idéia consciente, ou seja, a de que o único modo de combater o aspecto materialista seria erigindo a uma posição mais elevada o símbolo da Divindade feminina e com ele a matéria. Como é o corpo da Virgem Maria que se eleva ao Céu, a ênfase recai sobre o aspecto material e físico.”

³³⁵ Grifei. Todas as citações de *Sabedoria* são extraídas da *Bíblia Sagrada – Edição Pastoral*, 132.

E em *Provérbios* 1.20-21:

*A Sabedoria grita pelas ruas e levanta a voz nas praças.
Ela grita no burburinho da cidade e anuncia nas praças públicas...*

É-nos útil transcrever outros versículos, de sabor teogâmico, da *Sabedoria* bíblica:

Amei a Sabedoria e a busquei desde a minha juventude, e procurei tomá-la como esposa, pois fiquei enamorado de sua formosura.

A união com Deus manifesta a nobre origem dela, porque o Senhor do universo amou-a.

*E de fato, ela é iniciada na ciência de Deus e seleciona as obras d'Ele.*³³⁶

Voltando à *Aurora consurgens*,

*Ocorre então uma virada sumamente surpreendente, pois ela diz: “Aquele em cujo abraço todo o meu corpo se derrete, para quem serei pai e ele será meu filho.” Isso foi extraído da Epístola aos Hebreus, 1:5 e foi o que Deus disse a Cristo. Quando se lê o texto, é fácil passar por cima dessas estranhas alusões, mas a Sabedoria diz aí claramente que ela própria é Deus Pai e que quem a salvar é filho do próprio Deus. Essa frase é a chave para tudo o que se segue no texto. A Sabedoria de Deus é simplesmente uma experiência do próprio Deus, mas em Sua forma feminina, e o noivo bem-amado de Deus é o autor, que substitui Cristo e se torna semelhante a Cristo.*³³⁷

Tornar-se “semelhante a Cristo” e “noivo bem-amado de Deus” não é meramente observar preceitos externos, e sim reconhecer-se *no íntimo* como Filho de Deus, enfrentar a morte como *janua vitae* e enfim renascer sob o Mistério do Espírito Santo³³⁸. É indispensável saber que no *Apocalipse* “a cidade santa, a Nova Jerusalém”, desce do céu “ataviada como noiva adornada para o seu esposo”, que é o “Cordeiro”³³⁹: essas são as núpcias excelsas a que a Sabedoria invita o seu noivo, a aventura crística vital a que cada ser é conclamado. Porém, os *Provérbios* (1.21-24) já alertaram:

Ela grita no burburinho da cidade e anuncia nas praças públicas:

“Até quando, ó ingênuos, vocês vão amar a ingenuidade? E vocês, zombadores, até quando se empenharão na zombaria? E vocês, insensatos, até quando odiarão o conhecimento?”

Voltem-se para ouvir o meu aviso: eu vou derramar meu espírito sobre vocês, e lhes comunicarei as minhas palavras.

Contudo, eu chamei, e vocês recusaram; estendi a mão, e ninguém deu atenção.

³³⁶ *Sb* 8.2-4. Grifei.

³³⁷ FRANZ, 177, 192-193. Grifos da autora.

³³⁸ *V. Jo* 14.12 e 17.

³³⁹ *V. Ap.* 21.2-9.

Muitos – ou *todos* – são os convidados, poucos os que aceitam o chamamento, e assim a Sabedoria é recusada pela maioria dos homens que, não sabendo *vê-la nem senti-la*, preferem *desmentir* e permanecer dormindo o “Sono das águas” no mundo das ilusões, no fundo escuro da caverna. A esse respeito a *Aurora consurgens* diz que a Sabedoria é “*pisada nas ruas e desprezada por todos*”, utilizando assim termos alquímicos muito notórios, empregados numa infinidade de obras espagíricas com atinência à *prima materia* da pedra filosofal.

A *Aurora* prossegue prescrevendo que somente mediante um labor longo e árduo é possível encontrá-la, para logo depois afirmar, paradoxalmente, que uma só tarefa se exige de quem pretenda alcançá-la: saber auscultar a *verdadeira natureza* dessa Sabedoria. E

*Segue-se a isso uma citação ainda mais impressionante do nosso conhecido Sênior: “Se fizerem isso, vosso pensamento começará a fluir e a seguir a sua concupiscência.” Na linguagem escolástica medieval, concupiscência significa os apetites comuns – desejos sexuais, desejo de alimento, etc., mas sobretudo o desejo sexual, a base comum, vulgar do amor superior. O próprio Santo Tomás de Aquino tinha uma teoria de amor, a saber, que este começou sempre com a concupiscência e tinha que ser sublimado no amor de Deus.*³⁴⁰

Vemos que a “idéia mestra do platonismo” exposta por Benedito Nunes encontra eco no pensamento aquiniano e também na *Aurora consurgens*, quem quer que seja o seu autor. Ademais – recordando os ensinamentos dos vaqueiros Tadeu e Moimeichego –, para ir além, em busca do “quem das coisas”, “É preciso é vir aquém”³⁴¹. Ou sempre a heautognose.

Ainda é imprescindível saber que a Sabedoria da *Aurora*, simultaneamente, *mata e vivifica* quem a procure. E sendo ela personificada numa mulher, acontece uma grande inovação, a qual altera a tradição cristã que punha em oposição as figuras de Eva e da Virgem Maria: aquela teria sido a fêmea que abriu o mundo à Morte, ao aceitar o fruto proibido e compartilhá-lo com Adão, ao passo que esta, dando à luz o Messias, teria possibilitado a definitiva vitória da Vida. Mas na *Aurora* uma e outra são a mesma *femina*, quem “Arrebata sua alma e devolve sua alma. Retira a umidade destrutiva e alimenta-a com a umidade natural, e isso será a perfeição.”³⁴² O que tem também um flagrante significado alquímico, no que toca à produção do *Corpo Glorioso*:

A extractio animae, a extração da alma, significa, em linguagem química, uma destilação. Se evaporarmos uma substância química, obteremos uma fórmula vaporífera; é a sua alma e, se fizermos de novo uma precipitação ou coagulação, ela retor-

³⁴⁰ FRANZ, 177, 166. Grifei. Quanto a “Sênior”, é o nome latino pelo qual ficou conhecido no Ocidente o alquimista árabe Mohammed Ibn Umail Al-Tamini (c. 900- c. 960).

³⁴¹ ROSA, 7, 125 (“Cara-de-Bronze”).

³⁴² *Aurora consurgens*, apud FRANZ, 177, 200-201.

*nará ao corpo, um símile óbvio. Assim, o símile da umidade intervém também, visto que pelo fogo a umidade corruptível tem que ser destilada e depois é vertida a umidade vivificante.*³⁴³

Agora, perto de concluir as considerações sobre a *Aurora consurgens*, convém dar a palavra aos contraentes do matrimônio místico, o que será feito pela simples colação de fragmentos³⁴⁴ que interessem ao nosso estudo de *Magma*, dispensando-se demais comentários, a fim de que possamos sem mais demora passar a novos assuntos.

Eis que o noivo pressagia:

Ressuscitarei e irei até a cidade e buscarei nas alamedas e ruas se posso encontrar uma virgem casta, bela de rosto e de corpo, e mais belamente trajada, que role para um lado a pedra de meu túmulo e me dê penas como a pomba, e com ela vorei para o céu. E dir-lhe-ei que vivo agora em eternidade e repousarei nela, pois ela ficará à minha direita vestida num manto dourado. Escuta, minha filha, inclina teu ouvido para mim e ouve minha prece, pois com todo o meu coração ansei por tua beleza.

A Sabedoria responde, numa saraivada de alusões bíblicas (retiradas do Pentateuco, dos *Salmos*, *Cantares*, *Evangelhos etc...*) que a identificam sem sombra de dúvida como Deus:

Sou a flor do campo e o lírio dos vales. Sou a mãe do amor belo, do reconhecimento virtuoso e da santa esperança. Sou a vinha fértil que produz o fruto de doce aroma, e minhas flores são as flores da honra e da beleza. Sou o leito de meu amado, em redor do qual estão sessenta heróis portando suas espadas à ilharga contra os horrores da noite. Sou bela e imaculada.

Olho pela janela e vejo meu bem-amado através da rótula. Feri seu coração com um de meus olhos e com um cabelo de meu pescoço. Sou a fragrância das unções. Sou a mirra escolhida. Sou a mais arguta entre as virgens que surgem como a aurora, escolhida como o sol e bela como a lua sem menção do que está dentro. Sou como os grandes cedros e ciprestes no Monte Sião. Sou a coroa com que o meu noivo será coroado no dia de seus esponsais e de seu júbilo, pois meu nome é como o óleo derramado.

Sou a vinha eleita para onde o Senhor enviou trabalhadores a cada hora do dia. Sou a terra prometida em que os filósofos semearam seu ouro e sua prata. Se este grão não cai em mim e morre, então não produzirá o tríplice fruto. Sou o pão de que os pobres comerão até o fim do mundo e nunca terão fome de novo.

Dou e nada exijo em troca. Dou pasto e nunca falto. Dou segurança e nunca tenho medo. Que mais direi ao meu amado? Sou a mediadora entre os elementos que se interpõem entre um e o outro.

O que é quente eu esfrio e o que é seco eu umedeço, e vice-versa. Sou o fim e meu amado é o começo. Sou o trabalho integral e a ciência está toda escondida em mim. Sou a lei no sacerdote, a palavra no profeta, o conselho no sábio.

Faço viver e faço morrer, não há quem possa eximir-se de mim³⁴⁵. Ofereço minha boca ao meu amado e ele me beija. Ele e eu somos um. *Quem pode separar-nos*

³⁴³ *Id.*, *ibid.*

³⁴⁴ Todos os trechos segs. *apud id.*, *op. cit.*, págs. 236-240. Grifos meus.

³⁴⁵ Esta declaração, em especial, encontra-se em *Dt* 32.39.

de nosso amor? Ninguém em comprimento ou largura, pois o nosso amor é mais forte do que a morte.

Terminemos com as seguintes palavras de Sabedoria: “Aquele que tem ouvidos para ouvir ouça o que o espírito da doutrina diz aos Filhos da disciplina sobre a união do amante e da amada.” E todavia ressalve-se, com Guimarães Rosa, que “As coisas que estão para a *aurora*, são antes à *noite* confiadas”³⁴⁶, bem de acordo com o que será visto por intermédio do lento desenrolar do trajeto anagógico em *Magma*, onde, previamente à voluptuosa nudez do “*Amanhecer*”, contempla-se o “Pavor” e a “Angústia” das “roupas da *noite*”.

Sem se prender por mais tempo à *Aurora consurgens*, mas em sua esteira, vale desenvolver um pouco mais a “teoria de amor” de Santo Tomás de Aquino bosquejada páginas atrás. Essa teoria, com raízes fincadas em conceitos aristotélicos e na filosofia de Avicena, surge em torno de perquirições sobre o *nous poiétikos*, que seria o seguinte:

Dentro da realidade cósmica do mundo, há uma inteligência criativa que existe nas coisas em si mesmas; ela existe no cosmo, é criada por Deus. Deus criou o mundo e, neste, Ele criou um espírito criativo ou, como geralmente se interpreta, uma inteligência criativa que é responsável pela intencionalidade dos eventos cósmicos. Essa intencionalidade – o fato de que o cosmo não é o caos nem um motor que simplesmente continua funcionando de acordo com leis causais, mas também é um mistério em que ocorrem sincronismos significativos – foi atribuída ao nous poiétikos.

*Santo Alberto Magno e Santo Tomás de Aquino, seu discípulo, embrenharam-se no estudo dos escritos de Avicena e viram-se metidos em grandes dificuldades, pois estavam absolutamente fascinados pela idéia da intencionalidade do cosmo, a noção de que o cosmo tem uma inteligência, e não sabiam como reconciliar isso com suas idéias cristãs. Santo Alberto era um intuitivo e um grande gênio, mas não um pensador muito acurado, e limitou-se a observar habilmente que isso era algo como o Espírito Santo. Santo Tomás, que era do tipo que pensa, não pôde aceitar completamente isso e, portanto, cortou o nous em dois, dizendo que, em parte, o nous poiétikos não estava no cosmo mas na mente humana, da qual era a base – em termos modernos, chama-la-íamos de base do mistério da consciência – e a outra metade, disse Santo Tomás, era simplesmente a Sabedoria de Deus.*³⁴⁷

Recapitulemos: para Tomás de Aquino o *nous poiétikos*, “inteligência criativa” que perpassa todas as coisas do Universo criado, estaria cindido em duas partes, sendo uma a “base” da “mente humana” e outra a “Sabedoria de Deus”. Múltiplas inferências podem daí fluir, e a que mais nos importa é a de que essa “base” *espiritual* da “mente humana” (que podemos facilmente compreender como a *alma*, o *fio anímico*), uma vez divorciada da “Sabedoria de Deus” (a efígie mais próxima a que podemos chegar da suprema *Alma Parens*), busca com ela novamente se unir, fundindo as metades separadas através da *conjunctio*. É claro que,

³⁴⁶ ROSA, 11, 111 (“Luas de mel”).

³⁴⁷ FRANZ, 177, 163. V. no presente trabalho, à pág. 440 e segs. (Capítulo IV, tópico 4), a análise do poema “Consciência cósmica”.

apesar da apartação, a alma e a Sabedoria são, *em essência*, unas (pois que a Sabedoria, já o vimos, clama por sua libertação *da matéria*, que é onde o *espírito* humano está preso), e conseqüentemente é a *atração essencial* entre elas o que provoca a propensão ao restabelecimento da unidade. Assim, a um tempo, *alma e Alma são e não são uma e a mesma*, o que nos aproxima sobremodo da doutrina plotiniana: conquanto divergentes em muitos pontos, o neoplatonismo e o raciocínio tomista do *nous poiétikos* convergem no mais importante, que é o entendimento da unidade essencial inerente a todas as coisas. E realmente muito se pode tecer a respeito das simpatias do *nous poiétikos* para com os conceitos de emanção e das hipóstases (Uno, Inteligência, Alma) que encontramos em Plotino (as quais, a propósito, seriam assimiladas por Santo Agostinho no conceito da Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo). No momento, entretanto, não nos cabe tocar novamente em teclas cujo som ainda ressoa nem fazer soar outras que, embora harmônicas, desviar-nos-iam do que por ora nos interessa tratar. *Ipsa facto*, consideremos logo que a Sabedoria de Deus é comumente designada pela palavra grega *Sophia*, com o que se pretende uma definitiva espécie de “personificação da Sabedoria de Deus, que se apresenta como uma figura feminina”, a qual “já estava junto de Deus antes que o mundo e a humanidade fossem criados”, sendo que alguns pensadores medievais viam nela a “*anima Christi*”, outros o “Verbo eterno, o Logos”, e outros ainda a “soma de todos os arquétipos (...) ou idéias eternas na mente de Deus quando ele criou o mundo.”³⁴⁸

Sophia – conceito e mulher – teve importante papel na poética e na vida de Novalis, e para angariar mais informações sobre ela, vejamos o que disse o tradutor português do romântico alemão:

Leio, num autor que vários comentadores necessariamente ligam a Novalis, em Jacob Bohme, Mysterium Magnum, edição notavelmente prefaciada por N. Berdiaeff – que sublinha a sophiologia de Bohme: “A alma não pode ver Deus senão na sua imagem renascida, por e na virgem Sophia”; e mais adiante: “... o fogo mágico da alma entra em noivado com a nobre Sophia”(isto pela expansão, digamos, do Ser do Cristo).

Releio, depois, O Mistério da Divina Sophia do pietista Gottfried Arnold (1700). E cito: “não é possível alcançá-la [Sophia] com o nosso velho nascimento ou natureza; ela reside tão somente no novo homem ou no homem renascido... Ela prepara a alma para a purificação e diluição...”: “dass icht mit dir inniger mich mische”, dirá Novalis. A noção de renascimento (Wiedergeburt) é bem conhecida e essencial no Pietismo, corrente religiosa alemã do século XVII que sublinha a conversão por intensa experiência religiosa individual, a união do coração com Cristo e o zelo pelos textos bíblicos.

(...)

³⁴⁸ *Id.*, *ibid.* V. à frente (tópico 3 deste Capítulo, pág. 214 e segs.) a análise do poema “Gargalhada”, cujos versos finais são: “e me ri/ da inutilidade das torturas predestinadas,/ guardadas para nós, desde a treva das épocas,/ quando a inexperiência dos Deuses/ ainda não creara o mundo...” (q. v. a nota 362, à pág. 191).

*Quanto a Sophia von Kühn (se traduzirmos: Sophia (de), a de Ânimo!), a jovem amada morta do iniciado Novalis, ela tem o nome necessário e terá sofrido a morte necessária.*³⁴⁹

Novalis chega mesmo a sintetizar seus pensamentos – e sentimentos – numa equação lapidar: “*Cristo e Sophia*”³⁵⁰.

Tudo deságua na teoria novalisiana da mulher amada lida como uma “abreviatura do universo” e deste como sendo não mais do que uma “elongatura da amada”, com o que é possível fechar a questão: a “esquiva amada” de Guimarães Rosa, herdeira do poder encantatório da Iara, é também a mesma Sophia, Sabedoria, Beatriz, Shakti, aquela com quem o “fogo mágico da alma” – leia-se *Magma* – intenta unir-se em *conjunctio*, eis que “A alma não pode ver” – *nem sentir* – “Deus senão na sua *imagem* renascida, por e na virgem Sophia”. Ora, Sophia “prepara a alma para a purificação e diluição”, *i. e.*, para a *Morte*, uma vez que somente o “novo homem” ou o “homem renascido” pode encontrá-la, compreendê-la e libertá-la: o matrimônio místico é, pois, a *Morte iniciática*, por meio da qual o ser se conhece, reconhece Sophia em seu próprio íntimo, desposando-a, e pode então triunfalmente ressurgir sob nova forma aprimorada, com uma visão e um sentido mais acurados de todas as coisas – uma vera “Consciência cósmica”.

É oportuno ressaltar que, também de acordo com a visão psicanalítica junguiana mais moderna, “a morte é uma espécie de casamento místico com a outra metade da personalidade.”³⁵¹ Desse modo, o segundo terço do livro de 1936 consiste, como veremos pormenorizadamente, num tipo de noivado metafísico, na *preparação purificatória* do neófito para o enfrentamento do mistério da Morte mistagógica, a ser contemplada em “A terrível parábola”, o que relembra o segundo instante do adágio rosa-cruz: *in Jesu morimur*³⁵². Esse terço corresponde, outrossim, aos “ritos de margem” ou “liminares”, estágio que, conforme o autorizado entendimento antropológico de Van Gennep,

*compreende ao mesmo tempo ritos de separação e ritos preparatórios de agregação; a duração deste período não era limitada; o indivíduo podia permanecer nela até a véspera da morte. Em seguida vinham os ritos de agregação propriamente ditos.*³⁵³

³⁴⁹ BRANDÃO, 143, 9-10. Grifei. A tradução do fragmento em alemão é: “para que eu possa misturar-me contigo mais intimamente”. Reparo que o filósofo místico russo Nicolas Berdiaeff (1874-1948), o mencionado prefaciador de Jakob Böhme, é frequentemente citado por Guimarães Rosa em suas cartas, cf. as enviadas a Vicente F. da Silva (*apud* FERREIRA, 46, 124), a Dora F. da Silva (*apud id.*, 47, 47) e a BIZZARRI, 29, 58 (q. v., no presente trabalho, a nota 383, pág. 200); para detalhes, v. FERREIRA, 46, 121 e segs.

³⁵⁰ Anotado em seu diário (28 de junho de 1797), de acordo com o que informa BRANDÃO, 143, 12. A propósito, a poética do simbolista mineiro Alphonsus de Guimaraens, o qual ao longo de toda a vida lamentou a perda da musa Constança, parece se aproximar de forma notável do âmagio religioso da poética novalisiana.

³⁵¹ FRANZ, 177, 156. Grifei.

³⁵² V. nota 115 (pág. 63).

³⁵³ VAN GENNEP, 280, 89.

Por tudo isso o terço medial afigura-se como um Purgatório, “aquela segunda região onde a alma se purifica e conquista méritos para subir ao céu...” São palavras de Dante. Cuida-se então, em *Magma*, de um local onde o amante se debate entre o desejo que o inflama e ilumina por dentro e o medo sombrio de não ser desejado. O espicaçar dos ferrões da dúvida afligem constantemente o poeta de *Magma*, e temos assim que o desejo empurra o ser para o Alto, ao passo que o medo e a incerteza puxam-no para baixo: é esse “*o terrível das forças verticais*” que se evidencia em “Iniciação”. Essa extrema tensão faz com que o segundo terço seja marcado por contínuos desenganos e crises de fé vividos pelo neófito, que em várias ocasiões sente-se rejeitado por sua amada: tão importante quanto *sentir* amor é que o amante *não se sente* amado, *não sente* próximo de si o *Outro* que, no entanto, já está oculto em seu coração. Tais angústias são, sob uma óptica cristã, as “torturas predestinadas” (v. o texto “Gargalhada”), as provações que o humano deve enfrentar, mas cuja única razão de ser é intensificar cada vez mais o *desejo* de *conjunctio*, o *amor* por Deus, até que esse amor se torne tão forte e insuportável que não mais possa ser contido no íntimo do ser, *desmentido*: e por fim extravasará numa erupção vulcânica, ardente e catártica – e ao mesmo tempo, sem embargo, tranqüila e silente.

É a hora de lembrarmos que o novo terço magmático relaciona-se com os mistérios dolorosos do rosário cristão dominicano, os quais, por sua vez, contemplam os graves episódios da Paixão de Cristo. “*Paixão*”, aqui, assume à perfeição o seu significado ambivalente de amor entusiasmado e sofrimento excruciante: a partir do texto “Iniciação”, o neófito vê-se envolvido nas responsabilidades dos *Mistérios Maiores*, a penosa *Via Crucis* que conduzirá à Ressurreição deveras, mas que antes passará pelo amargor da solidão no Getsêmani e pelas estações do Calvário e – já no terço magmático final – do Sepulcro. Não se deve desconsiderar que, em meio a tão grande martírio, mesmo a alma mais forte e fiel pode chegar a se lamuriar num brado de desesperança:

*Eli, Eli, lamá sabactâni? O que quer dizer: Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste?*³⁵⁴

Agora, antes de passar aos poemas que compõem o terço medial, calha nos determos apenas mais um pouco sobre a natureza do *desejo* erótico que arde em praticamente todos esses carmes e que é na verdade o hierático *Desejo* que o ser amante vota ao Deus amado e figurado na “esquiva” *Sophia* que tão longínqua parece. Até este instante discutimos vá-

³⁵⁴ *Mc* 15.34 (grifei), cf. tb. *Mt* 27.46.

rios escritos alegóricos que cuidavam desse Desejo; porém, resta-nos saber como o neoplatonismo lida com o mesmo. Para tanto, invoquemos Jean Brun, estudioso que afirma o que se segue sobre a filosofia de Plotino:

Se a emanção nos conduziu do centro à circunferência, o Desejo conduzir-nos-á da circunferência ao centro.

A experiência do Desejo (óreksis), que nada tem a ver com o que a psicologia atual entende geralmente pela expressão, encontra-se em Aristóteles, cuja filosofia, esqueçemo-lo bastantes vezes, é uma filosofia do Desejo, desejo esse que se exerce ao nível mais elementar do cosmos, já que nos é dito que a matéria deseja a forma como a fêmea deseja o macho, até ao seu máximo, pois Aristóteles escreve que Deus move todas as coisas enquanto objeto de desejo³⁵⁵. Mas no aristotelismo estamos perante um mundo em movimento e o fenômeno do qual temos de nos dar conta é o da mudança.

Nada disso se verifica em Plotino. Plotino emprega pouco mais ou menos indiferentemente: éphesis, póthos, ormé, eros, para designar o Desejo. É o que permite à introversão ser ao mesmo tempo o caminho do êxtase, e é graças a ele que podemos passar do interior para o exterior, sem por isso sair do primeiro nem entrar no segundo, visto que, afinal de contas, um e outro coincidem.

Encontraremos certamente em Plotino algo da filosofia de Aristóteles, na medida em que a matéria é desejo indeterminado, vazio e estéril; mas um tal desejo, para falar com propriedade, não é uno. A febre do desejo (odís) demonstra uma procura do complemento (plérosis) em falta, uma sede de perfeição (teleíosis): na língua dos Mistérios este termo designava igualmente a iniciação; mas deverá dizer-se simultaneamente que o Desejo implica a imanência, naquilo que deseja, daquilo que é desejado. O que não impede, no entanto, o “objeto” do Desejo de permanecer transcendente, pois “é possível que uma coisa esteja presente noutro ser, conquanto seja dele distinta” (VI, 4, 11).³⁵⁶

Brun acaba por considerar que o Desejo, consoante visto por Plotino, é uma “verdadeira emanção invertida”³⁵⁷, isto é, um *Desejo que conduz à restituição* (em consequência, esse Desejo também pode ser tomado, *mutatis mutandis*, como um legítimo mecanismo do *tikún* luriânico). Fica então simples alcançar o significado da idéia de Plotino quando diz (na *Enéada* VI, 9, 9, *in fine*) que “*toda alma é uma Afrodite*”. Ou seja: toda alma contém em si o idílio impulso amoroso capaz de realizar a sua *conjunctio* definitiva com o Uno, toda alma *deseja* tal enlace. E basta tão-somente *não desmentir* esse profundíssimo Amor para que o último milagre se opere.

Abordemos, por fim, os poemas que compõem o terço intermédio de *Magma*, nos quais inequivocamente *arde* a “febre do desejo (*odís*)” plotínica. Para efeitos de uma melhor visualização investigativa, porém sempre com base nas particularidades de individuação ou analogia temática impostas por Guimarães Rosa e que mais adiante serão naturalmente

³⁵⁵ V. nota 318 (pág. 172) e adjacências.

³⁵⁶ BRUN, 145, 41-42. Grifos do autor.

³⁵⁷ *Id.*, *op. cit.*, pág. 43.

deslindadas, podem eles ser divididos em quatro partes. A primeira delas, formada exclusivamente pelo texto “Iniciação”, delimita o começo do aprendizado dos *Mistérios Maiores*. À segunda podemos denominar – conjugando o título da obra sapiencial de Salomão com o famoso verso do lírico fluminense Casimiro de Abreu – “*Cantares de amor e medo*”, eis que se trata de composições que efetivamente introduzem a problemática romântica da afeição aparentemente não correspondida. O terceiro grupo, ao qual chamaremos “Jardim onírico”, é integrado por peças que se pautam por uma mais densa atmosfera de fantasia e sonho em torno da relação amorosa. E após é contada “A terrível parábola”, carme rosiano que flagra o momento da Morte mistagógica.

Vejamo-los.

1. “INICIAÇÃO” AOS GRANDES MISTÉRIOS

Assim, o calor, operando sobre e contra a umidade radical metálica, viscosa e oleaginosa, engendra negrura no sujeito, pois a matéria dissolve-se ao mesmo tempo, corrompe-se, enegrece e concebe para engendrar, porque toda a corrupção é geração e deve-se sempre desejar essa negrura. É também essa a vela negra com que o barco de Teseu voltou vitorioso de Creta, e que foi a causa da morte de seu pai. Por isso, é necessário que o Pai morra, para que das cinzas desta Fênix renasça outra, e que o Filho seja rei.

NICOLAU FLAMEL

*Mas tu não podes ver-me
com teus próprios olhos;
dar-te-ei olhos divinos
para que contemples meu poder e minha majestade.*
BHAGAVAD GITA 11.8

*Inicia-te, enfim, Alma imprevista,
Entra no seio dos Iniciados.
Esperam-te de luz maravilhosos
Os Dons que vão te consagrar Artista.*

CRUZ E SOUSA,
“O Grande Momento”

Vencidos no primeiro terço de *Magma* os *Mistérios Menores*, de feição exotérica, a peça “Iniciação” vem inaugurar o segundo terço e a Instrução nos *Mistérios Maiores*, esotéricos.

Por primeiro tratemos dessa distinção entre exoterismo e esoterismo. Deve-se observar que os *Pequenos Mistérios* e o exercício da liberdade são abertos a *todo e cada* ser

que *nasce* de Deus, a todas “As águas” que brotam “da serra”; daí dizer que se trata de uma doutrina *exotérica*, do grego *exoterikos*, termo que os iniciados da Grécia Antiga aplicavam para se referir aos ensinamentos de natureza mais singela e acessíveis ao público em geral, isto é, até mesmo àqueles que permaneciam *de fora* da comunidade mistagógica. Pois que, de conformidade com o que foi proposto em “Sono das águas” (penúltimo texto antes de “Iniciação”),

*Há uma hora certa,
no meio da noite, uma hora morta,
em que a água dorme. Todas as águas dormem:
no rio, na lagoa,
no açude, no brejão, nos olhos d’água,
nos grotões fundos.*

Essas águas dormentes representam, como já foi comentado, aquelas criaturas que, exaustas pelo turbulento esforço da existência, preferem livremente cessar seu movimento nos caminhos anagógicos e estacionar, por um momento, “nos grotões *fundos*”, sob o “torpor líquido e inocente” da Ignorância³⁵⁸. Não se trata de iniciados, e sim de iniciantes que percorreram tão-somente as primeiras etapas do *itinerarium mentis ad Deum*.

*Mas nem todas dormem, nessa hora
de torpor líquido e inocente.
Muitos hão de estar vigiando,
e chorando, a noite toda,
porque a água dos olhos
nunca tem sono...*

As águas em vigília, por seu turno, simbolizam os seres que, insatisfeitos com o “Desterro” durante “a noite toda” nas regiões mais íferas a que a queda os guiou e saudosos do Princípio divino, procuram ir mais além e aplicar seus “olhos” à contemplação do alcândor. Para tanto, é mister vencer a noturna distância que os aparta do Altíssimo, e por conseguinte os vigilantes consubstanciam-se no astro selênico – signo aquático e especular que passeia “Na Mantiqueira” e

*Dá para o alto um arranco
repentino,
de balão sem lastro...*

Com esse molime “para o alto” é que o noviço se apresenta para a Instrução nos mais altos *Grandes Mistérios*. Estes *Mistérios Maiores*, que se mantêm ocultos aos profa-

³⁵⁸ V. nota 114 (pág. 63).

nos, constituem a doutrina *esotérica*, do grego *esoterikos*, designação reservada pelos antigos helenos aos conhecimentos e experiências ministrados apenas aos *de dentro*, isto é, àqueles que, manifestando de modo inequívoco e espontâneo o desejo de prosseguir nas veredas gnósticas, prestavam-se às novas provas secretas, somente ao fim das quais ingressavam de fato na restrita comunidade dos iniciados.

Sabe-se que nas solenidades mistagógicas da Antigüidade havia sempre um momento em que o mistagogo comunicava ao noviço, em tom de prédica, o que o aguardava no decorrer das cerimônias, o mais das vezes dando ênfase à importância mística da Morte iniciática e incitando à coragem no enfrentamento das vicissitudes, além de augurar o venturoso futuro que coroa o final da jornada dos que persistem na fé. Essa exortação é exatamente o que podemos divisar na “Iniciação” rosiana:

*E nem mais existirá a esperança do trágico...
E no vazio,
em vão apelareis para as grandes catástrofes,
para a vaidade do ranger de dentes,
para o pavoroso das formas não de todo feitas,
sob o terrível das forças verticais...*³⁵⁹

Desse modo é feita uma advertência contra os comportamentos nocivos que podem turbar ou atrasar o desenvolvimento da mistagogia: o pessimismo (“a esperança do trágico”), o sentimento escatológico exacerbado (o *apelo* às “grandes catástrofes”) e “a vaidade do ranger de dentes”, além da insegurança, que pode aparecer como uma intenção de permanência no “pavoroso das formas não de todo feitas”, isto é, o Caos ainda disforme – *do ponto de vista do microcosmo humano* –, o Universo íntimo desprovido de “Consciência cósmica” e ainda por acontecer ou enfim, em palavras mais simples, o ser sem realizar todas as divinas potencialidades latentes em sua alma.

Entretanto, a admoestação tem também um matiz de incentivo: ao se dizer que o neófito *apelará* “*em vão*” para tais atitudes quer se indicar que o mesmo, ainda que por instantes possa porventura vir a fraquejar, mais além já deverá ter se tornado forte e sábio o bastante para não mais se permitir prender sem remédio pelas malhas dos desesperos inúteis, os quais não mais conseguirão opor barreiras ao avanço do aprendiz resoluto.

Note-se outrossim que a dissipação dos apelos àqueles procedimentos nocivos acontece “no vazio”, um *ou-topos* que não deve ser interpretado em sua acepção desvalorativa, mas sim de acordo com as ontologias da neutralidade que já tivemos a oportunidade de

³⁵⁹ O quinto verso era de início introduzido por um “e” aditivo que foi riscado.

discutir³⁶⁰ e que encontramos sintetizadas no pensamento guimarroso sob a expressão “zerinho zero”: em “Iniciação”, o “vazio” diz respeito ao tranqüilo silêncio zen que futuramente deverá imperar na alma do iniciado que tiver enfim cumprido o trajeto anagógico e se liberado do “terrível das forças verticais”, as quais ilustram nada mais, nada menos do que a pressão resultante das ações em sentido contrário das forças ctonianas (descensionais) e celestes (ascensionais) que se promovem sobre o ser e vão se intensificando à medida que ele progride.

O hierofante também vaticina que

*Sumirão as espadas suspensas de fios,
sumirá a mão que escreve nas paredes
do festim velho,
e a Esfinge dormirá nas areias eternas...*

O primeiro verso desse fragmento refere-se à conhecida estória da espada de Dâmocles (c. 367 a. C.): esse membro da corte siracusana, tendo invejosamente aventado sobre as facilidades e privilégios da vida do governante de sua cidade (Dionísio II), foi por ele punido sendo convidado para presidir um banquete, durante o qual Dâmocles percebeu suspensão sobre a própria cabeça uma espada presa ao teto apenas por um frágil fio de crina de cavalo; o cortesão, então, viu comprometidas a dignidade que lhe fora concedida e o prazer particular do repasto – o qual continuou até o fim –, e com isso o soberano quis lhe demonstrar os riscos que a realeza corre ao ter que se interpor entre belicosas facções políticas inimigas e ao conviver com constantes conspirações sucessórias, situação periclitante que impediria o despreocupado desfrute das prerrogativas régias.

Já o verso seguinte, ao que parece, relembra a narração contida em *Daniel*, 5: Belsazar, último “rei” babilônico (filho, segundo a fonte, de Nabucodonosor II ou de Nabonide, de quem na verdade seria regente), ofereceu um faustoso banquete em cujo transcorrer praticou-se a idolatria e foi consumido vinho nas taças de ouro e prata que haviam sido retiradas do Templo de Jerusalém. De repente, no ar “apareceram uns dedos de mão de homem e escreviam, defronte do candeieiro, na caiadura da parede do palácio real” (versículo 5), visão fantástica que atemorizou a todos. O monarca convocou o profeta Daniel, o qual anunciou haver sido a mão enviada “da parte” de Deus e esclareceu o sentido das palavras escritas:

Esta, pois, é a escritura que se traçou: MENE, MENE, TEQUEL e PARSIM.

³⁶⁰ V., neste trabalho, as págs. 66 (Capítulo I, tópico 4) e 90 (Capítulo II, tópico 1). FERREIRA, 47, 152-153, entende de maneira diversa: “Para o neófito rosiano, crer é dificultoso, como viver também o é. *No vazio da existência*, aquele que não crê pode deixar escapar a última esperança dos desafortunados.” Grifei. Embora coerente e respeitável a opinião da autora, parece-me que desse modo esses versos de “Iniciação” adquirem uma coloração pessimista que entra em choque com o sentido de otimismo dos versos subsequentes.

Esta é a interpretação daquilo: MENE: Contou Deus o teu reino e deu cabo dele.

TEQUEL: Pesado foste na balança e achado em falta.

*PERES: Dividido foi o teu reino e dado aos medos e aos persas.*³⁶¹

Segundo o relato bíblico, o rei foi morto na mesma noite, e outras fontes históricas asseguram que a Babilônia foi pacificamente conquistada pelo exército persa (sob Ciro II) em 539 a. C., enquanto seus maiores estavam todos embriagados numa festa.

Ora, tanto a severa e acusadora “mão que escreve nas paredes/ do festim velho” quanto “as espadas suspensas de fios” simbolizam os castigos e perigos que parecem ameaçar a vida de todo ser que admita a idéia de um Deus cenhoso que julga e exerce ditatorialmente o direito da psicostasia. O iniciado que entrar na “Consciência cósmica”, entretanto, passará a entender os reveses e tristezas da existência como eventos efêmeros e sem peso, incapazes de perturbar a serenidade do Amor entre a manifestação que se esforça e o Manifestante que espera, com o que todas as atribulações simplesmente *somem*, se esfumaçam.

Frise-se: as tradições mistagógicas são unânimes ao afirmar que o homem verdadeiramente desperto e ocupado apenas em Deus *não resolve os problemas*, mas para ele *os problemas deixam de ser problemas*, simplesmente deixam de existir como acontecimentos dignos de importância, e assim é o próprio iluminado quem define os rumos de sua vida:

*Teu pensamento, tua fé e teu desejo,
creando, à tua escolha, o teu destino...*³⁶²

No tocante à Esfinge que “dormirá nas areias eternas...”, primeiro se verifique que o seu sono se dá num local bem seco, cuja aridez contrasta com a corrente das águas. Essa alusão evoca que no futuro não mais haverá *enigmas* entre Deus e o homem que O buscou, e terá valia

*Somente o segredo, acordado, no caminho claro,
na encruzilhada de todos os caminhos,*

³⁶¹ “Mene”, “tequel” e “parsim” são nomes de moedas antigas, associados respectivamente aos verbos caldaicos *maná* (“medir”), *takal* (“pesar”) e *parás* (“dividir”), sendo este último relacionado também com o povo *persa*.

³⁶² Foram rasuradas a conjunção “E” antes de “teu pensamento” e a palavra “bem” antes de “à tua escolha”. Optei por manter, com cautela, a forma verbal “*creando*”, empregada por Guimarães Rosa em 1936, visto que, em alguns círculos pensantes, *criar* tem um significado diferente de *criar*; v. a “Advertência” do tradutor Huberto Rohden, em preâmbulo a *O Quinto Evangelho*, 245 (*sic*): “A substituição da tradicional palavra latina *criar* pelo neologismo moderno *criar* é aceitável em nível de cultura primária, porque favorece a alfabetização e dispensa esforço mental – mas não é aceitável em nível de cultura superior, porque deturpa o pensamento.// *Crear* é a manifestação da Essência em forma de existência – *criar* é a transição de uma existência para outra existência.// O Poder Infinito é o *creador* do Universo – um fazendeiro é *criador* de gado.// (...) A conhecida lei de Lavoisier diz que ‘na natureza nada se *crea* e nada se aniquila, tudo se transforma’, se grafarmos ‘nada se *crea*’, esta lei está certa mas se escrevermos ‘nada se *cria*’, ela resulta totalmente falsa.” Se não chega a ser provável, é pelo menos possível que o jovem Guimarães Rosa pudesse ter se filiado a uma maneira de pensar semelhante.

*andando na tua frente, desvendado,
mais difícil de crer do que de decifrar...*³⁶³

A “encruzilhada de todos os caminhos” é evidentemente o próprio Deus Pai, em Quem tudo se *encontra*, bem como o Filho, que padeceu na *Cruz*. É no Centro do círculo que se resolve “o segredo”, e não apenas *um* segredo qualquer: para um homem voltado para a religião – o religamento com o Uno – como o era Guimarães Rosa, *o* segredo último só poder-se-ia referir ao *encontro face a face* com Deus³⁶⁴: o iluminativo reconhecimento de que Deus está no *eu* desperto, de que “o fio corre por dentro”. Essa é a suprema *Alétheia* que, conquanto difícil de “decifrar”, é ainda “mais difícil de crer” ou de *desmentir*: porque o seu persentimento implica na percepção de que o *eu* que crê é um mero envoltório, uma casca ilusória, a qual, uma vez escorificada para revelar o que contém, perde a *raison d’être* e se desvanece, como um papel de bala que se deita fora.

E a forma de se efetivar essa união epifânica é a imitação de Cristo, cujo sacrifício é rememorado nos versos finais:

*E se fores forte,
olha bem para cima,
para ver como é sorrindo
que morre o teu Pai...*

Não deve causar espanto ou confusão o fato de que se fala na *morte do “Pai”*³⁶⁵, pois que Ele, encarnando-se no Filho pelo mistério da *homoousios*, “morre” como todos os seres o fazem e ressuscita como todos o podem fazer, tão-somente para demonstrar aos homens que a morte é apenas a passagem para uma nova e gloriosa Vida: *in Jesu morimur*. Fazendo coro com Hygia Therezinha Calmon Ferreira:

*Por isso, olhar para o alto – poderoso símbolo de ascensão –, bem “na tua frente”, e dividir com Deus Pai o sofrimento, a morte e a ressurreição do Filho, são sinais de que, pela graça, é possível alcançar a eternidade.*³⁶⁶

A morte de Jesus – o dilaceramento de Sua carne através do látego, dos espinhos, dos cravos e da cruz –, com efeito, significa o rasgar do véu do Templo³⁶⁷, o desvela-

³⁶³ Havia quebras de linha entre “acordado,” e “no caminho” e entre “frente,” e “desvendado”, as quais foram suprimidas por ganchos sinuosos feitos a mão que indicam a junção dos versos.

³⁶⁴ V. *Nm* 12.6-8.

³⁶⁵ V. *Mt* 23.9.

³⁶⁶ FERREIRA, 47, 152-153. Grifo da autora. Aproveito o ensejo para fazer notar que essa estudiosa chama a atenção para o fato de que o assunto de “Iniciação” é uma “retomada” da “temática” de “*XPONOΣ XAI ANAIΓKH*”, conto rosiano de juventude (v. *id.*, *ibid.*, pág. 206-207).

³⁶⁷ V. *Mt* 27.51 e nota *l* a esse versículo na *Bíblia de estudo Almeida*, 130.

mento do “segredo” oculto. Ao neófito que queira *ver* a Verdade e *senti-la* na alma é mister arrostar o Grande Mistério da Morte, eis que a “Iniciação” tem intrinsecamente o

Sentido de teleutai: fazer morrer. Iniciar é, de certo modo, fazer morrer, provocar a morte. Mas a morte é considerada uma saída, a passagem de uma porta que dá acesso a outro lugar. À saída, então, corresponde uma entrada. Iniciar é também introduzir.

*O iniciado transpõe a cortina de fogo que separa o profano do sagrado, passa de um mundo para outro, e sofre, com esse fato, uma transformação, muda de nível, torna-se diferente.*³⁶⁸

E sendo a morte mera transição para a verdadeira Vida, podemos concluir com Fernando Pessoa, que – em texto homônimo ao guimarrosiano em tela e que traz o mesmo sentido exortativo deste – é incisivo em assegurar:

*Neófito, não há morte.*³⁶⁹

2. CANTARES DE AMOR E MEDO

És bela – eu moço; tens amor – eu medo!

CASIMIRO DE ABREU

*Qual o lírio entre os espinhos,
tal é a minha querida entre as donzelas.*

CÂNTICO DOS CÂNTICOS, 2.2

*Ai, essa mulher
na minha cabeça*

*Faz que não me quer,
quer que eu enlouqueça*

(...)

*Ai, essa mulher
me fere pra que eu cresça*

WALTER FRANCO

Os textos que integram a segunda parte do terço intermédio de *Magma* são as peças do complexo “Poemas” e mais “Impaciência”, “Mil e uma noites”, “Ironia” e “Meu papagaio”.

O ciclo dos “Poemas” esboça uma paixão nascente, algo hesitante,

³⁶⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 506. Grifo dos autores.

³⁶⁹ PESSOA, 234, 53, “Iniciação”, o que parece repetir a lição do *Tao* (carne 50, últimos versos): “Porque o sábio é invulnerável./ Porque para ele não há morte.”

Sombras de amores

que se não de definir decididamente apenas nas composições seguintes. Todavia, se o amor se firma em sua autenticidade, não deixará o poeta amante de se sentir sujeito ao medo de não ser amado por sua musa, a qual sempre aparece distante e fria, até indiferente aos arroubos do enamorado.

Portanto, o relacionamento entre o amante e a “esquiva amada” desponta como um desfiar de oaristos unilaterais, em que o poeta fala e a musa emudece³⁷⁰, *Cantares* em solo entoados em função do amor que *tende a aproximar* e do medo que *tende a afastar*, as duas balizas do desejo entre as quais o ser se debate.

Passemos, pois, aos “Poemas”, conjunto de dezoito tercetos formalmente muito parecidos com os “*Hai-kais*”. Seriam dezenove, se contássemos ““A casa da Boneca””, rasurado pelo autor:

*1 No verão tropical fez frio, de repente.
Quem abriu uma geladeira sobre a vida?...
Ah, fechem, depressa, esse livro de Ibsen!”*³⁷¹

Embora possa se imaginar que a eliminação desse terceto tenha se dado por motivos exclusivamente formais, parece mais correto pensar que *idealmente* o carne não se adequasse aos outros “Poemas”, os quais, como foi exposto, cuidam do nascimento de um amor: ora, Guimarães Rosa provavelmente tenha considerado uma incoerência associar – e tão cedo – o calor magmático e “tropical” de uma paixão que nasce à tão álgida abertura de “uma geladeira sobre a vida”, atmosfera que é bem mais glacial do que o fugaz “vento frio” que sopra no terceto “Medo da felicidade”.

Seja como for, os dezoito poemetos restantes servem como uma espécie de passadiço entre “Iniciação” e os demais textos do segundo terço: assuntos se misturam, trazendo à baila símbolos eminentemente ascensionais e mistagógicos, como o “besouro” (“Riqueza”), a “fumaça impalpável” (“Definição”), “a borboleta” (“Madrigal gravado em laca”), “O louva-deus” (“Oração”) e máxime a “águia” em “Bergson”. Porém, o tom predominante da série é dado mesmo pelos “Poemas” de temática amorosa: “Encorajamento”, “Epigrama”, “Para os almanaques”, “Música de Schubert” e sobretudo “Distância sentimental”.

O primeiro dos “Poemas” é “Riqueza”:

1 Veio ao meu quarto um besouro

³⁷⁰ V. nota 118 (pág. 66).

³⁷¹ O pedaço “*vro de Ibsen*” foi manuscrito antes da litura do texto.

*de asas verde e ouro,
e fez do meu quarto uma joalheria...*³⁷²

Essa delicada peça reflete o preciso surgimento do amor: “ao (...) quarto” do poeta, ou seja, ao seu *recesso mais íntimo*, vem “um besouro”, cujas brunidas “asas” auriverdes iluminam de modo intenso o ambiente interno, transfigurando-o.

O besouro pode naturalmente ser associado ao escaravelho, inseto cuja simbologia mantém-se inalterável desde o Antigo Egito, onde já representava o *eterno retorno* do Sol ressurgente que nasce e morre cotidianamente para se renovar incólume no amanhã. Muito importante é também que o escaravelho egípcio simboliza *o deus abscondito que reside no coração de cada homem*: nosso “fio” anímico. Logo, o besouro que raia espargindo “Riqueza” pode ser entendido como o acordar da *alma* do neófito para o amor que há de uni-lo à *Alma*.

Ademais, se em “Iniciação” foi predito que

sumirá a mão que escreve nas paredes

o libelo da psicostasia, deve-se dizer que os defuntos egípcios, de acordo com a mitologia antiga, ao comparecerem para a pesagem das almas levavam sobre o coração um amuleto em formato de escaravelho que promovia a harmonia do ser com a própria consciência, a qual seria responsável por confessar os pecados imputáveis, abrandando-se assim o rigor do julgamento.

Lembremos ainda que a tradição taoísta tomou o inseto humilde como exemplo mais apropriado “da *habilidade aparentemente inábil, da perfeição aparentemente imperfeita*, das quais Lao-tsé fala (capítulo 45) e que são os critérios da Sabedoria”³⁷³.

Podemos concluir que, uma vez começados os *Grandes Mistérios*, de pronto vem ao âmago do noviço uma *jóia*, pequeno vislumbre da Verdade e do segredo tão ansiado, o da presença de Deus no ser. Contudo, essa “Riqueza” alada é ainda um fugidio *sonho dentro de outro sonho*, como proposto pela segunda peça, “Distância sentimental”:

*1 Mesmo ao sonhar contigo,
só consigo que me ames noutro sonho,
dentro do meu sonho primitivo...*

³⁷² Em ROSA, 2, 72: “de asas verdes e ouro”. Compare-se, a propósito, com as anteriores “libélulas verdes” de “Paisagem”, as quais “vão espetando/ jóias faiscantes, broches de jade,/ duplas cruzetas, lindos brinquedos,/ nos alfinetes de sol.”

³⁷³ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 383. Grifo dos autores.

Temos que no “quarto”, após a entrada do “besouro” que faísca aos olhos as nuances “verde e ouro” de uma “Riqueza”, o poeta adormece e sonha com a etérea amada. Então, o sonho duplicado do amante talvez seja uma tentativa humana de resposta ao sonho criativo de Deus a que se aludiu em “Águas da serra”.

Outrossim, mais uma vertente interpretativa pode ser traçada: o “sonho primitivo” seria, quem sabe, o divino, dentro do qual se acomoda o desabrochar de um outro sonho, o humano e repositivo. Recorrendo à Cabala luriânica, é no espaço do *tehíru* que o ser desenha o *tikún* ou, invocando Plotino, a alavanca do Desejo que promove a processão insere-se no Universo da emanção. Destarte, Deus sonha amorosamente com o ser e, por sua vez, este sonho ou personagem de sonho sonha com o supremo Sonhador. Deve-se considerar que, na *Bíblia*, Deus usualmente dialoga em sonhos com os profetas e outras figuras³⁷⁴.

E ainda no contexto do sonho como aproximação do ser para com Deus, citemos a *Mensagem* de Pessoa:

1 *ESPERAI! Caí no areal e na hora adversa*
Que Deus concede aos seus
Para o intervalo em que esteja a alma imersa
Em sonhos que são Deus.

5 *Que importa o areal e a morte e a desventura*
Se com Deus me guardei?
É O que me sonhei que eterno dura,
*É Esse que regressarei.*³⁷⁵

Em escólio a esse texto pessoano, Elêusis M. Camocardi avalia que “A segunda estrofe enfatiza a *intersecção do homem predestinado com a divindade, através do sonho*.”³⁷⁶ E no mesmo trabalho sobre a obra do bardo português, em outro excerto, a autora adita: “A mensagem transmitida por essa voz supra-terrena só poderá ser apreendida em *estado onírico (ou de vigília), voz de anúncio às criaturas de pureza interior*.”³⁷⁷

Tais considerações, em especial ao equacionar o sonho com a “vigília”, parecem se ajustar ao acorde proposto pela peça rosiana que ora se discute.

De qualquer modo, é na diafaneidade onírica da “Distância sentimental” que se desenrola todo o segundo terço de *Magma*, num clima feérico sobre o qual se insiste em várias composições, mas sobretudo nas do próximo grupo. Entretanto, continuemos por ora com os “Poemas”.

³⁷⁴ V., por exemplo, *Dt* 13.1-5, os sonhos de Salomão (*1 Rs* 3.5-15) e os de José (*Mt* 1.20-24; 12-13, 19, 22).

³⁷⁵ PESSOA, 235, 51, “Primeiro/ D. Sebastião”.

³⁷⁶ CAMOCARDI, 147, 69. Grifei.

³⁷⁷ *Id.*, *op. cit.*, pág. 77. Grifei.

A “Riqueza” do sonho de que o poeta é agora possuidor provoca-lhe um “Pudor estóico” (é o terceiro carne do ciclo):

*1 Acuado entre brasas,
um escorpião volve o dardo
e faz o “hara-kiri”...*

O estoicismo a que o título alude foi desenvolvido pelo filósofo Zenão de Cítio (c. 335-c. 264 a. C.) e pauta-se pelo ideal de impassibilidade perante as dores existenciais, bem como pelo ativo esforço do ser para atingir a virtude através do abandono de tudo quanto é supérfluo, o que fica resumido no adágio “suporta e abstém-te”³⁷⁸. Consta que Zenão ter-se-ia suicidado ao considerar encerrado seu aprendizado filosófico, o que é sumamente interessante frente ao “escorpião” rosiano que comete o “hara-kiri” com seu próprio agulhão. Sabe-se que esse animal perigoso, sempre pronto a atacar, é habitualmente tomado como um símbolo da malevolência que deve ser combatida: portanto, o seu suicídio ritual nos moldes da solenidade japonesa serve para representar o abandono, pelo neófito, de aspectos nefastos da sua própria personalidade.

Atente-se que o lacrau fica “Acuado entre brasas”: em “Definição”, sétimo texto da série, a “brasa colorida” é um dos componentes do “cigarro” que, fumando-se “a si mesmo num cinzeiro”, é associado a “um poeta”, sendo que essa brasa constitui-se ainda numa transposição mínima, adequada ao objeto “cigarro”-“poeta”, da ardência maior do *Magma* interno. Os demais elementos dessa relação são a “fumaça impalpável” a se evoluir, símbolo do ctoniano que se eleva até o celeste, e o *consumir-se a si mesmo*, o ensimesmamento do ser que se concentra no *eu* e se dissipa até não sobrar senão o sutil elo entre o humano e o divino, resultante do sacrifício do ego: ou a imolação “entre brasas” do escorpião terrestre, premido pelo ardor anagógico. Esse “hara-kiri” de proporções ainda modestas é como que um ensaio para o transe mais grave de “A terrível parábola”, composição que fechará o segundo terço.

Já em “Encorajamento” (quarto dos “Poemas”) o poeta refere-se ao seu “desejo” que “corre a” sua musa “com velas enfundadas”. O que o noviço pede a quem ele ama é, no entanto, apenas “um porto”, ou seja, uma escala, uma parada momentânea, mero intervalo de alívio, pois que o seu “desejo (...) não traz âncora”³⁷⁹: é que no atual estágio da rota iniciática

³⁷⁸ A máxima é de Epicteto (c.55-135). Outros aspectos do estoicismo serão discutidos quando do exame de “Consciência cósmica”, carne que encerra *Magma* (v. as págs. 446-447, Capítulo IV, tópico 4).

³⁷⁹ O verbo “traz” substitui o eliminado “leva”.

não deve o ser se tardar numa estação por mais tempo do que o necessário, a fim de que possa prosseguir viagem até a definitiva Meta.

O conhecimento que o poeta tem do amor ainda é recente, inábil. Assim, em meio a dúvidas ele tem “Medo da felicidade” (quinta composição) e ocorre um “Mal entendido” (sexta), vícios comuns que afligem a vivência humana do amor, mormente nos começos de namoro. Também em “Para os almanaques” (décimo carne) há uma espécie de queixa contra a lentidão do ponteiro das horas do “relógio”, o qual tece “lembranças” (ou, na melhor terminologia platônica, *reminiscências*) com vagar, em comparação às céleres “intrigas” que minuto a minuto teimam em embaçar o brilho do tenro amor. A morosidade do caminho iniciático também fica simbolizada pelos pachorrentos caracóis de “Falta de armas” (11ª peça), os quais, aliás, atravancam sua evolução com o excesso de “mil desculpas”. O amor novo, sujeito a todos esses contratempos, por vezes é visto como um dos vagos “amores platônicos” vistos de longe, muito longe, através da

(...) lua cheia,
ocular de um longo telescópio branco...

Parece que nesse oitavo dos “Poemas”, “Epigrama”, o autor não se apegue tanto à acepção propriamente filosófica da expressão *amor platônico*, que diz respeito à ideal pureza da *philo Sophia*, e prefere se valer mais da acepção popular do conceito, querendo então abordar a modo satírico aquele afeto petrarquiano cultivado à distância e que se afigura quase impossível de ser realizado eroticamente na plenitude extática da *conjunctio*. São os amores de sombras ou

1 Sombras de amores
em bailado longínquo, num palco sem fundo
como um fundo de espelho...

– o que lemos no romântico “Música de Schubert” (composição de número quatorze). Constate-se, por outro lado, que o “palco sem fundo/ como um fundo de *espelho*” em que os amores bailam é o mesmo tablado da existência “onde os deuses se olham como num *espelho*”, a que se aludiu a propósito de “Lunático”.

Não obstante, entre os momentos sombrios fulgem também clarões alegres. “Sérgio Lifar”, o 13º texto, dedicado ao bailarino russo-francês (1905-1986), é um *flash* em que se flagra o Desejo espiritual fazendo uso do frêmito da matéria (“*corpo*”) e da Arte para alcançar a exultação musical no Amor:

*¹ No palco em penumbra,
como os violinos e as cigarras,
alguém canta com o corpo...*

Bem assim, as cores da alegria tingem o idílico “Madrigal gravado em laca” (o nono carne), cena em que uma “borboleta coroou a flor amarela”, tendo essa suavidade régia sido saudada pela reverência dos “lírios”. Nesse instantâneo de leveza é rememorado o abraço havido entre a “vanessa tropical” e a “ipoméia” no “Azul” do arco-íris. A borboleta, como vimos, representa a alma em ascensão, liberta do peso do casulo material, e por conseguinte o renascimento do iniciado, ao passo que os lírios são a imagem clássica do amor, tanto o mais espiritual quanto o mais erótico, e ainda símbolo do “abandono místico à graça de Deus”³⁸⁰. Além do mais, conta-se que Perséfone estivesse colhendo um lírio quando foi raptada por Hades, o que se coaduna com o sentido mistagógico da descida do neófito ao reino das sombras. Com isso podemos interpretar o terceto como uma metafórica “saudação” ou homenagem a quem já tenha cumprido o trajeto iniciático, realizando a harmonia do celeste com o terreno e liberando-se das contingências do profano; os que laudam compõem uma assembléia de noviços (o *jardim* de “lírios”) esperançosos de cumprir seu itinerário com sucesso igual ao da venturosa “flor amarela”, uma aspiração a ser inequivocamente efetivada, eis que o lírio também significa a “realização das possibilidades antitéticas do ser”³⁸¹.

Um dos mais importantes “Poemas” é o de número doze, intitulado “Bergson”:

*¹ Uma águia continua,
ao sol do dia,
os vôos do mocho de Minerva.*

Recordemos que na noite de “Luar na Mata” (“I – Cinema”), “as corujas” *esvoaçavam* “sem fazer rumor”. Agora, é “Uma águia” – ou seja, “Bergson” – quem “continua,/ ao sol do dia,/ os vôos do mocho”. A presença dessas duas aves na composição é assaz relevante:

*Ave noturna, relacionada com a Lua, a coruja não consegue suportar a luz do Sol e, nesse particular, opõe-se portanto à águia, que recebe essa mesma luz com os olhos abertos. Guénon observou que se podia ver nesse aspecto, assim como na relação com Atena-Minerva, o símbolo do conhecimento racional – percepção da luz (lunar) por reflexo – em oposição ao conhecimento intuitivo – percepção direta da luz (solar).*³⁸²

³⁸⁰ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 554. V. os *Cantares*, *passim*, e Mt 6.28-29.

³⁸¹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 554.

³⁸² *Id.*, *op. cit.*, pág. 293. Grifo dos autores.

Esta é a oportunidade para se transcrever o seguinte fragmento de uma carta de Guimarães Rosa:

*Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “antiintelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente.*³⁸³

Depreende-se que a razão, “megera cartesiana” que voa com as asas do “mochô”, foi mais útil no umbroso primeiro terço, em que o aprendiz ainda ignorante completava os *Pequenos Mistérios*. Mas já sendo instruído nos *Grandes Mistérios*, o poeta deve fazer bem melhor uso da aquilina sabedoria intuitiva, o que concorda com a filosofia espiritualista de Henri Bergson, um dos pensadores diletos de Guimarães Rosa e que chegou a receber o epíteto de “o Davi destinado a matar o Golias do materialismo”³⁸⁴. Nesse contexto, as imagens da coruja e da águia são absolutamente pertinentes, pois se a soturna estrige tem visão adaptada à noite, doravante convém que ela seja substituída pela águia que valentemente abre os olhos para a luz do Sol, submetendo-se com fé à dor cegante que trazem as grandes e ardentes revelações. Fica claro que é desde *Magma* que o pensamento rosiano já demonstra preferência pela *intuição* bergsoniana como instrumento para se enxergar de uma maneira muito mais eficaz as verdades que estão fluindo pelos recônditos mais *íntimos* do ser.

Os quatro “Poemas” finais são “Taumaturgo”, “Oração”, “Justificação” e “Paisagem”. Essas peças parecem cuidar de algumas das qualidades que o poeta deve cultivar em sua busca iniciática.

“Taumaturgo” é um retrato da relação criativa do ser humano para com a natureza: após a menção ao preservacionista “jardim Hagembeck” (inovador zoológico localizado em Hamburgo, que teria sido projetado pelo dadaísta Johannes Baader e no qual os animais não são enjaulados, mas vivem ao ar livre, em ambientes separados dos visitantes por fossos, um modelo posteriormente copiado por zoológicos do mundo todo) e à Arca de Noé (onde o homem salvou os animais da extinção), Guimarães Rosa alude ao “gênio” *taumatúrgico* de Rudyard Kipling, escritor que cria “Muitos bichos reunidos” ao longo de sua literatura, em especial nos dois volumes do *Livro do jângal*. O fulcro do texto guimarroiano parece ser a amizade e a benevolência que o ser humano deve demonstrar no contato com a natureza, uma vez que a perfeita integração com o Universo e com todas as outras criaturas deve fazer parte

³⁸³ Rosa, em carta a BIZZARRI, 29, 58. Grifei.

³⁸⁴ DURANT, 165, 412.

dos ideais do neófito³⁸⁵. Aliás, de se lembrar que os Aquários e Zôos são motivos que se destacam no conjunto de *Ave, Palavra*, obra em que há duas séries de pequenos textos que compartilham o mesmo nome de “Zôo (*Hagensbecks Tierspark, Hamburgo – Stellingen*)”; na primeira delas lemos este

*PÓRTICO: Amar os animais é aprendizado de humanidade.*³⁸⁶

Em “Justificação” novamente se evoca a imensidão e a pequenez abordadas nos “*Hai-kais*”. Trata-se de um convite à humildade dos “homens pequeninos” diante da natureza criada por Deus, mas há também o convite à ação criativa do gênio: pôr “o Amazonas ao pé do Himalaia” é com certeza possível apenas na imaginação ou na criação artística, talvez num “livro de Kipling”. A justaposição do rio mais caudaloso do globo à mais alta cordilheira de montanhas ressoa todos os significados das origens em *água* e *pedra*, conforme vimos quando do exame de “Águas da serra”. É pertinente, outrossim, atentarmos ao sentido teológico de “Justificação”, que é, “Na teologia de São Paulo, ato pelo qual Deus faz passar o homem pecador do estado de pecado àquele da justiça, isto é, da salvação pela fé.”³⁸⁷ Destarte, podemos pensar que é também com a humildade em face do Universo criado que o ser se justifica perante Deus.

Passando agora a “Oração”, nesse terceto aparece a figura do “louva-deus” que, “ereto, num caule de junquilha,”

*reza, de mãos postas, com punhais cruzados,
como um bandido calabrês...*³⁸⁸

O comparecimento desse inseto, cujo macho tem a cabeça devorada pela fêmea após a cópula, significa mais uma vez que o noviço itinerante deve se preparar para enfrentar a morte do ego – lance que, é sempre oportuno recordar, será matéria do carne “A terrível parábola” – como *sine qua non* para a mística união amorosa com a divindade. E a morte é igualmente o “destino certo” anunciado pela “cascavel” em “Paisagem”³⁸⁹, composição que conclui esse ciclo de tercetos.

³⁸⁵ Cf., a propósito, o penúltimo poema de *Magma*, com o justo título de “Integração” (neste estudo, remeto ao Capítulo IV, tópico 4, pág. 430 e segs.)

³⁸⁶ ROSA, 14, 120; v. nota 70, pág. 42 deste trabalho.

³⁸⁷ *Enciclopédia Larousse*, 172, verbete *JUSTIFICAÇÃO*.

³⁸⁸ Na palavra “calabrês” foram manuscritos o acento circunflexo e o *s* (este sobre um *z* original).

³⁸⁹ Parece que no conto “Bicho mau” (originalmente previsto para figurar em *Sagarana*, mas depois incluído em *Estas estórias*; v. explicações em ROSA, 4, 10), o autor desenvolveu narrativamente o miniaturismo desse derradeiro dos “Poemas”, o qual também guarda alguma espécie de relação oblíqua com seu homônimo, a segunda das peças da “Viagem de trem” (v. neste trabalho o Capítulo II, tópico 4, págs. 160-161), bem como com o já comentado “Tresaventura”: é que na “Paisagem” da janela do comboio vê-se o “quadrilátero do arrozal” e libé-

Findos os “Poemas”, devemos-nos aplicar ao estudo das “Duas variações sobre o mesmo tema”: “Impaciência”. Essa sofreguidão diz respeito à vontade de se alcançar com a máxima rapidez possível o pósterio “*momento de todos os momentos*” (“II”) no qual o poeta *pressente* que a amada há de ser sua, afortunada ocasião que será, inequivocamente, “o *divino momento*” (“I”).

E eis que, cansado da viagem até agora palmilhada, o amante cogita alguns métodos de apressar a chegada da epifania, burlando a solidão rondante. Na variação “I”, ele pensa em

(...) *dormir*
longamente...
(um sono só...)
Para esperar assim
o divino momento que eu pressinto,
em que hás de ser minha...

Quer o neófito deixar de correr, como os líquidos de “Sono das águas”, no aguardo de que “o divino momento” venha até ele. Contudo, desde “A Iara” ficou claro que isso não é possível, pois é ao ser que compete a busca e o movimento. Ademais, a incerteza na valia do subterfúgio logo vem assaltar:

e se essa hora
não devesse chegar nunca?...
Se o tempo,
como as outras cousas todas,
te separa de mim!?...

Então...
ah!, então eu gostaria...
que o meu sono,
friíssimo e sem sonhos
(um sono só...)
não tivesse mais fim...

Esse sono sem “fim”, “friíssimo e sem sonhos”, equivale à idéia profana da morte absoluta, o perecimento da *alma* que assim se dissiparia sem se reintegrar na essência

lulas, uma das quais é devorada por um “sapo cinzento”, enquanto que na “Paisagem” dos “Poemas” a “casca-vel” chocalha o guizo “anunciando” o bote e, no texto de *Tutaméia*, quando Maria Euzinha se dirige para o seu *arrozal*, pelo caminho ela frustra o ataque de uma *cobra* a um *sapo*. A associação entre a “Paisagem” dos “Poemas” e “Bicho mau”, aliás, já havia sido registrada por NASCENTES (91, 7-8), na mesma passagem em que esse especialista vincula o poemeto “Oração” a este trecho do conto “São Marcos”, de *Sagarana*: “E isto é também com o louva-a-deus, que acolá, erecto, faz vergar a folha do junquilha. Ele está sempre rezando, rezando de mãos postas, com punhais cruzados. Mas, no domingo passado, este mesmo, ou um qualquer louva-a-deus outro, comeu o companheiro.” (ROSA, 4, 260).

donde saiu. É a hipótese que nesse instante de exaustão o poeta elege como preferível à dolorosa alternativa de continuar vivendo sem “nunca” acontecer o retorno ao seio da *Alma Mater*.

A pressa na concretização da *conjunctio* apresenta nova visada em “II”:

*Se eu pudesse correr pelo tempo afora,
vertiginosamente,
futuro adiante,
saltando tantas horas tediosas,
vazias de ti,
e voar assim até o momento de todos os momentos,
em que hás de ser minha!...*

Afoito, o que o poeta imagina agora é vencer o “tempo” que o ameaçou na variação anterior. Entretanto, a sombra da dúvida ainda o angustia:

*e se esse minuto faltar
nas areias de todas as ampulhetas?...³⁹⁰*

Melhor do que enfrentar a solidão sem termo seria, então, não ter vivido nem usufruído da *liberdade* da existência, e assim o amante declara que quereria antes

*(...) desviver para trás, dia por dia,
para parar só naquele instante,
e nele ficar, eternamente, prisioneiro...
(Tu sabes, aquele instante em que sorrias
e me fizeste chorar...)*

Esse “instante”, como podemos constatar, é o Passado de todos os passados, o preciso átimo em que “as formas e as vidas se *desprenderam*/ das mãos de Deus” e as “Águas da serra” jorraram como “*lágrimas* sempre correndo”.

O que deve restar das duas variantes é que, malgrado a “Impaciência” do noviço, a “Distância sentimental” que o separa do sagrado enlace com a divindade é um caminho sem atalhos, que deve ser percorrido *in totum*, minuto a minuto, “*conta a conta*”. É justamente esse sentido que vemos na próxima composição: as “Mil e uma noites” evocam o longo período de escuridão em que os seres ficam enquanto estão afastados da Origem, quando

*(...) nossas almas espiam,
temerosas,
e tristes, por detrás das cousas vagas
(odaliscas da Armênia
atrás das grades do harém...)*

³⁹⁰ Anteriormente grafado “*faltasse*”, o que foi substituído por “*faltar*” ao se manuscrever o *r* por sobre o segmento “*sse*”.

*Ai!... tantas cousas,
que só graças a Alá não sufocaram nosso amor
ao nascer...*

As “cousas vagas” são nada mais do que as ilusões e aflições da vida, o véu de *Maya* que enreda o espírito em malhas que, conquanto se assemelhem a duras “grades”, são em verdade “vagas”, efêmeras, e portanto não têm o condão de *sufocar* o vero “amor”. Então, o poeta afirma:

Continuemos...

a narrar as estórias, essas criações de nossa imaginação intuitiva. Tal circunstância, a de dar continuidade ao desenvolvimento da fantasia, tem um valor considerável: psicanaliticamente, a concepção fantasista está ligada à organização do indivíduo, eis que ela trabalha com a tradução dos desejos, sejam eles conscientes ou não. Deve-se ressaltar que, do ponto de vista de Freud, as fantasias podem ser originárias – aquelas que recuperam episódios recalcados da vida infantil e compõem a estrutura mais ou menos fixa da criação fantasista – ou secundárias – as quais consistem em modos de elaboração que quase sempre deformam a cena originária, dificultando o seu reconhecimento. Já para Jacques Lacan, a fantasia corresponde a uma intersecção entre o Simbólico e o Imaginário, sendo aquele o acervo cultural que determina as leis positivas e negativas da produção fantasista ao conferir-lhe significantes primários, e este o conjunto dos subsídios próprios que cada pessoa constrói ao longo da vida. Ora, podemos aplicar os dados tanto do pensamento freudiano como do lacaniano à Poesia, a qual pode ser explicada como um modelo lingüístico simbólico utilizado por todo e cada ser para poder se voltar sobre os lances pretéritos de sua existência espiritual – havidos desde o Nascimento, desde a saída da *Alma Mater* – e poder assim expressar o Desejo de retorno *ad uterum* sob a forma de uma fantasia que seja mais apreensível pelo *eu*, o qual ainda não sabe *ver* ou *sentir* a si próprio e a sua essência, senão mediante o auxílio de signos. No atual momento de *Magma* essa fantasia é o impulso da *conjunctio* amorosa, e a desistência no prosseguimento da produção fantasista equivaleria a uma prevalência do recalque, e logo a uma vitória dos “maus djinos” de atalaia (conforme a expressão da peça rosiana em pauta).

“Continuemos”, por conseguinte, a desfiar os contos das “Mil e uma noites”, tal como as contas do rosário, porque

*A hora decisiva
repona, sempre nova,
qual furtiva gazela
que vem ao lago beber...*

A “furtiva gazela” sucede à “arisca veada” de “Luar na mata” (“II – Rapto”): se naquela ocasião o cervídeo pôde raptar a lua, também o neófito alcançará, no devido tempo, a sua “hora decisiva”. É assim que ele insiste:

Desistir?... Terminar?...
Os maus djinos espreitam...
Voltemos a contar...

Pois

– “(...)”
O dia vai raiar...”
E assim espero
a milésima primeira madrugada,
quando Scheherazada
conta a última história
ao Sultão Schahriar...

É desse modo que a perseverança responde à “Impaciência”.

A peça seguinte é “Ironia”, em que

A noite fria, no jardim fechado,
joga convites
para os namorados.

Enlevado por esses “convites”, o amante ousa pedir:

Beija-me, querida, nesta noite fria,
toda de alegria...

Mas

Não queres beijar-me?
Queres ir embora?
Perdoa... Eu pensava
que gostasses de mim...
Quanta ironia
nesta noite fria,
no escuro do jardim...

Esse “jardim”, que vai ficando cada vez mais “escuro” e frio (até “Os vagalumes já vão (...) / apagando as lanterninhas frias”), representa o *eu* que se sente abandonado. Porém, se a “querida” não quis beijar o namorado, procedeu assim não por desamor, e sim apenas porque ainda não é a hora: o sentimento e a saudade do ser, sua fé, devem fortalecer-se muito mais antes que os amantes possam se unir.

Chegamos por fim ao poema “Meu papagaio”, em que o poeta, pateticamente, dá-se a ouvir as poliglóticas confissões de amor palradas pelo bicho tagarela, o qual, empavonado em seu “fraque verde com botões cor de ouro”,

*Repete, discursando,
gravemente:*

— “Io t’amo!...”
— “Je t’aime!...”
— “I love you!...”
— “Te amo!...”
— “Te quiero!...”
— “Iá vás liubliú!...”

*Vai repetindo, amigo,
caridoso,
a cada instante, sem parar,
tudo o que a minha esquiva amada
teima em não me dizer...*

O noviço, assim, de acordo com as constantes oscilações que marcam o segundo terço, recorre neste comenos a uma farsa para compensar a falta de confiança dele mesmo no amor de sua musa. Noutros termos, pode-se dizer que, defrontado com o silêncio negaceador da tão “esquiva amada”, o neófito por um instante se volta para a mais acessível ilusão da Babel multitudinária do mundo, o qual, repleto de afirmações ocas, acaba agora sendo encarnado pelo papagaio. E este, apesar de reputado como “Real”, vive “empoleirado” e preso em sua “gaiola alta”, então uma ave sem qualquer possibilidade de levantar vôo e fruir a libertação. Outrossim, por mais que se admita um eventual afeto por parte do simpático animal de estimação em relação ao dono, decerto que se afigura muito difícil acreditar na sinceridade das suas quase que automáticas declarações amorosas, pois que o bicho fala sem atinar com o sentido de sua própria falação.

Por outro lado, é mister enfatizar que o “Papagaio Louro”, tido como um “confidente”, um “amigo” e um “consolador”, apenas “Repete” o que ouve de outrem no confessional sentimental: o *discurso* aprendido pela ave é, portanto, um testemunho *eloqüente* da franqueza do desejo que o iniciando – a verdadeira fonte das confidências – permanece nutrindo, em seu magmático âmago, pela divina musa.

Ouvidos todos os “Cantares de amor e medo” em *Magma*, acompanhemos doravante o cultivo das flores do “Jardim onírico”.

3. JARDIM ONÍRICO

*Que belo é o teu amor,
ó minha irmã, noiva minha!
Quanto melhor é o teu amor do que o vinho,
e o aroma dos teus unguentos
do que toda sorte de especiarias!*

CÂNTICO DOS CÂNTICOS, 4.10

*Toda a realidade olha para mim como um girassol com a
[cara dela no meio.*
FERNANDO PESSOA

A partir de “Delírio” instaura-se uma brumosa ambiência de sonho que se pode aparentar à embriaguez sagrada universalmente experimentada pelos neófitos no decorrer das solenidades mistagógicas.

Nas palavras de Van Gennepe,

A anestesia do noviço é um elemento importante dos ritos de iniciação. Na América é obtida pela ingestão de tabaco, toloache, peiotl, e em outros lugares mediante fumigações, flagelações, maus tratos, suplícios, etc. A finalidade consiste em “fazer morrer” o noviço, fazê-lo perder a lembrança de sua primeira personalidade e do mundo anterior.³⁹¹

Chevalier e Gheerbrant complementam que

A ebriedade espiritual é um símbolo universal: pertence não só à linguagem dos místicos cristãos e muçulmanos, para os quais engendra a perda do conhecimento de tudo o que é alheio à Verdade, i. e., o esquecimento até do nosso esquecimento, mas também à linguagem dos próprios esoteristas. A embriaguez do espírito não é apenas um transporte das faculdades mentais, uma vez que o vinho é, ele mesmo, sinônimo de conhecimento. Não é também um símbolo verbal, analógico, pois que, um pouco por toda parte, o homem recorre à embriaguez física como meio de acesso à espiritual, libertando-se do condicionamento do mundo exterior, da vida controlada pela experiência: era assim nos mistérios gregos e no taoísmo, cujos sábios bebedores são famosos.³⁹²

Do exame das composições “Delírio”, “Ausência”, “Gargalhada”, “O Caboclo d’água”, “Sonho de uma tarde de inverno” e “Hierograma” resulta cristalino o sentido de arrebato inebriante que toma o aprendiz e cujo fito é tão-somente “fazê-lo perder a lembrança de sua primeira personalidade e do mundo anterior” profanos, preparando-o para se submeter à gravidade da Morte ritual que será apresentada na subsequente peça “A terrível parábola”, que fecha o segundo terço.

³⁹¹ VAN GENNEPE, 280, 80, nota 230.

³⁹² CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 364. Grifos dos autores.

O estado de arroubo é claramente induzido, em “Delírio”, pelo perfume de “heliotrópios” e pelo “gosto de papoulas”. “Ausência”, em que se faz alusão a um “frasco aberto” donde “voam violetas” sinestésicas, e “Sonho de uma tarde de inverno”, onde paira um fumaroso “hálito de incenso”, seguem a mesma linha de embriaguez aromática, bem como “Hierograma”, cujo ar é odorado por “lácteos jasmims de cheiro açucarado”. Nota-se que o inebriamento é, o mais das vezes, provocado por fragrâncias florais.

Quanto a “Gargalhada” e “O Caboclo d’água”, a “anestesia” é provocada precipuamente pelos “maus tratos, suplícios” sentimentais e o medo a que o noviço é submetido, além de que esses textos, circundados pelos demais do ciclo atual, ficam tocados pela olorosa atmosfera extravasante que predomina. O tom fantástico da composição sobre a figura de nosso folclore também contribui para o clima onírico.

Observemos então esses poemas, um a um.

“Delírio” tem um sabor sensual que à primeira vista parece indicar a concretização do desejo erótico do poeta, ou pelo menos a iminência desse evento:

*Minhas mãos sabem de cor o teu corpo
e a alcova é morna...
Apaguemos a luz...*

Porém, os símbolos presentes no poema impõem duas conclusões: a primeira é a de que o desejo erótico é inconfundivelmente apenas uma representação do desejo anagógico; a segunda é a de que esse desejo, quer erótico quer anagógico, não chega a se cumprir, isto é, o “Delírio” não é o frêmito febril do encontro realizado mas, pelo contrário, a sensação de realização do encontro é o resultado ilusório do “Delírio” gerado pela embriaguez de “heliotrópios” e “papoulas”. Ocupemo-nos desses signos.

O termo “heliotrópio” serve para designar tanto uma flor em particular, de coloração azul, como, no geral, qualquer das várias espécies de plantas cujas flores, folhas ou hastes têm a propriedade de se mover em busca da luz solar mais direta, e dentre as quais o girassol é a mais característica. E justamente essa

*propriedade (...) de mover-se constantemente para acompanhar a evolução do Sol simboliza a atitude do amante, da alma, que volta continuamente seu olhar e seu pensamento para o ser amado, a perfeição sempre dirigida para uma presença contemplativa e unitiva.*³⁹³

³⁹³ *Id., op. cit.*, pág. 486. Grifei.

Por isso o heliotrópio, *stricto sensu*, também está associado à prece, inclusive no pensamento neoplatônico: “Para Proclo [célebre filósofo do séc. V], o heliotrópio, com a sua cor celeste, reza, pois que se volta incessantemente, com insigne fidelidade, para o seu Senhor.”³⁹⁴

O apelo simbólico dessa flor abrange ainda, na cristandade, a representação da *presença iconográfica* das pessoas divinas ou santas, tais como a Virgem Maria, os anjos, profetas e apóstolos, elenco no qual se insere *Sophia*. De outro lado, o odor da planta é tido como capaz de despertar a sensualidade e por si só “simboliza também a embriaguez e o arrebatamento, tanto da mística quanto da glória ou do amor.”³⁹⁵

Vemos como tudo se liga de forma notável à inteligência da peça “Delírio” e de toda a orientação magmática anagógica que no segundo terço se pauta pela atração amorosa. Cabe outrossim destacar que qualquer perfume sempre evoca o sentido de *memória de quem está ausente*³⁹⁶, memória que, no poema em discussão, quer se referir à *ausência da mulher amada*, cuja proximidade é apenas *imaginada* pelo enamorado em meio ao estado febricitante. Mas antes de passarmos à especificidade do texto, quadra destacar mais um aspecto do simbolismo do heliotrópio:

*Na lenda grega, Clítia foi amada, depois abandonada pelo Sol – que a deixou por amor de outra donzela. Inconsolável, Clítia se consome de mágoa e se transforma em heliotrópio, a flor que gira sempre em torno do Sol, como que em torno do amante perdido. Simboliza a incapacidade de superar a paixão e a receptividade ao influxo do ser amado.*³⁹⁷

Temos que o poeta, em “Delírio”, aspira a fragrância de “heliotrópios” que “um perfumista *oculto*/ ordenha”: a particularidade de ser o “perfumista *oculto*” já antecipa a ausência da própria amiga. A solicitação “Deixa aberta a janela...” é por seu turno indistinta, típica de um quadro *delirante*, e diz respeito não a um pedido feito a outrem, mas sim a um estímulo que o amante envia a si próprio para que *ele* se abra de forma cada vez mais receptiva aos eflúvios narcotizantes que, na *intimidade* do *eu* ou na “alcova (...) morna” e sem “luz”, induzem à “febre”. Esta, significativamente, *fala* “baixinho, ao (...) ouvido” do apaixonado, *sobre sua amada*, e daí o inevitável “Delírio” em que o enamorado sonha com o “corpo” da mulher, o qual diz conhecer “de cor”, isto é, *de coração*. A presença da *femina*, que está longínqua como o sol, é portanto apenas uma efígie lucilante desenhada pela condição febril. É

³⁹⁴ *Id.*, *ibid.*

³⁹⁵ *Id.*, *ibid.*

³⁹⁶ *V. id.*, *op. cit.*, págs. 709-710.

³⁹⁷ *Id.*, *op. cit.*, pág. 486.

também significativo que o tresvariado chega a pedir à etérea imagem vislumbrada que “*não me digas nada*.” pois é certo que a palavra poderia simplesmente quebrar o encanto da “febre” que fala “baixinho”. Ora, essa “febre”, afinal de contas, não é mais do que um sintoma perceptível do entranhado ardor magmático, o qual sussurra ao ser sobre a presença divina que não deve ser buscada no mundo exterior, e sim, de uma forma precípua, no espaço anímico de cada indivíduo.

E a embriaguez do *delirium* amoroso é tão intensa que o poeta indaga à amiga imaginária:

*Não sentes na tua boca
um gosto de papoulas?...*

É que ele, certamente, sente-se como que opiado ou, por outra, o ópio concorre com o perfume de heliotrópios para o estabelecimento da narcose que, anestesiando as sensações físicas, prepara o neófito para a experimentação de *sentimentos* de outra ordem, mais interiorizados, ou seja, prepara-o para o descobrimento do correr do fio do rosário “por dentro” do ser. Recorde-se ainda que, quando da análise da peça “Vermelho”, aludiu-se à mudança *de gosto na boca* do poeta como ensejadora da abertura para uma *nova percepção da realidade*: é o mesmo mecanismo de utilização do estímulo sensorial como preparação para alcance de experiências anímicas, tal como em “Delírio” o “gosto de papoulas” na “boca” é um indicativo do estado onírico, isto é, um indicativo de que se passa da realidade profana para o sonho sagrado.

Neste ponto, deve-se igualmente mencionar o nexos que pode ser traçado entre “Delírio” e o poema “Amarelo”, também dos iridescentes: em ambos se faz referência a plantas heliotrópicas (antes soubemos dos “sulfúreos e asiáticos girassóis” pictóricos) e, se na peça irisada o artista “Kuang-Ling” se encontrava “feliz de *ópio*, e *ébrio* de dragões”, agora o poeta delirante faz referência a “um gosto de *papoulas*”, as flores das quais se extrai esse narcótico.

Dessa nova componente do “Jardim onírico” magmático pode-se observar o seguinte:

No simbolismo eleusino, a papoula que é oferecida a Deméter simboliza a terra, mas representa também a força de sono e de esquecimento que toma os homens depois da morte e antes do renascimento (...). A terra é, com efeito, o local onde se operam as transmutações: nascimento, morte e esquecimento, reaparecimento. Com-

*preende-se que a papoula seja o atributo de Deméter, com a qual se identifica simbolicamente.*³⁹⁸

Embora em *Magma* o momento da Morte ritual ainda não tenha chegado, os vínculos da papoula com “a força de sono e de esquecimento” e com as propriedades regenerativas da interioridade da terra, onde se processam as operações alquímicas do magma íntimo, são plenamente relevantes para o presente estágio iniciático.

Cumpra deixar bem transparente que a nuance onírica do “Delírio” se espraia e perpassa as composições que o seguem: em “Sonho de uma tarde de inverno” o narrador desfia as cenas do “*vago torpor do meu subsonho*” e em “Ausência” até “as sandálias sonham”. E tudo, por fim, está tocado pela “Distância sentimental” do “sonho/ dentro do meu sonho primitivo...”

Tornemos agora a atenção para o poema imediatamente posterior. Após o “Delírio”, em que “a alcova é morna”, o namorado acorda “no quarto” e depara-se com a “Ausência” da amada:

*Na almofada branca,
as sandálias sonham
com a seda dos teus pés...*

*Partiste...
Mas a alegria ainda ficou no quarto,
talvez no ninho morno, calcado por teu corpo
no leito desfeito...*

Repare-se que a mornidão do “ninho” no “leito desfeito”, ainda que seja creditado pelo amante ao calor do “corpo” da fêmea, bem pode ser resultado dos movimentos dele próprio em meio à “febre”.

Mais importante, no entanto, é atentar para a diafaneidade da mulher, cujos “pés” são de “seda”, mais que macios: frágeis, fugidios, leves a ponto de ir embora com o vento. Esses “pés” setíferos, que se afastam deixando “as sandálias”, relacionam-se com “o lenço de seda das tuas mãos” que feericamente haviam se aproximado da “fronte” do delirante no texto anterior.

Os pés descalços têm um apreciável valor mistagógico, mas na imensa maioria das vezes fala-se mais sobre o *monocrepide*, ou seja, a figura calçada com uma só sandália (um eufemismo para a claudicância), tal como nos Mistérios de Dioniso, em cujas dramatiza-

³⁹⁸ *Id.*, *op. cit.*, pág. 684. Grifo dos autores, que citam a obra de Victor Magnien, *Les mystères d'Eleusis (leur origine, le rituel de leurs initiations)*.

ções o deus freqüentemente aparece apenas com o pé direito calçado³⁹⁹. No que tange a “Ausência”, considere-se que, ao ter se descalçado em presença do poeta, a amiga dá mostras da intimidade que já se estabeleceu entre o casal, uma vez que esse gesto se constitui numa preliminar do completo desnudamento.

Vale ainda notar: partindo descalça a mulher, as sandálias ficam como uma prova tangível de sua presença. Isso não vai contra a idéia de que a personagem feminina em questão é uma imagem esvanecente de um “Delírio”: ao invés, voltamos por essa via à clássica situação dos contos de fadas em que se instaura a hesitação entre a realidade e a fantasia⁴⁰⁰, o que enriquece sobremodo a atmosfera onírica. Destarte o sonho, conquanto névoa impalpável, revela-se absolutamente apto a imprimir no real as vigorosas marcas de sua energia transmutativa, o que é verdade não somente sob a mais alta perspectiva anagógica, mas também de uma visada tecnológica mais corriqueira: o *Homo faber* é aquele que recria, na realidade cotidiana, os objetos previamente criados na idéia ou no sonho.

Interessa-nos, em consequência, ver mais de perto o simbolismo das sandálias. Estas são tomadas, em diversos sistemas mitológicos, como “o *substituto do corpo* dos Imortais” (China taoísta) ou como *vestigia pedis* a serem rastreados na caça, inclusive, “simbolicamente, na caça espiritual”:

*Observe-se – caso muito particular – o sentido esotérico que al-Jili dá às sandálias: vestígios dos dois aspectos polares da Essência (os pés) no mundo manifesto.*⁴⁰¹

O fato de ter a musa deixado seus calçados feminis para serem encontrados pelo amante é um nítido convite para que ele, tal como no conto de Cinderela, vá ao encontro da amada e identifique-a com certeza entre tantas outras falsas pretendentes. Ademais, de posse das sandálias o noviço tem confirmada a sua condição e disposição de viajante, eis que os solados em geral são o símbolo da viagem e do peregrino, sentido que também se aplica ao *itinerarium mentis ad Deum*.

Por outro lado, é de se lembrar que no Velho Testamento (*Rute* 4.7)

Este era, outrora, o costume em Israel, quanto a resgates e permutas: o que queria confirmar qualquer negócio tirava o seu calçado e o dava ao seu parceiro; assim se confirmava negócio em Israel.

³⁹⁹ V. GINZBURG, 182.

⁴⁰⁰ *Mutatis mutandis*, Jeane Mari Sant’Ana Spera parte deste ponto para levar a efeito o seu primeiro estudo sobre *Tutaméia*, apoiando-se no trabalho de Tzvetan Todorov, *Introdução à literatura fantástica*. V. SPERA, 84, 7-24.

⁴⁰¹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 800. Grifos dos autores. V. tb. as págs. 694-696.

À luz dessa antiga prática bíblica podemos entender melhor a presença das sandálias na peça de *Magma*: legando-as aos cuidados do amante, a divina amada estabelece simbolicamente a posse amorosa que ela detém sobre ele, eis que calcar os pés ou mesmo largar o calçado sobre um terreno significa afirmar de maneira fática o direito de propriedade. E eis que esse direito é aceito e veementemente selado pelo poeta com um ósculo, o que vemos na estrofe que finaliza “Ausência”:

*E na almofada de seda,
beijo as sandálias brancas,
vazias de teus pés...*⁴⁰²

Muito mais do que a mera satisfação de um fetiche pedólatra, o beijo depositado nas “sandálias brancas” quer significar a profunda reverência do ser diante do divino. Podemos apreender isso através da colação de certas passagens evangélicas. Primeiramente, em *Marcos* 1.7 lemos o testemunho de João Batista:

*E pregava, dizendo: Após mim vem aquele que é mais poderoso do que eu, do qual não sou digno de, curvando-me, desatar-lhe as correias das sandálias.*⁴⁰³

Fica aí bem patente o recurso do Batista à humildade perante os *vestigia pedis* do Messias para demonstrar o extremo respeito votado ao próprio Messias. É consabido que entre diversos povos e ao longo de várias eras, inclusive na atualidade, a saudação honorífica é usualmente acompanhada por ósculos nos pés, o que para os judeus era também associado à prestação do pedilúvio. Deste modo, conta-se em *João* 12.3:

*Então, Maria, tomando uma libra de bálsamo de nardo puro, mui precioso, ungiu os pés de Jesus e os enxugou com os seus cabelos; e encheu-se toda a casa com o perfume do bálsamo.*⁴⁰⁴

O mesmo episódio é narrado em *Lucas* 7.37-38 com estas palavras:

*E eis que uma mulher da cidade, pecadora, sabendo que ele estava à mesa na casa do fariseu, levou um vaso de alabastro com unguento;
e, estando por detrás, aos seus pés, chorando, regava-os com suas lágrimas e os enxugava com os próprios cabelos; e beijava-lhe os pés e os ungia com o unguento.*

Nesse caso, além de tudo, consoante Jesus ensinou a seu anfitrião, os beijos nos pés representavam o sincero amor e a contrição da “pecadora”, a qual teve assim suas faltas

⁴⁰² A forma inicial “eu beijo as sandálias” foi alterada a mão com a supressão do pronome.

⁴⁰³ V. tb. *Mt* 3.11, *Lc* 3.16 e *Jo* 1.26-27.

⁴⁰⁴ Cf. *Mt* 26.6-13, *Mc* 14.3-9 e *Jo* 12.1-8.

perdoadas. No clima iniciático de *Magma* podemos pensar também em mais um passo da purificação do novíço.

É a hora de recordarmos a cena de “Elegia”, em que o poeta se queixa à “pequenina” musa, por não ter tido ele a oportunidade de “calçar, com beijos, os teus pezinhos”: em “Ausência” o enamorado pôde ao menos manifestar o seu amor com um reverente ósculo deposto nas metonímicas “sandálias brancas” que a amada deixou como *sacra*, um sinal claro e incontestado de sua teopsia onírica.

Visto o mais importante, para desembaraçarmo-nos de “Ausência” basta tão-só a verificação rápida de um detalhe, já de passagem para a próxima peça. Interessa anotar que,

*Esfuziante e verde,
um beija-flor entrou pela janela.
(Pensei que a tua boca ainda estivesse aqui...)*

O colibri tem evidente parentesco cromático e de subitaneidade aérea com o “besouro/ de asas verde e ouro” que vem ao “quarto” do neófito no primeiro dos “Poemas”. Outrossim, a ave faz o poeta pensar na “boca” da mulher, decerto a mesma “boca” onde quicá houvesse um “gosto de papoulas” e da qual podem sair severas palavras, como propõem os versos iniciais de “Gargalhada”, texto ao qual já passamos:

*Quando me disseste que não mais me amavas,
e que ias partir,
dura, precisa, bela e inabalável,
com a impassibilidade de um executor,
dilatou-se em mim o pavor das cavernas vazias...*

Todavia, o anúncio da musa não se deve a qualquer desprezo ou falta de amor, conquanto assim se afigure ao poeta. Trata-se mais de uma negaça cujo objetivo é manter o neófito em movimento, ao instigá-lo a ir atrás da mulher que parte; deve ele vencer o medo da rejeição e provar seu amor, entregando-se totalmente, ainda a despeito do aparente menosprezo da amada. Pois que o amor, para ser fidedigno, há que ser incondicional. É desta maneira que, ao breve instante do “pavor das cavernas vazias”, *i. e.*, do medo do *eu* sozinho de volta ao escuro da “Gruta do Maquiné”, sucede a seguinte reação por parte do apaixonado:

*Mas olhei-te bem nos olhos,
belos como as lagartas verdes,
e porque já houvesse lágrimas nos meus olhos,
tive pena de ti, de mim, de todos,
e me ri
da inutilidade das torturas predestinadas,
guardadas para nós, desde a treva das épocas,*

*quando a inexperiência dos Deuses
ainda não creara o mundo...*⁴⁰⁵

Portanto, apesar da “impassibilidade” da amada, a qual como “um executor” se prepara para propiciar o sabor da morte ao amante, ele vislumbra “nos olhos” dela, por meio da *intuição*, o verdadeiro motivo de tudo, e então simplesmente se “ri”. Esse riso ou “Gargalhada” não é porventura qualquer expressão histérica de desespero perante o sofrimento mas, ao contrário, refere-se justamente à “*inutilidade* das torturas predestinadas”, à fatuidade das dores da existência, as quais não têm força para tolher o ímpeto do grande Amor contra o qual parecem investir e então somente o temperam em forja ardente para mais robustecê-lo. Ou:

– A SAUDADE é necessária. A SAUDADE, o delicado sofrimento. A angústia/
que varre/ das folhas secas/ a árvore. A SAUDADE que sorri? A SAUDADE que
avança. SAUDADE – é quando os semicegos tentam fazer-se olhos?

E:

– É preciso ter saudade de ti, mesmo perto de ti. PARA MAIS PERTO!⁴⁰⁶

Não se deve descuidar de que o poeta fala das “lágrimas” que lhe marejam os olhos: malgrado a tristeza que evocam, elas também dizem respeito ao *movimento do ser*, eis que estão “as águas e as lágrimas sempre correndo” (“Águas da serra”) e “a água dos olhos/ nunca tem sono” (“Sono das águas”), do que podemos inferir que, se o noviço não chorasse, encerrado estaria agora o caminho iniciático, ou pelo peso da prostração diante do abandono imposto pela efígie feminina ou então pela indiferença do próprio poeta, o que denotaria o seu falho amor ou, por outra, o seu desamor. Entretanto, reagindo com o pranto catártico concomitante ao poder desmistificador do riso, o ser divulga o ânimo de prosseguir com sua trajetória. Ouvimos aqui novamente ecos de Bergson: com alguma licença se diga que o amante rosiano abandonado se *ri* dos maquinais reveses da vida, totalmente impotentes que são para impedir o avanço do ser, caso este se resolva a assumir a responsabilidade de tomar as rédeas de seu próprio movimento rumo à mutação para a verdadeira Vida. Logo, a “Gargalhada” consiste num grito de triunfo do *élan* em face do mundo, triunfo já preludiado na pré-dica de “Iniciação” e a ser definitivamente confirmado pelo sereno silêncio em “Consciência cósmica”.

Quanto aos “olhos” da *femina*,

⁴⁰⁵ Sobre a forma “*creara*”, v. a nota 362 (pág. 191).

⁴⁰⁶ ROSA, 14, respectivamente págs. 51 e 52 (“Evanira!”). Grifos do autor. V., neste estudo, a nota 65 (pág. 39).

belos como o veludo das lagartas verdes,

têm eles também sua razão de ser, uma vez que evocam os “olhos *verdes* de muiraquitã” que tem “A Iara”. A sereia, aliás, é expressamente mencionada em “O Caboclo d’água”, composição que vem em seguida a “Gargalhada”, sendo que essa alusão mais uma vez deixa patente que o ícone feminino no segundo terço de *Magma* é sempre uma atualização da mesma efígie sedutora original da Mãe d’Água.

Vejamos, pois, o texto sobre “O Caboclo d’água”, que se divide em metades bem demarcadas. A abertura, que compreende duas estrofes, descreve o ambiente ribeirinho, alinhavando diversos *flashes* que poderiam até ser destacados como poemetos soltos, às vezes bastante próximos do haicai:

*No lombo de pedra da cachoeira clara
as águas se ensaboam
antes de saltar.
(...)
entre as moitas de sarãs e canaranas,
o puraquê tem pensamentos
de dois mil volts.
(...)
dois botos zarpam, resfolegando,
com quatro jorros,
a todo vapor.
E os jacarés compridos, de olhos esbugalhados,
soltam latidos, e vão fugindo,
estabanados, às rabanadas, espadanando...* ⁴⁰⁷

Depois dessas cenas à guisa de intróito, as três outras estâncias se detêm sobre o aparecimento do “Caboclo d’água”. Esse ente folclórico, que segundo a lenda habita as profunduras por sob as ribanceiras mais sossegadas do São Francisco, é de início descrito pelos versos como grotesco e “ameaçador”, mas ao final do poema se revela “choroso” e “com olhos tristonhos” de lastimar o abandono de “tantos anos” que lhe foi impingido pela “íngrata Iara”. Por conseguinte, à primeira vista ele poderia até ser tomado pelo poeta, o qual foi deixado pela mulher que em “Gargalhada” havia noticiado sua partida. Importa perceber, contudo, que o poema em questão dá indícios de que o Caboclo, bem de conformidade com a tradição popular, mora no “poço/ da quarta volta do rio”, no

⁴⁰⁷ Eis o comentário de NASCENTES (91, 3) a respeito desse fragmento: “vemos, sobre o peixe, a projeção do processo de criação artística vivido pelo autor. Afinal, ‘pensamentos de dois mil volts’ teve-os Guimarães para humanizar o puraquê, atribuindo-lhe a racionalidade vista no boi Rodapião de *Conversa de bois*, mediante a simples substituição do complemento de *ter*, quebrando a expectativa do leitor, cujo conhecimento de mundo o predispunha a combinar ‘dois mil volts’ com o elemento *descarga* e não com ‘pensamentos’. Que choque levamos!” Grifos do autor.

(...) fundo
do grande remanso, *onde ninguém acha o fundo...*

Vindo “das profundas” mais abissais da “água parada”, o Caboclo não pode ser o aprendiz que há tempos já acompanhou, “Na Mantiqueira”, o salto lunar “para o alto”. O “gorila de olhar humano” é, em realidade, uma personificação fantástica dos “jovens afogados” que ficaram estagnados nas águas das profundezas em companhia das sereias européias, à espera de que “A Iara” viesse, e, bem assim, é uma personificação simiesca das criaturas “das formas não de todo feitas” aludidas em “Iniciação”, ou seja, os dormentes que preferiram algures gozar do “Sono das águas” e não foram avante com o movimento ascensional. Agora o Caboclo “vem subindo” à procura da sereia, o que demonstra que todo ser pode, a qualquer tempo, reencetar o seu caminho para Deus, contanto que o faça a partir do mesmo ponto em que parou outrora. Entrementes, o que mais nos interessa saber é que o poeta que “reza o rosário” está por ora representado na seguinte personagem:

*E o canoeiro, de facção pronto,
fica parado, rezando baixo,
sempre a tremer.*

O canoeiro, “que vem no remo”, é quem toca o próprio destino à flor das ondas, “*rezando*” e *movendo-se*. Ele “fica parado” por um átimo, temeroso de que o “gemido” que ouve signifique algum perigo capaz de levar a pique a “canoinha” já “quase a virar”. Não obstante, o homem logo “já não tem medo”, ao entender que o Caboclo está somente se lamuriando com saudades da Iara. Assim tranqüilizado, o canoeiro não tem mais motivo para tardar-se por mais tempo naquela “volta do rio”, e deverá então prosseguir viagem.

A próxima estação é “Sonho de uma tarde de inverno”, em que a ambientação onírica é outra vez acentuada: o poeta narra os lances do “vago torpor do meu *subsonho*”⁴⁰⁸, ecoando-se o “sonho/ dentro do meu sonho primitivo” que ressoara em “Distância sentimental”.

A circunstância de se passar o quadro numa “tarde de inverno” já ilustra o “frio” da solidão em que o noviço se encontra. E nessa “tarde quieta”, após excitar a imaginação com a leitura de

*uma crônica do tempo merovíngio,
dos monges da Abadia de Cluny,*⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Foi feita uma litura sobre a forma “*de um subsonho*”.

⁴⁰⁹ Antes escrito “*dos tempos merovíngios*”, tendo os indicativos do plural sido riscados.

o poeta ouve “pela janela” aberta, gritado por “um rádio”,

todo o banzo e o azougue de um samba sensual...

– o qual é de pronto associado a

*um vôo de cantáridas tontas
no hálito de incenso de uma nave,
fenestrada de ogivas e ventanas
e toda colorida de vitrais...*

É significativo que toda a imponência sacra da catedral onírica, cuja “nave” é odorada pelo “hálito de incenso”, seja erguida sobre a saudade e a vivacidade que caracterizam o “samba *sensual*”: novamente se flagra o estreito entrelaçamento que se verifica entre os signos eróticos e sagrados. Em tal contexto, adquire proeminência o “vôo de cantáridas tontas” pelo ar incensado: as cantáridas são uma espécie de insetos que, em virtude de suas famosas propriedades *afrodisíacas*, foram largamente utilizados na Antigüidade, depois de secos e reduzidos a pó, em elixires medicinais; de outra parte, o incensamento é uma solenidade ancestral que se estende ao redor de todo o mundo e que se pauta pela intenção sacerdotal de elevar a prece humana até a atenção divina, *unindo*, por meio do perfume e da fumaça, *a terra e o Céu*.

Das cantáridas se diga ainda que o seu designativo vem do grego *kantharos*, “escaravelho”, tratando-se de coleópteros reconhecíveis pela coloração *verde-dourada*, o que de novo traz à mente o “besouro/ de asas *verde e ouro*” de “Riqueza” (e mesmo, por afinidade, “o jacaré (...) de lombo verde, de papo amarelo,” que figurou em “Ritmos selvagens”).

Quadra falar também que a quantidade “de ogivas e ventanas” que *fenestram* a “nave” é uma recuperação e ampliação das janelas abertas em “Delírio”, “Ausência” e mesmo nos versos anteriores de “Sonho de uma tarde de inverno”, pelas quais entraram, respectivamente, o perfume de “heliotrópios”, “um beija-flor” e as notas do “samba”. Todas essas aberturas para o mágico culminam nos “vitrais”, cuja utilidade tem sido, desde o “tempo merovíngio”, fazer com que a luz divinal possa penetrar, iluminando e *colorindo* os interiores dos templos, o que deve ser interpretado, dentro do “subsonho” do poeta, como uma extrema receptividade do seu *eu* templário ao esplendoroso nume que vem do Alto.

E desta forma o neófito devaneia com as duas faces de sua amada: a lasciva “Vênus/ com um Cupido ao colo”, convidando ao amor, e a espiritual e materna “Virgem”

com “um menino Jesus”. Essas duas *personae* do ícone feminino são, no “subsonho”, talhadas numa obra de ourivesaria por

*um monge
rendilhador de jóias de ouro...*

Eis o trabalho inicial do “santo joalheiro”:

*depois de modelar um cimo de coroa,
com Virtudes de auréola,
em meio de anjos louros,
e de cinzelar,
na pasta de sol frio do rebordo
de um anel real,
uma rosácea, um gládio e um globo,
deixou errar seus dedos e seus sonhos
e fez crescer, no jalde de um cibório,
o relevo de uma Vênus
com um Cupido ao colo...*

Cuidemos antes dos detalhes: primeiro, atente-se para a insistência com que o narrador se refere à dignidade áurica da obra, com alusões aos “anjos *louros*”, à dourada “pasta de *sol* frio” e ao tom “*jalde*”, os quais tocam até a “idéia” do frade, tornando-a em “ouro”. Além do que, é “*flava*” mesmo a “poeira do (...) êxtase” que envolve o artista. O extenso alcance simbólico do ouro repousa sobretudo nos significados de *conhecimento*, *igneidade* e *aperfeiçoamento* de metais vulgares, tudo isso bem caracterizado no sentido da *demanda alquímica*. A nobreza régia do trabalho fica, outrossim, cristalina ao se prestar atenção ao “cimo de *coroa*” e ao “anel real” *modelados*. Têm também importância as filigranas de “uma rosácea, um gládio e um globo”, *cinzelados* no “rebordo” do anel: a par de manter vívido todo o simbolismo da *rosa*, já analisado, a “rosácea”, sendo aparentada à roda, quer expressar o movimento cíclico da manifestação em torno do Uno e, conseqüentemente, o ideal de *retorno da circunferência a seu centro*⁴¹⁰, o que fica confirmado pela presença do “globo”; quanto ao “gládio”, é um símbolo iniciático especial da franco-maçonaria e representa a incisiva decisão do espírito em combater o mal. Ainda, a guarda da empunhadura e a lâmina conferem ao gládio também o formato de uma *cruz*, a qual, ajustada à *rosácea* numa moldura globular, resulta num evidente emblema da sociedade secreta Rosa-Cruz.

Cumpre agora nos atermos à figura feminina. A lúbrica Vênus é regamente *coroada* “com Virtudes de auréola” e tem por corte um grupo “de anjos”, numa representação

⁴¹⁰ V. o que dizem a respeito CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 783-786 (verbetes *RODA*) e 788-790 (verbetes *ROSA*).

óbvia de *santidade* que fica indiscutível diante do fato de que o “relevo” da deusa é traçado “no jalde de um *cibório*”, este uma taça litúrgica dedicada exclusivamente a receber as hóstias consagradas. E o texto continua descrevendo o arroubo de que o ourives é tomado:

*E era tão bela a sua idéia de ouro,
e foi tão casto e cristão o beijo longo
que ele pôs na deusa,
que a ténue poeira flava do seu êxtase
de pronto se esvaiu.*

Depreende-se que a *castidade* e a *cristandade* do “beijo longo” dedicado a Vênus foram tão intensos que o “êxtase” sagrado não pôde perdurar por mais do que um instante, como ocorre com a maioria dos fenômenos epifânicos.

*E então, febril,
murmurando, constante, um exorcismo,
santificando traços, disfarçando os nus,
fez depressa da Vênus uma Virgem,
e do pagãozinho alado um menino Jesus.
Depois, sorrindo, o santo joalheiro
rezou, com outro beijo, a sua contrição...*⁴¹¹

Porém, o arrependimento “febril” do monge não parece ter rendido bons frutos – ao contrário de Goya vestindo a *Maja desnuda* –, uma vez que, ao beijo dado na Virgem,

*(...) mil diabinhos crepitaram nas chamas,
rubros, rindo,
porque agora o seu beijo
fora ardente e pagão...*

O *quid* do poema – e do sonho – parece ser alertar o neófito contra o engano das aparências. Os “diabinhos” *riram* não apenas porque o beijo derradeiro “fora ardente e pagão”, mas porque o fora no momento em que se o pretendia *contrito*, bem como porque substituíra o ósculo anterior que, “tão casto e cristão”, acabou por ser lamentavelmente *exorcizado*. Destarte, o que importa não é que o primeiro beijo tenha sido deposto na Vênus lasciva, e sim que ele tenha se revestido de *pura santidade*, ao passo que o beijo posto na santa Virgem foi insincero e, em consequência, vão e pecaminoso.

Deve restar bem esclarecido que a *ardência* e o *paganismo* do segundo beijo não são em si, de forma alguma, qualidades negativas: não se olvide que tratamos sempre da férvida inquietação de um íntimo *Magma ardente*, enquanto que a Vênus que deu causa ao

⁴¹¹ O artigo entre “*disfarçando*” e “*nus*”, no terceiro verso do fragmento, foi colocado a mão pelo autor, mediante chave.

ósculo “casto e cristão” trazia ao colo um amável “*pagãozinho* alado”. Frise-se com veemência que o equívoco do monge foi tão-só no tocante à *insinceridade* e à *inoportunidade* do beijo deposto na Virgem, o qual serviu unicamente como uma espécie de engodo, e não como um legítimo ato de amor.

Ademais, a cena veneranda do poema consecutivo se passa

No jardim pagão,

e podemos assim passar à análise de “Hierograma”. Desde logo se explique que o termo que compõe o título vem do grego *hieros*, “sagrado”, e *gramma*, “letra”, isto é, temos uma escritura que cuida de acontecimentos de índole *sagrada*. Sem embargo, o quadro é efusivamente orgíaco:

*entre os panos de púrpura de uma fúcsia
poliandra,
oito estames preguiçosos
amam um pistilo voluptuoso...*

*A brisa baralhou
o enxame azul de borboletas
que se casavam, nas corolas,
e logo todas trocaram de par...*

No palco, pois, encena-se novamente, a exemplo de “Azul” e “Madrigal gravado em laca”, a estória do namoro entre flores e borboletas, e desta feita também o “enxame” das falenas é “azul”. E eis que todo o enlevo polinizador se passa em meio à “*Suburra* do charco”: “*Suburra*” (ou *Subura*) diz respeito a uma via e um bairro da Roma Antiga, famosos por seus bordéis. É de se ressaltar o significativo paradoxo que se estabelece, vez que a “escritura sagrada” a que remete o título da composição versa sobre um festim licencioso que transcorre num “jardim pagão”, um ambiente muito propício a trazer à idéia as místicas dionisíacas e bacanaís da Antigüidade greco-romana, solenidades em honra a Dioniso ou Baco em que, outra vez, o erótico e o hierático confundiam-se de forma indissociável. Outrossim, não se pode desconsiderar a chistosa proximidade fonética e anagramática que se desenha entre “*Suburra*” e o termo chulo “*suruba*”, maneira vulgar de se referir exatamente à orgia.

Ora, tanto o “pistilo voluptuoso” que se entrega aos ardores dos “estames”, quanto as “borboletas” bacantes e casadoiras são nada mais do que argumentos retirados da Natureza e empregados pelo poeta para conquistar a graça de sua musa única, como quem diz: *entrega-te a mim sem pudor, como o pistilo se dá ao amor dos estames, como as falenas se dão a seus pares*. Nessa atmosfera lúbrica, ainda “um jasmineiro” se “desfolha” e se “derra-

ma/ (...) em lácteos jasmims de cheiro açucarado”, trocando carícias com uma distinta “Imperatriz” de “beijos mais raros”: tal “Imperatriz” – grafada com inicial maiúscula, a reforçar sua dignidade – é certamente uma referência à borboleta *imperador*, a qual é também chamada de *agripina* ou *tisânia* (*Thisania agrippina*) e que consta ser um dos maiores insetos conhecidos, chegando até 27cm a envergadura de suas asas; a *feminilização* do nome do invulgar lepidóptero justifica-se não só em razão de seu nome científico no feminino⁴¹² como também pela conseqüente melhor adequação à masculinidade do termo “jasmineiro”. O que o texto quer afinal passar é que mesmo a altiva Imperatriz chega a conceder seus “raros” beijos ao jasmineiro, o qual, de seu lado, mais prodigamente se desfolha em olorosos ósculos jasmíneos. Bem assim é a situação do poeta, que também se desfaz (vale dizer: *desfaz seu ego*) em amores e versos derramados aos pés da “esquiva amada”, pelo que ele ousa mais uma vez pedir que esta, seguindo o exemplo da mênade Imperatriz, conceda o beijo tão ansiado desde “A Iara”:

*Beija-me...
Depois, se não me quiseses,
eu te direi, depressa, o nome
de alguém que te ama...*⁴¹³

Essa quadra reflete a entrega irrestrita e incondicional do neófito ao amor: é razoabilíssimo concluir que “o nome/ de alguém que te ama” não é outro a não ser o do próprio poeta, o qual se propõe a confessar de forma definitiva o seu sentimento, ainda “se não me quiseses”, ou seja, mesmo que a amada não corresponda. É indispensável levar em conta que, sob uma perspectiva mágica, *dizer o próprio nome a alguém é entregar-lhe a vera essência individual*, uma vez que, em inúmeros sistemas de magismo, saber o nome do sujeito é deter poder sobre ele. Assim é que no Antigo Egito as pessoas recebiam sempre dois nomes, um social e de somenos importância, que era de conhecimento de todos, e um secreto de valor transcendental, ao qual somente o próprio indivíduo tinha acesso; também, em várias religiões animistas da África o recém-nascido deve ser o primeiro a ouvir o próprio nome, dito-lhe ao ouvido pelo pai, a fim de que possa possuí-lo sem contestações. Entendimentos semelhantes são encontrados na Antiga China, na América pré-colombiana e entre os aborígenes da Austrália. O valor do nome tem ainda especial e complexa relevância nos misticismos hebraico e

⁴¹² Trata-se, decerto, de uma menção à célebre imperatriz Júlia Agripina, a Jovem, esposa do próprio tio, o imperador Cláudio (dentre outros consortes), e mãe de Nero. Poderosa e bastante devassa, consta que ela chegou a praticar incesto com o filho, quando ambos passeavam numa liteira pelas ruas de Roma.

⁴¹³ A forma “*me quiseses*”, manuscrita, substitui a original “*gostares*”, riscada.

muçulmano, em que se destacam os intrincados estudos dos encobertos Hierônimos de Deus⁴¹⁴.

Por outro lado importa esclarecer que, a despeito da libertinagem no “jardim” – em que as “borboletas”, mal “se casavam”, trocavam “logo todas (...) de par” –, fica de todo afastada a conjectura de que “alguém que te ama” seja outro que não o poeta. Para entendermos isso, bem como para encerrar o estudo de “Hierograma”, é mister trazer de novo à tona o simbolismo do ósculo sagrado, já comentado a propósito da composição “A Iara”. Vimos que desde essa peça o bardo almeja receber o beijo da figura feminina. Vale repetir Chevalier e Gheerbrant, os quais explicam representar o beijo um “Símbolo de união e de adesão mútuas que assumiu, desde a Antigüidade, uma significação espiritual.”⁴¹⁵ Por esse motivo, o gesto é empregado com proeminência em diversos cerimoniais mistagógicos, servindo como exemplo a cena final da solenidade na Ordem dos Cavaleiros Pobres de Salomão – os templários:

*Terminada a leitura, o mestre pedia que ele [o freire já ordenado] se levantasse e lhe dava um beijo na boca, concluindo com este ato simbólico expressar não só a aceitação dele como seu mais novo integrante, mas também render-lhe uma homenagem pela maneira com que ouviu e aceitou tudo aquilo que lhe fora dito durante a cerimônia de iniciação.*⁴¹⁶

Ainda hoje o ósculo é o selo que fecha os esponsais, sendo pertinente fazer notar que, em várias culturas, a noiva, que até então permanecera oculta sob um véu, ao término do rito *se desvela*, e o beijo trocado entre os noivos expressa o ideal de unidade inseparável do casal a partir desse momento. Do ponto de vista hierático, quando havido entre o ser e a divindade o ósculo sela a *unitas spiritus* e manifesta a *conjunctio* anímica, *i. e.*, a absorção da *alma* humana pela *Alma Mater*. Por via de conseqüência, desde que a amada concedesse, no jardim, seu beijo ao poeta, o par de amantes far-se-ia *um só*, indiviso: e tal unidade não deixaria espaço para a contemplação de outro “alguém”, que não o vero *Uno*.

Entretanto, ainda não é a hora para consumir-se a tão ansiada união, já que o texto não noticia que o beijo se concretizou. O passo mais peremptório para a celebração do matrimônio sagrado será, em verdade, o solene instante da Morte iniciática, *conjunctio* que pressupõe o ósculo e ao qual, pela demonstração de constância, entrega e fidelidade no amor – definitivamente evidenciados na última estrofe de “Hierograma” –, o noviço já se habilita. Por

⁴¹⁴ V. CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 640-642.

⁴¹⁵ *Id.*, *op. cit.*, pág. 127.

⁴¹⁶ SILVA, 262, 30.

consequente, cabe doravante nos dedicarmos à compreensão da crucial peça “A terrível parábola”, texto que finaliza o terço medial do rosário magmático⁴¹⁷.

4. “A TERRÍVEL PARÁBOLA”: MORTE

O Narrador sabe-se transformado novamente e que passou por uma espécie de morte, propiciatória e necessária.

GUIMARÃES ROSA,
“Evanira!”

Esta dissolução é chamada, pelos filósofos que a procuram, morte, destruição ou perdição, porque as naturezas mudam de forma. Daí saíram muitas alegorias sobre os mortos, túmulos e sepulcros.

NICOLAU FLAMEL

VIVECELONLHEVREDELAMORT.

GUIMARÃES ROSA,
“Do Diário em Paris – III”

... porque o amor é forte como a morte...

CÂNTICO DOS CÂNTICOS, 8.6

Ao se falar em “parábola”, sem demora vêm à mente as parábolas bíblicas, especialmente as do Novo Testamento, por meio das quais Jesus se dirigia às multidões. Trata-se de uma espécie de narrativa alegórica cujas imagens, que encerram sempre um sentido doutrinário, querem evocar veladamente uma verdade de natureza superior. Podemos assim considerar que se cuida da comunicação aberta, por meio de símbolos, de um alto conhecimento esotérico, cujo alcance mais elevado depende do nível de entendimento do receptor:

Quando Jesus ficou só, os que estavam junto com os doze o interrogaram a respeito das parábolas.

Ele lhes respondeu: A vós outros vos é dado conhecer o mistério do reino de Deus; mas, aos de fora, tudo se ensina por meio de parábolas, para que, vendo, vejam e não percebam; e, ouvindo, ouçam e não entendam; para que não venham a converter-se, e haja perdão para eles.

E com muitas parábolas semelhantes lhes expunha a palavra, conforme o permitia a capacidade dos ouvintes.

*E sem parábolas não lhes falava; tudo, porém, explicava em particular aos seus próprios discípulos.*⁴¹⁸

⁴¹⁷ Sobre “Hierograma” apenas se anote ainda que NASCENTES (91, 7) considera que a tematização da “natureza erogenizada” explorada por essa composição revela “mostras da continuidade, não da ruptura, entre *Magma* e *Sagarana*”, o que coroa a análise de um trecho de “São Marcos” levada a efeito pelo pesquisador.

⁴¹⁸ *Mc* 4, respectivamente versículos 10-12 e 33-34. V. tb. *Mt* 13.10-23 e 34-35 e *Lc* 8.9-15.

Quanto à parábola magmática, traz ela uma mensagem cujo teor é reputado como “*terrível*”: a composição aborda o *instante de efetivação do enfrentamento da morte* como condição inevitável para que o noviço possa ascender enfim a uma nova Vida. É necessário outrossim lembrar que, de conformidade com o entendimento psicanalítico, Marie-Louise von Franz atesta que “a morte é uma espécie de *casamento místico com a outra metade da personalidade*”⁴¹⁹.

Do confronto dessa afirmação de nuances junguianas com o poema em tela ressaem duas ilações de interesse capital: a primeira delas é que, com efeito, o encontro do ser com a morte é retratado como uma extraordinária *conjunctio* que significa a culminância do erotismo desfiado ao longo de todo o segundo terço de *Magma*; a segunda ilação é que se faz possível pensar os consortes desse enlace místico como faces distintas, e no entanto complementares, de uma mesma individualidade, qual seja, a do neófito. A primeira conclusão, de apreensão mais fácil, será homeopaticamente discutida juntamente com outras questões que forem surgindo, ao passo que a segunda merece atenção imediata, diante das implicações que dela decorrem e que embasam o inteiro desenrolar do texto.

Vejamos, portanto, que “A terrível parábola” consiste numa estória contada pela “Mãe-Preta”, a qual nos apresenta três personagens bastante complexas, a saber: “uma meninazinha” de nome “Zabelinha”, “uma cachorrinha” e “o Kibungo-Gerê”⁴²⁰. Todas as três são representações de *diferentes aspectos da personalidade do neófito*, e para a correta compreensão desse ponto delicado impõe-se uma vez mais o recurso à psicanálise. Destarte é oportuno estudar, de forma sucinta, as instâncias psíquicas do *id*, do *ego* e do *superego*, tal como são explicadas por Freud⁴²¹, advertindo-se, contudo, que sendo poética a quididade de nossas preocupações, o exame da classificação freudiana não se pretende rigorosamente exaustivo do ponto de vista psicanalítico, operando-se apenas uma apropriação da essência desse instrumental teórico, o qual se faz bem útil e plenamente adequado para a devida hermenêutica da peça em pauta.

Eis então que Freud divide o aparelho psíquico humano em dois pólos dinâmicos e antagônicos, o *id* e o *superego*, aos quais se une um estrato intermediário, o *ego*. A relação entre essas instâncias é marcada pela interdependência.

⁴¹⁹ V. nota 351 (pág. 184). Grifei.

⁴²⁰ No poema, todas as menções ao *Kibungo-Gerê* foram sublinhadas a mão.

⁴²¹ No “Diálogo” com LORENZ (58, 87-88), Guimarães Rosa, indagado sobre sua “relação” com “a literatura alemã em geral”, responde: “Conheço bastante bem a literatura alemã. Por exemplo, o *Simplizissimus* [em nota de rodapé: “Primeiro romance em língua alemã, de Grimmelshausen, publicado em 1663.”] é para mim muito importante. Amo Goethe, admiro e venero Thomas Mann, Robert Musil, Franz Kafka, a musicalidade de pensamento de Rilke, a *importância monstruosa, espantosa de Freud*.” Grifei.

O id (do latim *id*, “isto”, neutro de *is*, “ele”; em alemão, *das Es*) é a parte mais íntima e irracional da personalidade, de constituição biológica e hereditária. Pólo pulsional presente em todos os indivíduos, tem por objetivo satisfazer os desejos mais básicos e inconscientes da libido animal, a qual compreende tanto os impulsos sexuais de preservação da espécie quanto o impulso de agressão defensiva. O superego e o ego são alterações do id que surgem como resultantes do contato com a realidade do mundo exterior.

Por seu turno, o superego – ou supereu – vai sendo construído aos poucos pela absorção constante de valores culturais, morais e religiosos que influenciam impressivamente cada personalidade. Sua função primordial é criar mecanismos cerceantes que contenham as pulsões primárias do id através da instauração de uma consciência moral. Logo, o superego se instala na psique como forma de moldá-la às interdições inerentes à vida em sociedade. No entender de Freud, um momento decisivo para a definição do superego é o da dissolução do complexo de Édipo, quando a criança renuncia aos desejos mais elementares e adota em sua psique o tabu do incesto.

Finalmente, o ego – ou eu – é a razão ou inteligência que emerge do id como fiel da balança no conflito entre o próprio id e o superego. Sede da consciência e palco onde o inconsciente se manifesta, o ego busca preservar a personalidade de crises neuróticas, ao tentar manter em equilíbrio harmônico e sob controle as pulsões naturais do id, as exigências e proibições do superego e ainda as agressões do mundo exterior. É a organização do ego que permite ao sujeito dominar imaginariamente a realidade, através do estabelecimento de arsenais de defesa e de sistemas de identificação de objetos. Distingue-se ainda o “ego ideal” ou “ideal do ego”, instância diferenciada que seleciona e determina, dentre os valores éticos impostos pelo superego, quais efetivamente haverão de compor o acervo das aspirações do indivíduo.

De se dizer que para a psicanálise o equilíbrio entre o id e o superego, que deve ser alcançado pela intercessão do ego, é condição para a normalidade da saúde mental. A exacerbção desse pensamento levou muitos psicanalistas, como os que se filiam à escola chamada de “Psicologia do ego”, a elegerem tal instância como a parte central da personalidade e a transformarem as medidas para o seu reforço no objetivo precípua de qualquer tratamento. A maior parte dos profissionais, todavia, rechaça esse modo de pensar que insufla o perigo do narcisismo sem freios, insistindo no maior benefício do equilíbrio entre as instâncias. Seja como for, independentemente do seguimento dessa discussão dentro da psicanálise, compete-nos agora voltar ao universo *místico* que vigora em *Magma*. E no contexto da perspectiva mistagógica, como temos visto até agora (quer se invoque os mistérios gregos ou egípcios, o

ideário neoplatônico, o Tao, a *hiera techné*, os preceitos védicos ou a mundivisão do misticismo cristão), o verdadeiro *sine qua non* para a ascensão do espírito do ser é sempre a dissolução simbólica do *eu* (ou ego) através da morte – o que, para uma mentalidade *profana*, afigura-se realmente como uma expectativa “*terrível*”, e daí o qualificativo que informa a parábola rosiana. Vem a propósito recordar os versos finais de “Iniciação”, que evocam Cristo:

*E se fores forte,
olha bem para cima,
para ver como é sorrindo
que morre o teu Pai...*

E, para deixar bem clara a noção cristã de “morte para o mundo”, propícia para a correta visualização da morte iniciática, cabe o cotejo com a seguinte passagem das epístolas de São Paulo (*Romanos* 6.11):

Assim também vós considerai-vos mortos para o pecado, mas vivos para Deus, em Cristo Jesus.

De sorte que cumpre concluir: à luz da classificação freudiana, e com o uso imprescindível de um filtro místico de índole junguiana, as personagens de “A terrível parábola” podem ser compreendidas como perfeitas *ilustrações das instâncias do aparelho psíquico*, da seguinte maneira: a menina Zabelinha é o “ego” do neófito, ego velho que simbolicamente deve morrer ou dissolver-se, a fim de que se possa alcançar uma nova forma de *eu* que, em sintonia com o *Outro*, goze de uma diversa natureza de Vida; já a cachorrinha é o “superego” de arraigadas convicções seculares que ingenuamente pretende defender o “ego” do mistério da morte, conservando-o na vida antiga; e doutro lado o *Kibungo-Gerê* é o monstruoso “id” que personifica a libido, o desejo secreto que o ser tem de submeter-se ao imperativo da pulsão de morte, a qual é a condição prévia para o Renascimento. Importa-nos ver em detalhes os simbolismos de que se revestem tais personagens e que, em conjunto com os dados poemáticos, dão sustentação às assertivas feitas. Abordemo-los, pois, na ordem em que aparecem na composição.

A meninazinha da parábola rosiana revela, à primeira vista, um temperamento bem distinto daquele apresentado pelas crianças nos contos, o mais das vezes tidas como modelos de pureza, inocência, simplicidade, espontaneidade e disposição sincera e entusiasmada para a aquisição de conhecimentos. Em *Mateus* 18.3, por exemplo, Jesus parece privilegiar esses caracteres:

E disse: Em verdade vos digo que, se não vos converterdes e não vos tornardes como crianças, de modo algum entrareis no reino dos céus.

E em *Lucas* 18.16-17:

(...) Deixai vir a mim os pequeninos e não os embaraceis, porque dos tais é o reino de Deus.

Em verdade vos digo: Quem não receber o reino de Deus como uma criança de maneira alguma entrará nele.

A infância, no raciocínio cristão, simboliza “o estado anterior ao pecado e, portanto, o estado *edênico*”⁴²². Mas essa visão não é exclusiva do cristianismo: encontramos-a também no *Tao Te Ching* (poema 55), no hinduísmo e mesmo na interpretação psicanalítica dos sonhos, em que “a imagem da criança pode indicar uma vitória sobre a complexidade e a ansiedade, e a *conquista da paz interior* e da autoconfiança.”⁴²³

No entanto, todo esse simbolismo positivo contrasta, em princípio, com as atitudes violentas de Zabelinha, figura selvagememente voluntariosa: esperando “o bicho/ *Kibungo-Gerê*”, a menina, “com raiva,/ matou a cachorrinha” que afastava o monstro, depois a “enterrou”, “queimou” e “jogou no rio a cinza/ da brava cachorrinha”. O motivo fundamental de toda essa irascibilidade é que Zabelinha *quer* o encontro com o *Kibungo-Gerê*, *quer* enfrentá-lo, no que era impedida pela cadela. Tal como declarou o poeta em “A Iara”, a menina *quer se “deixar vencer”* pela Morte ritual da qual “o bicho” é a personificação.

Nesta altura tem validade trazer a lume um pormenor que, presente em grande parte dos antigos contos-de-fadas, foi maquiado ou de todo abandonado nas sucessivas reformulações do gênero (as quais, atentas às mudanças de sensibilidade e refinação das platéias modernas, têm vingado desde que Perrault e os irmãos Grimm coletaram as primeiras histórias das tradições orais européias): faz-se referência à *resoluta rejeição do Mal* que frequentemente provoca reações até mesmo cruéis por parte das personagens que representam o Bem e a inocência. Lembre-se o caso de Branca de Neve: nas versões mais recentes, plasmadas pelo filme de Walt Disney, a madrasta má morre vitimada por um raio ou por outro fenômeno natural, sendo o Mal derrotado sem que as personagens do Bem tenham que, por assim dizer, “sujar suas mãos com sangue”; porém, essa conveniência não eclode nas primeiras versões da história, nas quais, após o casamento com o príncipe, Branca de Neve tortura sua madrasta até a morte, fazendo-a dançar por vários dias calçando pesados tamancos de ferro em brasa. Por outro lado, em outros contos persiste algum lance de crueldade mesmo nas variações mais re-

⁴²² CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 302. Grifos dos autores.

⁴²³ *Id.*, *ibid.* Grifei.

centes: João e Maria ainda costumam assar a bruxa malvada no forno que estava a eles destinado, e o Lobo Mau continua sendo destroçado truculentamente pelo lenhador ou caçador que salva Chapeuzinho Vermelho e a avó. É necessário romper com a tentação de ver nesses episódios tão-somente a satisfação de ímpetos vingativos: repita-se que tais atos representam, no universo fantástico infantil que é bem afeito ao maniqueísmo, fundamentalmente a *destruição decisiva do Mal*. Destarte, a despeito da violência com que agem, João e Maria, Chapeuzinho Vermelho e seu salvador e bem assim Branca de Neve, aos quais se une Zabelinha, simplesmente manifestam de modo contundente e irrefutável a sua repulsa pelo Mal que, no caso do texto rosiano, é representado pela índole ctoniana e materialista da cadela, o que passaremos a ver agora.

Comecemos por dizer que

*O Islã fez do cão a imagem daquilo que a criação comporta de mais vil. Segundo Shabestari, apegar-se ao mundo é identificar-se ao cão, devorador de cadáveres...*⁴²⁴

Essa visão alastra-se por todo o pensamento semítico. A *Bíblia* também está repleta de alusões depreciativas a esse animal, considerado pelos judeus tão ou mais impuro do que o porco. No ideário contemporâneo a péssima imagem resiste; várias passagens de *Grande Sertão: veredas*, por exemplo, dão testemunho de que para o sertanejo brasileiro ainda hoje o epíteto “o Cão” serve para designar o diabo. A causa principal dessa associação é justamente o irrefreável apego do cão às imundícies do mundo sensível e transitório. Nesse contexto, é importante saber que há no taoísmo uma solenidade especial de queima de *cães de palha* que reflete o abandono das efemeridades materiais pelo ser iluminado:

*O uso ritual dessas miniaturas, sugere M. Kaltenmark, pode ser de origem xamânica; elas constituem, escreve Wieger, filtros de malefícios que são destruídos após terem sido usados. O símbolo utilizado por Tchuang-tse apóia-se precisamente na existência passageira do objeto que se joga fora, que se pisoteia e queima, uma vez que ele tenha exercido seu ofício (...). Aquilo que cessou de ter utilidade deve ser rejeitado – conclui ele – sob pena de tornar-se nefasto. Lao-tse faz dessas miniaturas o símbolo do caráter efêmero das coisas deste mundo, às quais o sábio renuncia a apegar-se...*⁴²⁵

A redução da cachorra a “cinzas” em “A terrível parábola” tem um sentido semelhante: trata-se de um decisivo gesto de abnegação dos aspectos mais profanos da persona-

⁴²⁴ *Id.*, *op. cit.*, pág. 180.

⁴²⁵ *Id.*, *op. cit.*, pág. 181.

lidade, renúncia que vem sendo requerida do neófito em *Magma* desde pelo menos a peça “Roxo”.

É possível determinar a contumaz aderência da cadela ao mundo material diante das circunstâncias colhidas no texto ora em foco. Primeiramente, deve-se levar em conta as implicações da resposta do animal à indagação do *Kibungo-Gerê* pela menina; “a cachorrinha, acordada,/ cantou”:

– “Zabelinha já lavou,
já deitou,
já dormiu!...”

O que podemos interpretar da seguinte forma: Zabelinha já teria cumprido a parte que lhe incumbiria na iniciação, eis que *se lavar* corresponderia a ter se banhado nas águas iniciais, batizando-se e purgando seus pecados, depois do que a menina teria *deitado* e, como as ondas que pararam de correr em “Sono das águas”, *dormido*, ou seja, Zabelinha teria deixado de vigiar ao receber os *Pequenos Mistérios* e desistido de ir adiante, resolvendo de livre vontade interromper o trajeto mistagógico sem se entregar à culminância da morte ritual. Note-se que a cachorrinha está “*acordada*” ao dar essa resposta, vale dizer, está plenamente consciente do significado de suas palavras; ela, então, mente e procede com malícia para evitar que Zabelinha seja devorada pelo monstro, pretendendo, por medo, que a garota se mantenha estacionada onde está, sem arriscar nem progredir. Além do mais, esse *medo animal da morte* denota *falta de fé* e vontade de se demorar na segurança ilusória da vida profana. Nas palavras de Rumi:

*Só a morte põe fim seguro
às dores e aflições da vida.
A vida, porém, temerosa,
tudo faz para adiar esse encontro.*⁴²⁶

Outro fator relevante é que, enquanto a menina ficava no andar de cima do “sobrado” (pois o monstro teve que subir “a escada” para alcançá-la), a cachorra, morta, foi deixada “no quintal” e em seguida “*enterrada*”: de um lado, Zabelinha se esforça por ascender, e de outro a cadela está fortemente ligada às forças ctonianas. Mesmo “morta” e “enterrada” e ainda feita em “cinzas” a cadela insistia em “cantar” para repelir o *Kibungo-Gerê*, e a única solução para fazer o medo da morte se calar foi *jogar “no rio a cinza/ da brava cachor-*

⁴²⁶ “A morte e o amor”, in: CARVALHO, 154, 98.

rinha”: com isso, seus receios foram lançados fora, ao sabor do rítmico movimento vital da manifestação⁴²⁷.

Faz-se conveniente uma recapitulação para não se perder o lance psicanalítico da presente conjuntura: temos que a cadelinha se aferra às vãs seguranças do mundo material e quer impedir que a menina atenda aos apelos do monstro que representa o desconhecido; deste modo, a cachorra pode ser entendida como o “superego” que, em contato com as ilusões do mundo exterior e por elas seduzido, impõe proibições ao “ego” consubstanciado na menina, e por outro lado o *Kibungo-Gerê* é o “id”, o impulso libidinoso do sexo e da morte – em suma, da *devoração* – que por três vezes chama a menina com o intuito de realizar a *conjunctio*, através da qual uma parte da personalidade dissolve e absorve outra, purificando-se.

Voltemos agora à figura canina. Apesar do que vimos até aqui, não se deve desprezar outra faceta importantíssima do simbolismo do cão: mesmo no ideário islâmico a sua *fidelidade* para com o dono é reconhecida e elogiada. E realmente a cachorrinha, que fez de tudo para evitar que Zabelinha encontrasse o monstro, se agiu por medo, foi também motivada pelo desejo leal de proteger a menina. Por conseguinte, o sacrifício do animal adquire mais um novo significado:

*A primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de psicopompo, i. e., guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida. De Anúbis a Cérbero, passando por Thot, Hécate e Hermes, ele emprestou seu rosto a todos os grandes guias de almas, em todos os escalões de nossa história cultural ocidental.*⁴²⁸

Chevalier e Gheerbrant chegam a mencionar alguns ancestrais ritos mexicanos em que

*o cão era sacrificado sobre a tumba de seu amo para ajudá-lo, ao cabo de sua longa viagem, a atravessar os nove rios (...) que defendiam o acesso da morada eterna dos mortos.*⁴²⁹

Ainda

Entre os iroqueses (...) o cão também é considerado como mensageiro intercessor: todos os anos, por ocasião das festas do ano-novo, sua tradição exigia que se

⁴²⁷ Quanto ao adjetivo “brava”, aplicado à cachorrinha, de início refere-se mais à *fúria* e à *agitação* com que ela se esforça, ainda depois de morta, enterrada e queimada, por manter longe o *Kibungo-Gerê*. Mas, como veremos logo à frente, não deixa de haver nessa *bravura* também uma expressão de destemor do animal na defesa fiel de sua dona, mesmo que suas razões para tanto sejam equivocadas.

⁴²⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 176. Grifo, em negrito enfático, dos autores.

⁴²⁹ *Id.*, *ibid.* Grifo dos autores. A propósito de Cérbero e Hécate, v. à frente, nas págs. 329-331 (Capítulo IV, tópico 2), as considerações sobre “Assombramento”.

*sacrificasse um cão branco (...). Com efeito, o cão era um mensageiro que se apressava em ir para o céu levando a prece dos homens...*⁴³⁰

Esse cariz da simbologia canina se explica porque

*Não há, sem dúvida, mitologia alguma que não tenha associado o cão – Anúbis, T'ian-k'uan, Cérbero, Xolotl, Garm etc. – à morte, aos infernos, ao mundo subterrâneo, aos impérios invisíveis regidos pelas divindades ctonianas ou selênicas.*⁴³¹

Realmente, como veremos em minúcias, os poemas que em *Magma* se seguem à “terrível parábola”, desde o contíguo “A aranha” até “Bibliocausto”, representam a passagem do neófito morto pelo mundo escuro do sepulcro; e nesse estado de coisas o símbolo do cão, sob a forma de três fantásticos “cachorros” noturnos que evocam o tricépite Cérbero, guarda do Hades grego, reaparece em “Assombramento”, quando se aproxima o fim da estadia umbrosa.

Em conclusão, dois são os motivos pelos quais Zabelinha mata a cadela: em primeiro lugar, porque o animal se prende às coisas do externo mundo ilusório e quer barrar a ascensão da menina; e em segundo lugar, para que a cachorrinha sirva-lhe de companhia no mundo de trevas pelo qual incumbe passar após a efetivação da iminente morte ritual.

E agora podemos nos dedicar ao exame da figura do *Kibungo-Gerê*, espécie de bicho-papão do folclore brasileiro, ao que parece oriundo das mitologias negras de Angola e Congo. Sobre ele esclarece-nos o próprio Guimarães Rosa, em carta que dirigiu ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, a respeito de trecho de “O recado do morro”:

*O quibungo-branco. Este, existe. Isto é, existe o QUIBUNGO. Monstro, devorador de meninos, das lendas africanas, trazidas pelos escravos. Deve ser entidade da mitologia bantu. É o quibungo-gerê ou tibus-tererê, das estórias, muito contadas no interior.*⁴³²

A maioria dos contos folclóricos descreve o *Kibungo* como um ser antropomorfo, às vezes descrito como um grande macaco ou como um “lobo de duas bocas”: uma de suas principais características, além da macrocefalia, é uma bocarra imensa, localizada no meio das costas, que o bicho abre e fecha conforme abaixa ou levanta a cabeçorra e pela qual devora as crianças.

No dizer de Câmara Cascudo,

⁴³⁰ *Id.*, *op. cit.*, pág. 178. Grifo dos autores, que transcrevem Walter Krickeberg.

⁴³¹ *Id.*, *op. cit.*, pág. 176.

⁴³² In: BIZZARRI, 27, 54. Grifos de Guimarães Rosa, o último em negrito sublinhado.

*O Quibungo surge sempre num conto romanceado, com episódio feliz ou trágico mas indeterminado, inlocalizado, vago, nebuloso, infixo. (...) Saturno preto, infe-cundo e bruto, devorador permanente de crianças, tema de espantos, expressões para disciplinar as insubmissões precoces ou as insônias persistentes. É uma variante do tutu e da cuca, da dinastia informe dos pavores noturnos... Em quase todos os contos em que aparece o Quibungo, há versos para cantar. Esse detalhe denuncia sua articulação aos “alôs”, às histórias contadas e declamadas na África equatorial e setentrional. (...) Em idioma de Angola, o Quibungo vale dizer lobo.*⁴³³

De fato, “A terrível parábola” nos é contada por uma “Mãe-Preta” que relembra os *griots* africanos, enquanto que os diálogos entre a cachorrinha e o *Kibungo-Gerê* são todos cantados. A “parábola” tem também um final aberto, conquanto facilmente imaginável. E afinal, sendo um “devorador permanente de crianças”, o *Kibungo* inequivocamente aparece como a personificação da Morte, no caso de *Magma* a Morte iniciática, perante a qual o neófito deve escolher uma das alternativas: ou afastá-la e permanecer na vida profana, como quer a cachorra, ou aceitá-la como prévia condição para o alcance da Vida sagrada. A menina, matando a cachorrinha, opta por continuar com a iniciação e desta maneira se entrega, destemidamente, ao mortífero ogro.

Convém não olvidar que, ao passo que a cachorra age com dissimulação, mentindo para impedir o encontro entre Zabelinha e o *Kibungo-Gerê*, este em momento algum tenta se impor pela força ou enganar a menina mas, ao contrário, cortesmente *bate* “na porta” e desde logo deixa patente a sua identidade, bem como suas intenções:

– “Kibungo-Gerê!... Kibungo-Gerê!...
Cadê Zabelinha, que eu quero comê!...”

O perseverante e faminto *Kibungo* por três vezes vem ao sobrado procurar a garota: nas duas primeiras é afastado pela cadela, mas na terceira finalmente sobe “a escada” para ter com Zabelinha, a qual o esperava com “todas as luzes do sobrado” *acesas*, *i. e.*, em meio a uma voluntária iluminação interior.

Embora o desfecho da composição fique em suspenso, é evidente que o *Kibungo* devora Zabelinha. Essa *devoração* guarda um claro sentido sexual: é consabido que, obedecendo a tentativas de eufemização ou de desvio psicológico de culpa, a libido humana e em especial os desejos mais inconfessáveis são freqüentemente encarnados em entidades sobrenaturais como anjos, demônios (súcubos e incubos) e até mesmo no Lobo Mau das histórias infantis, às quais o fantástico *Kibungo* indubitavelmente se aparenta.

⁴³³ CASCUDO, 155, 532-533. Grifei a oração final.

Entretanto, a devoração em “A terrível parábola” detém ainda outro significado de bem maior relevância: rememore-se que partimos da interpretação de que a menina e o monstro, que vestem respectivamente os fatos de devorada e devorador, representam aspectos distintos de uma mesma psique, a do noviço; logo, está em foco um episódio de *autofagia*. Repare-se outrossim que antes de se entregar à devoração pelo *Kibungo* a própria Zabelinha matou a cachorrinha e, queimando-a, *consumiu* o corpo do animal até as cinzas, sendo lícito dizer que, figurativamente, a garota também *devorou* a cadela. E eis que tanto a menina quanto o “lobo” *Kibungo*, em suas respectivas relações selvagens e ferozes para com as vítimas a serem consumidas, ilustram o conceito espagírico da *dissolução*:

*para os alquimistas, o cão devorado pelo lobo representa a purificação do ouro pelo antimônio – penúltima etapa da grande-obra (transmutação dos metais em ouro; busca da pedra filosofal). Ora, o que são neste caso o cão e o lobo, senão os dois aspectos do símbolo em questão, que sem dúvida encontra, nessa imagem esotérica, sua resolução e, ao mesmo tempo, sua mais alta significação? Cão e lobo a uma só vez, o sábio (ou o santo) purifica-se ao devorar-se, ou seja, sacrificando-se em si mesmo, para alcançar finalmente a etapa última de sua conquista espiritual.*⁴³⁴

Vemos nesse fragmento que o devorado – “cão” – e o devorador – “lobo” – são “os dois aspectos do símbolo em questão” – o canino –, e a devoração de um pelo outro exprime a *autodevoração* do “sábio” ou do “santo” que busca atingir sua “conquista espiritual”. Outra famosa imagem alquímica que também manifesta (dentre demais simbolismos) vigorosamente o ideal de autofagia é a da Ourobouros, a serpente que engole a própria cauda. Tudo reflete a necessidade de o adepto consumir a si próprio, *dissolvendo* o seu *eu* a fim de que a abertura para a realização da *Grande Obra* tenha lugar, sentido que ainda está presente no importante símbolo do *Rebis* (*res bina*, “coisa dupla”), que é o Andrógino,

*porque ele é feito de duas coisas a saber, o macho e a fêmea, isto é, o dissolvente e o corpo dissolúvel, mesmo que no fundo isso seja apenas uma mesma coisa e uma mesma matéria...*⁴³⁵

A figura andrógina do *Rebis* consiste num ser bifronte, cuja metade masculina é associada ao Sol, sendo a feminina relacionada à Lua, e que se posta em atitude de vitória por sobre um dragão, situação que representa o triunfo sobre as tendências maléficas da manifestação: fica cristalino o vínculo com a morte da cachorrinha na peça de *Magma*, somente após o que o *Kibungo-Gerê* e Zabelinha podem se unir em *conjunctio*. Além disso, o *Rebis* se situa sempre no centro do *ovo filosófico*, o qual evoca simultaneamente o Athanor, a cripta e o

⁴³⁴ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 182, verbete *CÃO*. Grifei a frase final.

⁴³⁵ Dom Antoine-Joseph Pernety (*Dictionnaire mytho-hermétique*) *apud id.*, *op. cit.*, pág. 771. Grifei.

ovo cósmico, signos que denotam a morte mundificante e o engendramento de uma nova Vida, e é desse modo que o Andrógino é entendido como uma “matéria que se basta a si mesma para *colocar no mundo o filho régio mais perfeito que seus pais*.”⁴³⁶

Todo esse aparato espagírico corrobora a hermenêutica das personagens de “A terrível parábola” como *os três aspectos* da personalidade do noviço que se defronta com a Morte ritual, esta a “penúltima etapa” da carreira anagógica: esses aspectos devem devorar-se um ao outro com o fito de que o que reste da psique seja apenas um cerne intensamente purificado, cada vez mais próximo de vislumbrar em si nada mais do que a ardência do fio anímico que une o ser humano à *Alma Mater*.

Sob essa óptica, Zabelinha mata e queima a cachorra para, em última análise, *purificar-se a si mesma* pelo fogo; e depois, o monstro libidinoso devora a menina para *purificar-se a si mesmo* pela absorção de toda a inocência e voluntariedade infantil. A morte da cachorrinha e a devoração da meninazinha querem também significar a *decomposição* do corpo profano do neófito, ao qual cumpre em seguida *recompor-se* sob a forma mais celsa de *Corpo Glorioso*. Para tal recomposição, a peregrinação pelo mundo sepulcral surge como a nova etapa iniciática a ser vencida, num mecanismo seqüencial que se fazia presente em *todos* os ritos mistagógicos da Antigüidade e que no cristianismo é manifestado pelos três dias em que o cadáver de Cristo permaneceu sepultado antes da Ressurreição. A passagem pelo mundo dos mortos, como já foi mencionado, em *Magma* transcorre a partir da peça “A aranha” e até “Bibliocausto”.

Entretanto, antes de cuidarmos dessas composições é conveniente, para puxar as amarras, uma vez mais rever, em palavras breves, o desenrolar de “A terrível parábola” sob o ponto de vista da psicanálise: em síntese, de tudo podemos auferir que o *ego* (a menina Zabelinha), colocado entre a postura defensiva do *superego* (a cachorra influenciada pelo mundo material) e o chamado do *id* (o *Kibungo-Gerê*, pulsão liberativa dos desejos mais íntimos), opta por atender a este, pelo qual se deixa absorver, e tal tomada de posição significa o estabelecimento de um *ideal do ego* que expressa a *vitória dos esforços de progressão ascensional sobre as forças que impelem o ser para baixo*.

Resta-nos ainda contemplar um derradeiro e decisivo detalhe para considerarmos conclusos os trabalhos sobre o terço medial do rosário magmático: em “A terrível parábola”, a perspectiva de visualização do ícone feminino que vem sendo perseguido sofre uma inversão; se antes a *femina* era vislumbrada como um reflexo da divindade no mundo exterior,

⁴³⁶ *Id.*, *ibid.* Grifo dos autores.

no texto em pauta ela significativamente é *interiorizada*, uma vez que, como vimos, Zabelinha faz parte da psique do poeta que reza o rosário. Essa inversão de perspectiva manifesta uma nítida aproximação dos consortes, a tal ponto que o amante, sem deixar de ser ele mesmo, passa a ser também a amada, o que lhe possibilita realizar no próprio íntimo a sublime *conjunctio*. Não é ocioso alertar que transitamos num universo simbólico e poético em que as *essências*, por si mesmo inapreensíveis, são focalizadas em signos apreensíveis ou *personae* cambiáveis, e dessa nova situação podemos extrair que a efígie feminina e divinal sempre foi não mais do que um *aspecto diferenciado da mesma personalidade humana do neófito*, pois que ele jamais deixou de procurar em si mesmo, em sua própria paisagem anímica, em seu *Magma* enfim, os indícios da presença deífica: a heautognose como medida simbólica da teognose. Ademais, rememore-se que, no pensamento neoplatônico, “o Desejo implica a *imanência, naquilo que deseja, daquilo que é desejado*”⁴³⁷.

Afinal, venha também à lembrança que, desde que “o poeta” principiou a rezar “o rosário”, a excelsa Verdade que se busca, e que está cada vez mais próxima de ser abraçada, é a de que “o fio corre por dentro”. Ao neófito resta apenas *deixar de ser* ele mesmo, limpar-se do restos do ilusório *eu* submetido à Morte ritual, com o que abrirá em si um espaço pleno, a ser ocupado com exclusividade pela presença ofuscante da *Alma Parens*.

Isso esclarecido, é a hora de se encetar a desfiadura do terço final de *Magma*.

⁴³⁷ V. nota 356 (pág. 186). Grifei.

CAPÍTULO IV. A “INTEGRAÇÃO” NA “CONSCIÊNCIA CÓSMICA”

*Lá onde nasce o verdadeiro amor
morre o “eu”, esse tenebroso déspota.
Tu o deixas expirar no negro da noite
e livre respiras à luz da manhã.*

RUMI

Ao arrostar a Morte mistagógica o adepto empreende um extraordinário avanço em seu *itinerarium mentis ad Deum*. Não obstante, os trabalhos restam incompletos, faltando lançar, por sobre a base delineada apenas em morte-cor, a reluzente demão final. Se se avocar a antiga sentença iniciática, *mors janua vitae*, tem cabimento dizer que o peregrino se encontra por ora exatamente sob o lintel do pórtico conducente ao sacrossanto recinto e, para adentrá-lo, há que se cumprir antes a tarefa de desatrelamento de todo o opressivo lastro material que ainda tolhe a ascensão do espírito. Recorde-se que desde a composição “Roxo”, dos poemas irisados do primeiro terço, já havia sido feita enfática exortação ao desapego em relação aos despojos cadavéricos que manifestam a ilusão do mundo físico; esse alerta foi reeditado em outras oportunidades e será agora novamente um importante tema no progresso do poeta que reza o rosário. Todavia, o desapego não significa que tais despojos devam ser simplesmente postos de lado: como *sacra*, é absolutamente indispensável que se opere a consunção dos mesmos, pelo apodrecimento alquímico, até a total aniquilação. Somente assim é que se ultima a dissolução do *eu* profano e sombrio (*mentis...*) até o nada, com o que definitivamente se franqueia o desecipsar do *Outro* sagrado (*...Deum*). Complete-se ademais que, sabendo-se que o *Outro* já estava *ab initio* oculto no *eu*, a questão foi sempre de reconhecimento, de não se *desmentir* a Verdade íntima que não se *sente nem vê*. Outrossim, até a neutralização extrema do *eu*, é em suas estrumosas cinzas que o *Outro* germina, vindo a florescer como um *Nós*: as aparências de ipseidade e alteridade então se desfazem, e a rigor não há mais *eu* e *Outro*, havendo unicamente a consubstanciação.

O terço terminante de *Magma*, pois, contempla primeiramente o trabalho de admissão da recente condição mortuária e – por conseguinte – renascitura do neófito, processo putrefaciente que só pode ter lugar no caliginoso mundo *post-mortem*. Exclusivamente após esse último e decisivo esforço, que resulta na plena purificação, o noviço poderá ser considerado um perfeito iniciado, um *renascido*, uma vez que só pode renascer aquele que admite

ter morrido e se submete, qual semente no solo, a um novo período de *gestação* na terra do túmulo. Tem ampla relevância fazer notar que tal período de estadia no mundo escuro dos mortos, prévio ao Renascimento, é uma constante em todo e qualquer ritual iniciático. Colhemos o melhor exemplo disso na provação de Jesus,

*porque ensinava os seus discípulos e lhes dizia: O Filho do Homem será entregue nas mãos dos homens, e o matarão; mas, três dias depois da sua morte, ressuscitará.*⁴³⁸

Esse tríduo que se interpõe entre a Morte e a Ressurreição constitui-se numa espécie de *regressus ad uterum* evidentemente imprescindível para que haja o Nascimento de um novo ser ou para que haja um novo Nascimento do ser, para que a carne, enfim, volte a ser Verbo. *Ad rem*, Chevalier e Gheerbrant explicam:

*O neófito parece operar um processo de regressão, seu novo nascimento é comparado a um retorno ao estado fetal no ventre de uma mãe. É verdade que ele penetra na noite, mas uma noite que lhe diz respeito; embora comparável à do seio materno, é, de maneira mais ampla, a noite cósmica.*⁴³⁹

A menção à “noite cósmica”, aliás perfeitamente divisível em *Magma*, indica que se trata de uma missão árdua que exigirá ainda grandes doses de fé e aplicação por parte do peregrino. Em verdade, pode-se dizer que a noite tumular, que é ao mesmo tempo noite uterina, consiste no momento de maior perigo e cuidado de toda a busca espiritual, eis que, à medida que se aproxima o fecho da trilha anagógica, com o advento de uma nova Vida, mais e mais se intensificam as forças ctonianas que puxam o frágil ser para baixo, tentando retê-lo na Morte. É oportuno trazer à lembrança “que, *quanto mais perto a alma do místico estiver da divindade, mais sombria e confusa ela fica.*”⁴⁴⁰

Por outro lado, nunca é demais insistir em que, de conformidade com o que já vimos, o ingresso no túmulo, o regresso ao útero, a passagem pela noite sempre manifestam nos cerimoniais de iniciação a entrada ou enterramento no mais profundo *eu*, por fim a conquista do temível subterrâneo cavernoso, ensaiada em *Magma* desde a “Gruta do Maquiné”.

Conclua-se destarte que o terceiro terço magmático – dizendo respeito à Ressurreição do ser, mas não sem antes observar os preparativos crípticos dessa Ressurreição – pode ser dividido, em função de tais preparativos, nos seguintes quatro grupos, cada qual permeado por uma atmosfera própria: “Desenho octogonal”, “Manhã de Finados”, “A noite

⁴³⁸ Mc 9.31. Grifei. V. tb. Mc 8.31 e 10.33-34, Mt 17.22-23, Lc 9.43b-45 etc...

⁴³⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 506.

⁴⁴⁰ V. nota 199 (pág. 111-112). Grifei.

escura” e “Renascimento” (sendo que tal terminologia é exclusiva do presente trabalho de pesquisa).

As três primeiras partes representam o perambular do neófito morto pelo reino das sombras, podendo, conseqüentemente, ser entendidas até como uma evocação dos três dias na sepultura noticiados pelos Evangelhos. As particularidades que definem a individuação de cada uma dessas etapas, aliás demarcadas com muita nitidez por Guimarães Rosa, serão vistas em pormenores nos tópicos que lhes cabem. Por ora importa dizer, em linhas gerais, que nos oito textos que inteiram o “Desenho octogonal” (nomenclatura retirada do primeiro verso da peça “A aranha”) o peregrino, ainda entorpecido pelo transe recente, toma as primeiras lições dessa fase novel, avultando a figura do índio Araticum-uaçu – um dos psicopompos que o irá auxiliar a compreender o sentido da vida e da morte –, e dá-se também a travessia ao longo do rio que, a exemplo da imensa maioria dos mitos ctônicos, marca em *Magma* a paisagem subterrânea. Na “Manhã de Finados” (tópico cujo título alude a um verso de “Toada da chuva”) o noviço já adquiriu consciência da própria morte e a lamenta amargamente, surgindo outros psicopompos que o acompanham, tais como “O cágado” e os “homens de túnica longa” no “Paraíso filosófico”. Quanto à terrível “A noite escura” (denominação emprestada da célebre obra do místico espanhol São João da Cruz), nela o poeta é deixado sozinho a fim de defrontar-se com seus maiores temores e vencê-los. O norte a que essas três séries de poemas apontam é a paulatina compreensão do significado da Morte iniciática e a sua aceitação pelo homem, o que condiciona e possibilita o “Renascimento”.

As angústias que afligem o adepto submetido a tão duras provas seguem num crescendo ao longo desse percurso em três etapas. Entretanto, findo o aprendizado, a derradeira parte é a redenção, a tão aguardada “Integração” na “Consciência cósmica” que é o término do desfiar do rosário da existência profana, pelo retorno ideal à Pátria Celeste donde o humano fora exilado. Esse retorno corresponde ao *ánodos* da filosofia de Plotino, o instante de *êxtase/íntase* que com efeito opera a elevação do ser até o Uno; têm valia os comentários de Jean Brun:

Poderíamos encontrar em Plotino textos que parecem convidar o homem a um desnudamento de si próprio e a um abandono de si, e outros onde nos é exigido que mergulhemos em nós mesmos para aí redescobrirmos Deus. A contradição é apenas aparente e seria necessário recordarmo-nos, primeiro que tudo, do que dissemos, recorrendo aos textos, sobre a purificação.

Parece tratar-se de um desnudamento de si, na medida em que aquele que pensa não deve estar atento a si próprio enquanto individualidade no ato de pensar. Mas, se podemos falar de um mergulho dentro de nós, para aí descobrirmos a verdade e a divindade, é porque há conaturalidade entre o pensante e o pensado porque

“não devemos procurar os inteligíveis fora da inteligência” (óu toínúm dei ánte ekso tá noetá zetein) e dizer que nela há apenas as marcas dos seres (V, 5, 2).

O espírito humano deve pois voltar-se sobre si mesmo para meditar em todas as coisas; como fortemente o diz Marcel De Corte, que vê em Plotino o primeiro defensor do idealismo absoluto, “o pensamento é plenamente transparente para si próprio (ekei dé phána pánta kai ékaston, IV, 9, 5) porque a sua realidade pensante não faz senão unidade com a sua realidade pensada” (...). Diferentemente do Pensamento que se pensa, como Aristóteles definia Deus permanecia separado (choristós), a Inteligência de que fala Plotino é imanente.

Por conseguinte, não há contradição entre a passagem onde Plotino nos convida a uma saída de nós (ékstasis), a um abandono de nós mesmos (epídosis) (VI, 9, 11, 23) e aquela em que nos diz que a alma que se eleva “não vai para um ser diferente dela, mas [que] regressa a si própria, e [que] não está então em nenhuma outra coisa senão em si própria; mas, uma vez que está em si própria e não já dentro do ser, ela está por isso mesmo nele; porque ele é uma realidade que não é uma essência, mas que está para lá da essência, para a alma com a qual se une (VI, 9, 11, 38).

Chegamos ao “fim da viagem” quando nos vemos a nós próprios tornar-nos no ser (ei tis óun tónto antón genómenon idoi, VI, 9, 11, 43). Restituímos então o que em nós há de divino ao próprio divino com o qual coincidimos; qualquer separação entre o divino e o humano acha-se abolida, o desvelamento é perfeito, o viajante já não é senão um só com aquilo que se encontra no coração do santuário. Faz mais do que ver: tornou-se visão pura.

(...)

Por conseqüência, o êxtase é, na realidade, uma “íntase”, visto que o acesso ao cimo se opera no mais profundo da interioridade.⁴⁴¹

Oportunamente há de se constatar que a mesma tensão, “apenas aparente”, entre o “abandono de si” e o “mergulho dentro de nós”, perpassa todos os carmes desse terço conclusivo de *Magma*, sobretudo as peças “Bibliocausto”, “Integração” e “Consciência cósmica”.

Doutro lado, aproveitando a deixa de Brun ao afirmar que no ““fim da viagem” (...) Restituímos então o que em nós há de divino ao próprio divino com o qual coincidimos”, é pertinente considerar a simulcadência entre o *ánodos* plotínico e o aperfeiçoamento dos atos restitutivos do *tikún* da Cabala, conforme o entendimento de Isaac Luria. Em ambos os casos, o ser humano garimpa no próprio íntimo a centelha celeste, de posse da qual reconhece a sua verdadeira natureza e se expande até o Infinito.

É de se recordar ainda a insigne conclusão da fórmula iniciática rosa-cruciana, que reza: “... *per Spiritum Sanctum reviviscimus*”⁴⁴².

Tudo perfaz os mistérios gloriosos que encerram as preces do poeta, correspondendo esse terceiro terço também aos “ritos de agregação” ou “pós-liminares”, de acordo com o magistério de Van Gennep. Diga-se ainda que ao final da próspera aventura, atingindo

⁴⁴¹ BRUN, 145, 82-83 (*sic*). Grifos do autor.

⁴⁴² V. nota 115 (pág. 63).

com a Ascensão os cimos da Sabedoria, o homem estabelece o Paraíso em seu íntimo e redime toda a *via crucis* até então percorrida, transmutando-a em *via Lucis*.

Adiantemo-nos, pois, sem mais demora na análise das composições que coram o experimento mistagógico rosiano.

1. “DESENHO OCTOGONAL”

As pessoas não morrem, ficam encantadas.

GUIMARÃES ROSA

*Veja que bugre só pega por desvios, não anda em
[estradas —*

*Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas
[e os ariticuns maduros.*

MANOEL DE BARROS

Os poemas que enformam a primeira parte do terço concludente de *Magma* são, conforme a ordem em que se apresentam: “A aranha”, “No Araguaia – I”, “Batuque”, “No Araguaia – II”, “Reza brava”, “No Araguaia – III”, “Madrigal” e “No Araguaia – IV”. Antes de examiná-los um a um, tem interesse compreender qual é o nexos que permite a reunião dos mesmos num só grupo distinto, e para tanto é válido discutir desde logo quão importante é o traçado da obra de engenharia da aranha na peça que abre a série, conforme se lê em sua estrofe introdutória:

*Num desenho octogonal,
a aranha, noite e dia,
traça e destracha linhas, teimando em resolver
o seu problema de trigonometria.*

O octógono, forma que Guimarães Rosa concede à sua teia aracnídea (a qual, na natureza, nem sempre consegue ser tão perfeita e regular), é dotado de uma gama simbólica que, embora bastante extensa, faz jus a um estudo acurado, e cujo cerne é a circunstância de que essa figura geométrica representa “um valor de *mediação entre o quadrado e o círculo*, entre a Terra e o Céu, e está, portanto, em relação com o mundo *intermediário*.”⁴⁴³

Tal característica de *mediação* é sobremodo relevante para a hermenêutica do presente trânsito iniciático em *Magma*. Considere-se que o “quadrado”, como foi aludido, reflete o plano material e terrestre (o que, adrede, ficou cristalizado na expressão “os quatro

⁴⁴³ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 651, verbete *OITO*. Grifos dos autores, o primeiro em negrito, o seguinte em itálico.

cantos do mundo”), ao passo que o “círculo” manifesta o plano celeste e a perfeição do Uno em sua imutabilidade sem começo ou fim que é, simultaneamente, o começo e o fim de todas as coisas cambiáveis. Ora, sendo o octógono uma forma geometricamente *intermediária* entre um *e* outro ambiente, resulta expressa, através do emprego da figura, a idéia de *passagem* de um *a* outro.

É ainda de se levar em conta que

*As pias batismais têm freqüentemente uma base de forma octogonal ou são erigidas sobre uma rotunda de oito pilares. A forma octogonal simboliza a ressurreição (...), segundo a simbólica cristã de Santo Ambrósio, herdada aliás da simbólica pagã. O octógono evoca a vida eterna que se atinge, imergindo o neófito nas pias batismais.*⁴⁴⁴

Tudo ajusta-se ao atual estágio de entrada do adepto na tumba: tendo sido, por meio de “A terrível parábola”, firmada a Morte ritual para o mundo profano quadrangular, há agora a expectativa do posterior Renascimento para o mundo sagrado circular; a impedir a mudança brusca entre as duas realidades (hipótese em que o noviço teria dificuldades tanto para se desvencilhar da primeira como para se adaptar à segunda), interpõe-se necessariamente uma estação preparatória que se passa no mundo octangular do sepulcro.

A partir desse entendimento, há razões para se cogitar que as oito faces do “desenho octogonal” magmático sejam constituídas pelo próprio texto “A aranha” e mais as sete peças que lhe são imediatamente consecutivas. Já a relevância da simbólica do octógono para a visualização da natureza dos procedimentos mistagógicos *post-mortem* autoriza o pensamento de que o alcance da imagem oitavada se alastre por mais de uma composição, adotando assim o exemplo do que acontece com outros signos em *Magma*, como a água, a lua e o arco-íris. Entretanto, o fator que mais contribui para corroborar tal assertiva é a sequencialidade em que são arranjados os oito objetos em tela: ocorre que o ciclo “No Araguaia” é dividido em quatro poemas, entre os quais são intercaladas outras composições (“Batuque”, “Reza brava” e “Madrigal”), sendo que o primeiro daqueles (“No Araguaia – I”) é contíguo à peça que introduz o símbolo do polígono, e o último (“No Araguaia – IV”) é exatamente o texto que *fecha* a figura octonada, ficando em decorrência *integradas* numa mesma comunidade ideal todas as composições que se desenrolam entre “I” e “IV”. O entremear desses escritos por Guimarães Rosa, atitude que a princípio parece enigmática e desnecessária, resolve-se justamente em virtude do raciocínio de integração, o qual vale a pena apreender com vagar: resistindo à segura comodidade de se ignorar a atitude do autor, começa-se a perceber que a colocação a

⁴⁴⁴ *Id.*, *ibid.*, verbete *OCTÓGONO*. Grifo dos autores.

intervalos leva o leitor a prestar atenção no liame que se deve desfiar entre os componentes do complexo quádruplo; esse liame não pode consistir simplesmente numa eventual temática “indigenista”, pois assim não se justificaria a intromissão de peças estranhas a tal assunto, devendo portanto ser de outra espécie, e espécie que por congruência se comunique aos três poemas intervenientes. Mas qual seria esse liame? A resposta é dada pela “aranha” que, com seu “fino chamalote”, delineia o “desenho octogonal” e enlaça as oito composições em torno do *ofício comum de propiciação ao Renascimento* do neófito – e o traçado poligonal termina com o sacrifício crístico do psicopompo Araticum-uaçu, acontecimento solene que faz com que o poeta abra os olhos para a sua própria situação de morto, desta maneira ensejando a abertura de um novo agrupamento poemático a partir da peça “Toada da chuva”, em que até mesmo o “céu” participa do luto da “manhã de Finados”.

A propósito, da oitavária se pode extrair uma somatória de significado apreciável, que se escora no pensamento agostiniano:

*Segundo Santo Agostinho, toda ação, nesta vida, se refere ao número 4, ou, ainda, à alma, cujo número é ternário. Depois do 7º dia vem o 8º, que assinala a vida dos justos e a condenação dos ímpios...*⁴⁴⁵

Em conjunto, os oito poemas se referem ao enterro do corpo material no solo, onde lhe incumbe apodrecer e se desvanecer, como requisito para que a alma liberta possa ascender e tornar ao Uno. Já vimos que o número da *alma* celeste é o *três*, ao passo que *quatro* é o número do *corpo* terrestre; infere-se assim que o trabalho do corpo – 4 – em associação com a alma – 3 –, a qual anseia por sua reintegração com o Uno – 1 –, totaliza 8, que é o número do Renascimento e do Infinito. Deste modo, na engrenagem do sistema octal de *Magma*, “A aranha”, *primeira* das peças que diz respeito ao mundo intermédio e cuja protagonista simboliza ela mesma a “criadora cósmica”⁴⁴⁶, pode ser tomada como a expressão do *um*, enquanto que o corpo ao qual cumpre se putrefazer é traduzido pelas *quatro* composições de “No Araguaia” e a alma à qual cabe se elevar é traduzida pelos *três* textos de permeio.

Deve-se ainda evidentemente reparar, dentro do simbolismo do octógono, no número de seus lados. O *oito* denota a abertura do numerável para o Infinito imensurável, o que fica bem pautado até mesmo pela escolha do sinal gráfico do lemniscate – tido como um algarismo oito “deitado” – para evocar matematicamente o Infinito. Interessantemente,

⁴⁴⁵ *Id.*, *op. cit.*, pág. 652.

⁴⁴⁶ V. nota 453 (pág. 246).

*o Japão, desde épocas muito recuadas, é chamado pelos japoneses Ilhas do Grande Oito, para dizer que o país é constituído por uma quantidade inumerável de ilhas. Tal cifra é encontrada com frequência nos antigos textos sagrados xintoístas, sempre com o sentido de “grande número”. Tornou-se uma cifra sagrada. Mas o oito não é o inumerável indefinido e disperso, é o inumerável enquanto entidade que pode ser expressa pelo nº 8.*⁴⁴⁷

Discorrendo sobre o significado desse número na mitologia dos dogons do Mali, Chevalier e Gheerbrant informam que, para tal povo,

O verbo é (...) simbolizado pelo número oito, que engloba, além do mais, a água, o esperma, e o conjunto das forças fecundantes. (...)

*Enfim, a sacralização do número oito, entre os dogons, se sobrepõe à da regeneração periódica, pois oito é o número do Gênio e do Antepassado – o mais velho dos ancestrais – que se sacrificou para garantir a regeneração da humanidade quando do seu estabelecimento definitivo na terra (...). Só depois desse sacrifício caíram sobre a terra as primeiras chuvas fecundantes e purificadoras, o primeiro campo foi semeado, e soou, no norte da aldeia, o primeiro ruído de forja.*⁴⁴⁸

Deste modo, num lance de nítido contorno iniciático, o oito exprime, após a conclusão das atividades de limpeza e aradura do solo, o “estabelecimento definitivo na terra” da semente que, morrendo, renascerá em nova planta – não sem que antes venham as “chuvas fecundantes”. No trajeto mistagógico de *Magma*, Araticum-uaçu faz as vezes do “Gênio” ou “Antepassado” ou ainda do Cristo que “se sacrificou para garantir a regeneração” do noviço ora sepultado; as precipitações vivificantes terão lugar nas peças “Toada da chuva” e, sobretudo, “Chuva” e “Integração”.

Porém, de maneira alguma se pense que tal teor simbólico seja exclusivo do ideário africano. Em prosseguimento, os autores supra citados complementam que

A tradição cristã, no que concerne a esse número, lembra de maneira espantosa a dos dogons, e faz do oito um acabamento, uma completude.

(...)

*Quanto ao Oitavo Dia, que sucede aos seis da criação e ao sabbat, ele é o símbolo da ressurreição, da transfiguração, anúncio da era futura eterna. Comporta não só a ressurreição do Cristo mas também a do homem. Se o número 7 é, sobretudo, o do Antigo Testamento, o 8 corresponde ao Novo. Anuncia a beatitude do século futuro num outro mundo.*⁴⁴⁹

Buscando através da Cabala luriânica as raízes hebraicas desse simbolismo cristão, temos que no “Oitavo Dia” bíblico, estando já realizados o labor criativo e o descanso de Deus, abria-se o advento do porvir e a vida plena dos seres criados, cujas tarefas consistem

⁴⁴⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 652.

⁴⁴⁸ *Id.*, *ibid.*

⁴⁴⁹ *Id.*, *ibid.* e pág. seg. Grifos, em negrito enfático, dos autores.

precisamente nos atos mágicos e restitutivos do *tikún*, os quais dão continuidade ao trabalho divino.

A reforçar o sentido do numeral na composição rosiana, não se esqueça de que “A aranha” que projeta o “desenho octogonal” é um animal octópode: desta maneira, o oito araneiforme, menor, engendra dentro de si e se abre para a construção de um oito de maior amplitude, cuja função – logo o veremos mais detalhadamente – é a de apreender em suas malhas o divino.

Os comentários sobre o octógono, todavia, não se completam sem a discussão de suas relações com outra forma geométrica: o triângulo, pois é certo que o octógono regular é composto por oito triângulos equiláteros ou isósceles justapostos. No poema de *Magma*, Guimarães Rosa se refere ao “problema de trigonometria” da aranha, sendo “trigonometria” o ramo da matemática que, em associação com a geometria euclidiana, estuda o cálculo das medidas dos lados e ângulos do *triângulo*. Podemos interpretar essa alusão como dizendo respeito, dentre outras coisas, aos *três terços do rosário*, do que se deduz que o “problema de trigonometria” a ser resolvido pela “aranha fiandeira” nada mais é do que a decifração das correspondências que se definem entre a empresa mistagógica, figurativamente trigonal porque rendilhada por terços, e o octógono resultante dessa tecedura, um “quase-círculo” que tende a se desdobrar para o êxito da Ressurreição e do Infinito. Por outro lado, na simbólica cristã tanto o oitavo como o terceiro podem ser o dia do Renascimento – e em *Magma* o início do terceiro terço coincide exatamente com a oitavária.

O valor transcendental do trígono é bem notório: “O triângulo equilátero, na tradição judaica, simboliza Deus, cujo Nome não se pode pronunciar.”⁴⁵⁰

No cristianismo, a figura trilátera designa igualmente a Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo), enquanto que no hinduísmo denota a Trimurti (os deuses Brahma, Vishnu e Shiva). Na alquimia, é o símbolo do fogo, com o que se pode associá-la até mesmo ao magma. Por fim, é mister recorrer também à simbologia maçônica, em que a base do triângulo – chamado de “delta luminoso” ou “ternário cósmico” – manifesta a *Duração* dos trabalhos iniciáticos, enquanto que os dois lados que sobem para se unir no vértice supremo representam a *Luz* e as *Trevas* com as quais todo neófito tem de operar para alcançar o seu objetivo anagógico. Destarte, sendo o octógono formado por meio da justaposição de oito triângulos, é permitido dizer que “A aranha” ilustra, com seu traçar de linhas, a longa e lenta

⁴⁵⁰ *Id.*, *op. cit.*, pág. 904.

duração do desfiar “conta a conta” do rosário magmático, desde as *trevas* da Ignorância até a *luz* da Sabedoria.

Depois dessa explanação algo longa, e no entanto necessária para se visualizar com propriedade o conglomerado do “Desenho octogonal”, podemos de agora em diante cuidar mais especificamente do texto “A aranha”, cuja protagonista como que *retoma o fio do rosário* do poema vestibular de *Magma* e busca tecê-lo numa “teia”, para aí prender a “mosca que não vem”. Adquirem notabilidade, pois, os símbolos da *aranha*, da *mosca* e da *tecelagem*.

Dentre os múltiplos aspectos simbólicos que a aranha detém, comecemos por destacar sua atribuição “de condutora de almas e, portanto, de intercessora entre os mundos das duas realidades – humana e divina”⁴⁵¹.

Item, universalmente

*A aranha torna-se, às vezes, símbolo da alma ou um animal psicopompo. Entre os povos altaicos da Ásia Central e da Sibéria, principalmente, representa a alma liberada do corpo. Entre os muiscas da Colômbia, quando ela própria não é a alma, é quem transporta ao longo do rio, num barco feito com sua teia, as almas dos mortos que devem ir para o Inferno. Entre os astecas, torna-se símbolo do próprio deus infernal.*⁴⁵²

Logo, a aranha é hábil a interpretar o duplo papel de “condutora de almas” (“animal psicopompo”) e da própria “alma” que, “liberada do corpo”, é conduzida pelo mundo subterrâneo. Pode-se com propriedade afirmar que ela, ao mesmo tempo *condutora* e *conduzida*, seria a alma que *conduz a si mesma* pelos espaços avernais, tudo outra vez em consonância com o entendimento deste período magmático como sendo a passagem do neófito pelo estrato ctônico entre as “duas realidades – humana e divina”, aquele intervalo sepulcral em que o ser *humano* tem a oportunidade decisiva de liberar sua alma *divina* da crisálida material (o que – não é demais lembrar – num sentido aprofundado diz mais respeito ao apego às ilusões que infestam a matéria do que propriamente ao corpo físico).

O aracnídeo constitui-se, por igual, em símbolo da deidade que a partir de si própria engendra o Universo, pois,

conforme os diversos povos, (...) pode representar a criadora cósmica, a divindade superior ou o demiurgo.

*(...) Tecelã da realidade, ela é, portanto, senhora do destino, o que explica sua função divinatória, tão amplamente atestada ao largo do mundo.*⁴⁵³

⁴⁵¹ *Id.*, *op. cit.*, pág. 72.

⁴⁵² *Id.*, *ibid.* Grifo dos autores.

⁴⁵³ *Id.*, *op. cit.*, pág. 71. Grifo dos autores.

Por via de consequência, o artrópode manifesta também – e bem de acordo com sua característica de “símbolo da alma” e de mediador – o *divino dentro do humano*. Cuidando-se que é “por dentro” de seu corpo e de dentro dele que passa e sai o filamento de seda com que “A aranha” tece, fica patente que nesse texto o animal aparece como uma nova *persona* do “poeta” que “reza o rosário” desfiando “por dentro” o fio anímico com o qual busca compor uma nova realidade. Ainda condizentemente com o atual passo de *Magma*, uma das tônicas da simbólica araneídea é indicar com justeza

*também um grau superior de iniciação. Entre os bambaras, por exemplo, ela designa uma classe de iniciados que já alcançaram a interioridade, a potência realizadora do homem intuitivo e meditativo.*⁴⁵⁴

Anote-se entretanto que essa “interioridade” é uma “*potência*”, a qual ainda há que se desenvolver em *ato* para que o adepto se torne um “iniciado” deveras, cabendo por enquanto melhor o termo “neófito”: os mitos ctonianos unanimemente advertem que é necessária a *saída* do *eu* após a definitiva *entrada* nele – e valha-nos a narrativa de Orfeu. Em coro a esse alerta, na psicanálise o aranídeo aparece como “um excelente símbolo da introversão e do narcisismo, a absorção do ser pelo seu próprio centro.”⁴⁵⁵

É por esse motivo que o ingresso no mundo infernal, quando o ser pervaga os profundos escuros do *eu*, surge como a passagem mais perigosa da iniciação, eis que a cada instante o noviço corre o risco de ser tragado pelas sedutoras malhas de seda da ilusão de sua própria morte. E mais uma vez a figura da aranha tem uma dupla face que concerne à situação: no ideário semita, sua teia manifesta a fragilidade das coisas, como o atestam a *Bíblia* (Jó 27.18) e o *Alcorão* (29.40), o que parece ser um eco da mentalidade oriental; secundando Chevalier e Gheerbrant,

*Essa fragilidade evoca a de uma realidade de aparências ilusórias, engana-doras. Assim, será a aranha a artesã do tecido do mundo ou a do véu das ilusões que esconde a Realidade Suprema? A partir do segundo milênio a. C., é justamente esta a questão colocada pelo mito, diferentemente interpretado, de Maya, a Xácti ou compa-nheira de Varuna. Para a filosofia budista, Maya evocará uma realidade ilusória, porque é “vazia de ser”, i. e., desprovida de todo substrato metafísico. Para o brama-nismo, ao contrário, a realidade é a existência, que é “verdadeira”, porquanto é ma-nifestação da essência: o véu de Maya, assim como a teia da aranha, exprime a bele-za da criação, e Maya é uma deusa prestigiosa.*⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ *Id.*, *op. cit.*, pág. 72. Grifo dos autores, citando Dominique Zahan (*La dialectique du Verbe chez les Bambara*).

⁴⁵⁵ Beaudoin, *apud id.*, *ibid.*

⁴⁵⁶ *Id.*, *ibid.*

Nessa conjuntura, tem interesse trazer à discussão o mito grego de Aracne, no qual uma jovem que rivalizou com a deusa Atena na arte de fiar foi por castigo transformada numa aranha. Para Chevalier e Gheerbrant, isso ilustra “a ambição demiurga punida”, inteligência plenamente aplicável à composição de *Magma*, na qual o poeta pondera que o artrópode

(...) *bem que poderia*
pescar pequenos arco-íris, nas gotas de orvalho
penduradas do fino chamalote...
se fosse poeta...

Foi visto que o animal deve ser compreendido como mais uma das *personae* do poeta na expressão do seu “magma íntimo”. Ora, ao se *fazer transformar* em aranha no texto, o poeta primeiro repete a pena infligida por Atena a Aracne e após, ao duvidar da condição de poeta do aracnídeo, está ele em realidade duvidando *da sua própria* condição de poeta orante, que “reza o rosário” como o desempenho de uma ação anagógica. Neste momento da travessia iniciática, o poeta está se punindo a íntima “ambição demiurga” com relação ao próprio destino, *i. e.*, está punindo o seu desejo ascensional que aparenta ter malogrado com a morte – e, de fato, nos rituais mistagógicos o neófito na sepultura, absorvido “pelo seu próprio centro”, sempre tem a sensação de ter fracassado. Sintomaticamente, o modo de reagir ao aparente insucesso é que o noviço está se *projetando* em outra figura, atitude equivalente a se esconder de si mesmo na alteridade: trata-se afinal de uma desesperada recusa em admitir que ele se encontra morto. Deste modo, julgando-se incapaz de prosseguir, o poeta de *Magma* considera o longo percurso já percorrido desde o nascimento nas “Águas da serra” e pensa em todos os árduos ensaios de ascese, vistos como “treinos/ no *trapézio* e na *corda*”: ambas evocações de acrobáticos volteios circenses, esta insinua o *fio* do rosário, talvez encarado sob uma balouçante perspectiva funambúlica, e aquele pode ser entendido tanto como o aparelho suspenso de ginástica quanto como a forma geométrica que

*foi comparada por M. Schneider à testa de um boi e, por conseguinte, evocaria uma idéia de sacrifício. Podemos também considerá-la como um triângulo truncado; o trapézio sugere uma impressão de não-acabamento, de irregularidade ou fracasso. Isso pode provir do fato de que a figura está em transformação, foi desviada, bloqueada no decorrer do seu desenvolvimento, ou que é mutilada. Todas estas observações podem ser transpostas, simbolicamente, para o plano físico e resumir-se na percepção de uma certa dificuldade no dinamismo de um ser. O trapézio é um apelo ao movimento.*⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ *Id.*, *op. cit.* pág. 896. Grifos meus. As alusões, em “A aranha”, ao octógono, ao triângulo e agora ao trapézio fazem recordar Plotino, para quem “os geômetras traçam figuras enquanto contemplam” (*Enéada* III, 8, 4). Aliás, no portal da Academia fundada por Platão em Atenas lia-se esta advertência: “Que aqui não entre quem não for geômetra”.

Diante dessa “impressão” de incompletude e “dificuldade” é que se lamenta a

*bem triste velhice
de uma profissional...*

E no final da peça, bastante exaurido desde o enfrentamento do decesso ritual, o adepto se indaga:

*Aranha triste, aranha fiandeira,
podendo envolver-te na tua própria teia,
porque tanto tardas em te amortilhar?...*

Cogita ele abandonar a *teima* “em resolver/ o seu problema de trigonometria” e manter-se inerte nos tecidos da Maya iludente, submetendo-se assim ao estagnado “Sono das águas”: seria a rendição ao entorpecimento da morte. Afinal, a aranha

*Já remendou, mais de uma vez, a rede,
para a mosca que não vem.*⁴⁵⁸

É oportuno agora emendar os comentários sobre o simbolismo desse inseto “que não vem”. Ao se falar sobre “a mosca”, logo é ativado o lado negativo do signo, referente às relações do animal com a sujeira e a podridão, como agente vetor de doenças, e à aflição que causa quando, em nuvens, assola e pica os homens, até mesmo alimentando-se do sangue humano – esses aspectos infaustos presentes na cultura ocidental são oriundos mormente da tradição bíblica, onde o deus sírio Belzebu, cujo nome se traduz por “senhor das moscas”, foi entronado pelos hebreus como “príncipe dos demônios”. Contudo, por estranho que possa parecer, a mosca revela outrossim uma significância mais sublime, procedente do antigo ideário heleno. Apesar de voejar sobre as imundícies e a decomposição, as moscas também “simbolizam uma *busca incessante*”⁴⁵⁹ e,

*Entre os gregos, a mosca era um animal sagrado, ao qual se referiam certos nomes de Zeus e de Apolo. Talvez ela evocasse o turbilhão da vida olímpica ou a onipresença dos deuses.*⁴⁶⁰

Já Consuelo Albergaria disserta sobre o matiz mistagógico do símbolo da “mutuca” em *Grande Sertão: veredas*:

⁴⁵⁸ Datilografado “para as moscas que não *vêm*”, tendo sido a mão riscados os indicativos de plural e o verbo e colocada a correção “*vem*”.

⁴⁵⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 623.

⁴⁶⁰ *Id.*, *ibid.*

A mutuca se relaciona com o aprendizado da coragem e está ligada ao “nosce te ipsum” socrático, cuja fonte é a inscrição délfica: “Conhece-te a ti mesmo e conhecerás o Universo e os deuses”. Será apenas por coincidência que Diadorim traz sempre os braços marcados por picadas de mutuca?

(...) Aliás, outra personagem de Guimarães Rosa, a Lalinha do Buriti também apresenta a mesma ligação com os “mosquitinhos chupadores” (...).

Já se a tomarmos numa caracterização mais precisa, o mosquito que se alimenta de sangue alheio, temos o símbolo da agressividade proveniente do fato de violar a intimidade da sua vítima. Nesta acepção, o mosquito se liga ao mito edipiano e aparece metaforizado na tragédia de Sófocles.

Entretanto, a chave que nos permite ligar o mosquito ao processo do conhecimento nos é dada pelo próprio Rosa no seu discurso na Academia...⁴⁶¹

A pesquisadora cita, então, trecho do discurso rosiano “O verbo e o logos”:

A fatura de antenas sensitivas provia-o de incomparável tino, quase adivinhador. Funcionavam-lhe engenhadas as imaginosas aspirações, vezesmente, sem relaxe (...). Tremendo, ei-lo, contendor duro, conspirador sério, conferindo força de persuasão e evidência convincente, inchante fermento; pequeno-polegar, malasarte, malino não maligno nem maquiavelhaco, mutuca – como Sócrates de si mesmo na “Apologia” diz-se “a mutuca de Atenas”...⁴⁶²

Albergaria conclui:

Outro fato que nos permite associar a mutuca ao processo iniciático é a oposição Diadorim/Hermógenes, já evidenciada e aqui reforçada. Se Diadorim atrai os mosquitos, Hermógenes sabe livrar-se deles (...).

Incorporando o sentido simbólico do inseto (“agressividade”/“busca incessante”) vemos que a sua aproximação se traduz em termos de luta e procura – procedimentos ensinados por Diadorim, a quem as mutucas não deixam em paz. Por outro lado, o inverso se nota com relação ao Hermógenes, duplo invertido de Diadorim, que caminha em direção contrária à aquisição do conhecimento.⁴⁶³

Entre parênteses recorde-se que, assim como Diadorim “traz sempre os braços marcados por picadas de *mutuca*”, em “Ritmos selvagens” os “índios do sul” (“bororos”) têm as “pernas ensangüentadas/ das ferroadas das *muriçocas*”. Ademais, em “Paisagem” surgem “as libélulas verdes” que, em pleno “vôo de caça,/ (...) hipnotizam as *muriçocas* tontas”.

Entre nós, a faceta mística da simbólica do muscídeo pode ainda ser vislumbrada por meio de “A mosca azul” perdida pelo poleá no poema machadiano:

*ERA UMA MOSCA azul, asas de ouro e granada,
Filha da China ou do Indostão,
Que entre as folhas brotou de uma rosa encarnada,
Em certa noite de verão.*

⁴⁶¹ ALBERGARIA, 22, 141-142. Grifos da autora.

⁴⁶² V. ROSA, 19.

⁴⁶³ ALBERGARIA, 22, 142. Grifos da autora.

*E zumbia, e voava, e voava, e zumbia,
Refulgindo ao clarão do sol
E da lua, – melhor do que refulgiria
Um brilhante do Grão-Mogol.*

*Um poleá que a viu, espantado e tristonho,
Um poleá lhe perguntou:
“Mosca, esse refulgir, que mais parece um sonho,
Dize, quem foi que to ensinou?”*

*Então ela, voando, e revoando, disse:
“Eu sou a vida, eu sou a flor
Das graças, o padrão da eterna meninice,
E mais a glória, e mais o amor”.⁴⁶⁴*

Tanto no texto de Machado de Assis como no de Guimarães Rosa a mosca manifesta um dom a ser recebido. Na peça de *Magma* ela evoca um *alimento* que a predadora muscívora pretende interiorizar (e para isso *remenda* “a rede”) ou, por outras palavras, um *ensinamento* a ser intimamente apreendido pelo neófito. Tal ensinamento, aproveitando-se o magistério de Albergaria, poderia ser o da insistência na busca e o da coragem de conhecer-se a si mesmo e ver-se como depositário do fio anímico e, pois, como receptáculo do *Outro* divino – lições bastante úteis para a atual etapa de nossa trilha mistagógica. Esse sentido aproxima a mosca mencionada em “A aranha” do “besouro/ de asas verde e ouro” que adentrou a janela do poeta em “Riqueza” (o primeiro dos “Poemas”), bem como do colibri “Esfuziante e verde” de “Ausência”; diga-se de passagem que também “A mosca azul” machadiana tem “asas de ouro e granada” (sendo este um mineral cuja cor, dependendo da composição, oscila do vermelho acastanhado ao branco esverdeado) e surgiu dentre “as folhas (...) de uma rosa encarnada”. Perceba-se ainda que a teia, preparada para “a mosca que não vem”, igualmente

*(...) bem que poderia
pescar pequenos arco-íris, nas gotas de orvalho
penduradas
do fino chamalote...*

Equiparados desta maneira “a mosca” e os “pequenos arco-íris”, ambos como possíveis presas da teia, fica o símbolo da primeira como que idealmente “contaminado” pelo colorido do rocio irisado e, destarte, alçado a suas mais nobres significações: uma e outros representam centelhas do divino a serem coletadas pela aranha. Observe-se ademais, num parentese, que o verbo “pescar”, utilizado por Guimarães Rosa, tem seu matiz de misticismo e intuitividade, desde os Evangelhos (em que Jesus chamou a Pedro de “pescador de homens”),

⁴⁶⁴ ASSIS, 114, 138-139.

passando pelos tratados alquímicos (em que a “pesca do coral” é uma metáfora freqüente para a procura da Pedra Filosofal) e chegando à psicanálise moderna:

*Pescar, no sentido psicanalítico, é também proceder a uma espécie de anamnese, extrair dos elementos do inconsciente, não através de uma exploração dirigida e racional, mas deixando jogar as forças espontâneas e colhendo seus resultados fortuitos. O inconsciente é aqui comparado à extensão de água, rio, lago, mar, onde estão encerradas as riquezas que a anamnese e a análise trarão à superfície, como o pescador de peixes, com sua rede.*⁴⁶⁵

Mas a “rede” da aranha resta vazia: por ora, nem mosca nem arco-íris são pescados.

Com a menção à rede, voltemos nossa atenção para o trabalho de *tecelagem* da “aranha fiandeira”, do qual inda podem ser extraídas valiosas ilações. Para a sua fiadura, o artrópode setígero “traça (...) linhas” de “fino chamalote”, o que – conforme já foi anotado – recobra “o fio” que “corre por dentro” do poeta desde o carme vestibular. Por extensão, retomemos o anteriormente analisado simbolismo do fio, complementando que

*No plano místico, esse fio evoca o cordão umbilical, ou a corrente de ouro que une a criatura ao criador, e através da qual aquela tenta içar-se até este, tema evocado por Platão e que será retomado por Dionísio o Areopagita: Esforcemo-nos, pois, através de nossas preces, por elevar-nos até o cimo desses raios divinos e benfazejos, como se nos agarrássemos, a fim de puxá-la em nossa direção com as duas mãos alternadas, a uma corrente infinitamente luminosa que pende do alto do céu e desce até nós, dando-nos a impressão de que a estamos atraindo para baixo; mas na realidade nosso esforço é incapaz de movê-la, pois ela está tanto no alto quanto embaixo, e somos nós, isto sim, que subimos.*⁴⁶⁶

É válido ressaltar os tons neoplatônicos que tingem esse fragmento do Areopagita e, doutro lado, seu notável vínculo com a essência da *Tábua esmeraldina*. Saliente-se outrossim que, para o mártir ateniense, “nossas preces” são os instrumentos capazes de alçar o humano movente até o divino imóvel, ficando evidente a correspondência com a atitude do poeta noviço que “reza o rosário”. E recordando-se outra vez – nunca demasiadamente – que *prece* e *Poesia* são irmãs, observemos que

*os Upanixades fazem da aranha que se eleva ao longo de seu fio um símbolo de liberdade. O fio do iogue é o monossílabo aum (ou om); graças a ele o iogue eleva-se até a liberação. O fio da aranha é o meio, o suporte da realização espiritual.*⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 714.

⁴⁶⁶ *Id.*, op. cit., pág. 72.

⁴⁶⁷ *Id.*, *ibid.*

Se singularmente o *fio* aranhoso já serve para representar a ascese por meio da entoação minimalista da sílaba fundamental *om* – *palavra* em sua extrema concentração poética e predical –, em trama resulta a similaridade entre a teia do animal e o texto poético, cahlhando lembrar a etimologia do termo “texto”, que se refere precisamente a algo *tecido* com os filamentos das palavras. Também, “Na tradição do Islã, o tear simboliza a estrutura e o movimento do universo.”⁴⁶⁸

Complemente-se, assim, que sempre “O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, um parto”⁴⁶⁹. Com o que concorda Mircea Eliade:

*Tecer não significa somente predestinar (com relação ao plano antropológico) e reunir (com relação ao plano cosmológico), mas também criar, fazer sair de sua própria substância, exatamente como faz a aranha, que tira de si própria a sua teia.*⁴⁷⁰

E finalmente:

*Tecido, fio, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer (fuso, roca) são todos eles símbolos do destino. Servem para designar tudo o que rege ou intervém no nosso destino: a lua tece os destinos; a aranha tecendo sua teia é a imagem das forças que tecem nossos destinos. (...) Tecer é criar novas formas.*⁴⁷¹

A urdidura da teia na composição de *Magma* significa, enfim, a organização de novas realidades espirituais para o poeta itinerante. Mas se é ele quem o fia, ainda hesita entre qual seja o seu destino: amortilhar-se ou “pescar pequenos arco-íris”. A supressão dessa dúvida entre os desejos de morte e de renascimento constitui lance crucial para a determinação do progresso anagógico – e afinal, para o peregrino o reconhecimento da própria morte será um requisito inescusável para que se possa atingir a ressurreição.

Por último, destaque-se que o “desenho octogonal” da aranha, delineado que é pelo discurso poético, sendo disposto em formas geométricas que se interpenetram e deixando cair de si fios de “gotas de orvalho/ penduradas/ do fino chamalote” (este um tecido de pele ou de lã, às vezes entremeado por linhas de seda), bem pode ser concebido como o traçado de um pentáculo de virtudes talismânicas, o qual, genericamente, consiste num tipo de

selo mágico impresso em pergaminho virgem feito de pele de bode, ou gravado em metal precioso, tal como o ouro ou a prata. *Triângulos, quadrados, estrelas de cinco ou seis pontas inscrevem-se nos círculos do selo; letras hebraicas, caracteres cabalísticos, palavras latinas se desenham sobre figuras geométricas. Considera-se que os selos têm relação com realidades invisíveis, cujos poderes eles permitem comparti-*

⁴⁶⁸ *Id.*, *op. cit.*, pág. 872.

⁴⁶⁹ *Id.*, *ibid.*

⁴⁷⁰ *Apud id.*, *ibid.* Grifo do autor.

⁴⁷¹ *Id.*, *ibid.*

*lhar. Eles podem servir para suscitar os tremores de terra, o amor, a morte e para lançar toda a espécie de sortilégios. Eles simbolizam, captam e mobilizam, ao mesmo tempo, os poderes ocultos.*⁴⁷²

Outras variadas considerações poderiam ser alinhavadas a propósito das férteis simbólicas que se entrelaçam em “A aranha”. A vereda iniciática, entretanto, impele à marcha, convindo seguir até o próximo pouso, que é “No Araguaia – I”. Nessa peça o peregrino narra o seu encontro com “um amigo”, “o carajá Araticum-uaçu”⁴⁷³, às “praias sem cercas e sem dono/ do velho Araguaia”.

Aproveita-nos esquadrihar primeiro o alcance simbólico do curso fluvial. Antes de mais, diga-se que o “Araguaia” ora corrente não é senão o reaviamento do signo aquático que bem dantes brotara com as iniciantes “Águas da serra”, fazendo-se presente de modo categórico durante os misteres do terço inaugural e que, não obstante, já a partir da peça “Maleita” foi, com “O Pará”, progressivamente “desinchando, devagarinho,” ou seja, foi sofrendo uma sutil retração, até se ausentar quase de todo enquanto se mantinha, no segundo terço, a vigência da “Distância sentimental” aberta entre a criatura em trânsito e o Princípio imóvel. Com o segundo texto do terço final, a água reaparece e se efunde por diversas das subseqüentes composições de maior relevo, nelas funcionando como símbolo dominante e sob variadas formas, a saber: rio, precipitação, “poço azul” em “O cágado”, “o oceano” *fechado* “numa gota” em “Saudade”. Logo, as considerações pertinentes à água anteriormente traçadas devem ser agora tomadas em correlação com os comentários atuais sobre a simbólica do rio⁴⁷⁴.

Indo avante, no que toca ao concerto dos carmes do ciclo “No Araguaia”, é interessante que,

Na China Antiga, o simbolismo da travessia do rio possuía também certa importância. Os casais jovens costumavam realizá-la no equinócio da primavera: era uma verdadeira travessia do ano, a passagem das estações, e a do yin ao yang; era igualmente a purificação preparatória à fecundidade, sendo esta consecutiva à restauração do yang; e era, ainda, um chamamento à chuva: fecundação da terra pela atividade celeste. A Tecelã legendária atravessa o rio do Céu (a Via-Láctea), no mo-

⁴⁷² *Id.*, *op. cit.*, pág. 706. Grifos dos autores. Esclareça-se que no ocultismo a palavra *pentáculo*, originariamente empregada com a especificidade de designar o *pentagrama pitagórico* (estrela de cinco pontas feita com traçado contínuo), evoluiu daí para ser aplicada a *qualquer* figura de caráter mágico, *independente do formato*, em especial ao *duplo triângulo de Salomão* (estrela de seis pontas feita pela sobreposição de dois triângulos equiláteros).

⁴⁷³ A forma registrada por ROSA, 1, no que toca ao sufixo aumentativo, é “Araticum-uassu” (com *ss* e a sílaba final acentuada); em *id.*, 2, 102 e segs., lê-se “Araticum-uassu” (*ss* e sem acento na sílaba final), conforme preferido também por BUENO, 146, *passim*; respectivamente o mesmo para “No Araguaia – II”, “III” e “IV”. Já NAVARRO (219, *passim*) opta por utilizar “-ûasu”. Porém, parece-me não haver prejuízo no uso da forma *-uaçu* com *ç*, o que se aproxima do corrente nos topônimos mais conhecidos, como *Mogi-guaçu*. Apesar disso, talvez haja algum valor no uso dos *ss*, que iconograficamente sugerem a sinuosidade dos cursos fluviais.

⁴⁷⁴ Para tanto, remeto ao Capítulo II, tópico 1. V. tb. a pág. 170 (Introdução ao Capítulo III, 1º §, *in fine*).

*mento do equinócio, para unir-se ao Boieiro: o rito sazonal encontra seu protótipo na paisagem celeste...*⁴⁷⁵

Concorde com o sentido geral da ritualística chinesa, temos que em *Magma* houve há pouco a união hierática de um casal – o *Kibungo-Gerê* e Zabelinha –, sendo que ambos os consortes traduziram diferentes aspectos de uma só psique, a do neófito que se rendeu à morte cerimonial; ao enlace seguiu-se a mística obra de tecelagem da aranha fiandeira, artrópode que quer também expressar outros estados de alma do adepto. Ora, a este, então, cumpre doravante passar pelas *quatro margens* poemáticas do “rio”, isto é, cumpre atravessá-lo, tal como o fazem “Os casais jovens” e a “Tecerã legendária”, com o que se realiza uma “passagem” mágica que detém, dentre demais significados, o de “chamamento à chuva: fecundação da terra pela atividade *celeste*”. E conforme já se preveniu, no *continuum* de *Magma*, imediatamente após a presente paragem no octogonal mundo subterrâneo, cuja paisagem é sulcada pelo “Araguaia”, haverá a oportunidade de se ouvir a “Toada da chuva” e depois, já perto do término da viagem, ainda há de se precipitar outra mais fecundante “Chuva” poética, sem se descuidar que, entrementes, a seu tempo será reencontrado não propriamente o “Boieiro” em pessoa, mas sim o contorno ideal das quatro últimas estampas zen de condução da boiada.

Sem intenção de apressar o passo, porém, relembre-se agora que as águas do rio, de acordo com o que vem sendo discutido, desde as “Águas da serra” denotam o movimento do manifestado:

O curso das águas é a corrente da vida e da morte. (...)

Seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e a variedade de seus desvios.

(...)

*No sentido simbólico do termo, penetrar (ou mergulhar) num rio significa, para a alma, entrar num corpo. O rio tomou o significado do corpo. A alma seca é aspirada pelo fogo. A alma úmida é sepultada no corpo. O corpo tem uma existência precária, escoa-se como a água, e cada alma possui seu corpo particular, a parte efêmera de sua existência – seu rio próprio.*⁴⁷⁶

Cabe sublinhar que o fundo dessa associação entre rio e alma se deve ao fato de que, geograficamente, o fluxo da primicial água corrente é circunscrito pelo leito de terra. Em desdobramento da idéia, se a imersão “num rio significa, para a alma, entrar num corpo”

⁴⁷⁵ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 781. Grifos dos autores, sendo que as menções ao *yin* e ao *yang* vêm em negrito.

⁴⁷⁶ *Id.*, *op. cit.*, págs. 780-782.

onde ela “é sepultada”, atravessar a correnteza fluvial – ou melhor, transpor as margens coarctantes – corresponderá a uma das etapas necessárias para *sair do corpo em que se entrou*, então ressuscitando e ultrapassando a matéria tátil, que é a “parte” mais “efêmera” da condição do homem. Aliás, no sistema quaternário “No Araguaia”, a representação da “existência humana” e do “curso da vida” fica robustecida pela quantidade de peças integrantes: de se trazer à memória que o numeral quatro invariavelmente exprime,

Desde as épocas vizinhas da pré-história, (...) o sólido, o tangível, o sensível.
(...)

Existem quatro pontos cardeais, quatro ventos, quatro pilares do Universo, quatro fases da lua, quatro estações, quatro elementos, quatro humores, quatro rios do Paraíso, quatro letras no nome de Deus (YHVH) e no do primeiro homem, quatro braços da cruz, quatro Evangelistas etc. O quatro designa o primeiro quadrado e a década; a tétrade pitagórica é produzida pela adição dos quatro primeiros números (1 + 2 + 3 + 4). O quatro simboliza o terrestre, a totalidade do criado e do revelado.

Essa totalidade do criado é ao mesmo tempo a totalidade do perecível. É singular que a mesma palavra shi signifique em japonês quatro e morte. Por isso, os japoneses evitam com cuidado pronunciar essa palavra; substituem-na na vida quotidiana por Yo ou Yon.

(...)
Quatro é ainda o número que caracteriza o universo na sua totalidade (mais freqüentemente trata-se do mundo material, sensível). Assim os quatro rios que saem do Éden (Gênesis, 2, 10 ss.) banham e delimitam o universo habitável.⁴⁷⁷

Os referidos rios do Éden são o Geon, o Pison, o Tigre e o Eufrates. Por meio deles voltando à imagem do rio, e num aprofundamento da sua circunstância de evocação do material semovente, é sabido que em diversas mitologias – como a egípcia, a grega e a irlandesa – o mundo do além-túmulo era cortado ou delimitado por um ou mais cursos flumíneos. São especialmente famosos os rios do Hades heleno: Flegetonte, Cocito, Lete (ou Lethes) e sobretudo o Estige (ou Styx), cujo afluente Aqueronte deveria ser cruzado na barca de Caron (ou Caronte), à custa de um óbolo, pelas almas dos mortos sepultados que chegavam ao Inferno. Em contrapartida, na tradição hebraica, que se transmitiu ao cristianismo, a travessia do Jordão pelos israelitas quando entraram em Canaã (*Js* 3.1.-4.24), após o Êxodo de quarenta anos pelo deserto, veio a se revestir de um simbolismo paráclito bastante conhecido: até hoje “transpor o Jordão” é uma metáfora recorrente para a passagem entre a vida de ilusões, a morte – quer física, quer iniciática – e o além, o que frisa com o deslocamento entre o exílio no Egito, passando pelos erros no Sinai, até ao advento à Terra Prometida, e tudo outra vez em estrito ajustamento com o teor místico de cada um dos três terços do rosário que “O poeta

⁴⁷⁷ *Id.*, *op. cit.*, pág. 758-760. O primeiro grifo dos autores indica uma citação de Champeaux (*Introduction au monde des Symboles*) e os demais estão em negrito.

reza”; além do que, as margens do Jordão foram igualmente o palco do batismo de Jesus (*Mt* 3.13, *Mc* 1.9), marcando o início do ministério que O levaria à Morte e Ressurreição.

Não é pois sem razão que se insiste em que o complexo “No Araguaia” deva ser admitido em *Magma* como uma ilustração do período de permanência do neófito morto no sepulcro, antes de ressurgir, entendimento autorizado até mesmo pelo topônimo: segundo Silveira Bueno, *Araguaia* provém de “*ara* (arara)” e “*guaia* (mansos)”, significando então “Rio das araras mansas”⁴⁷⁸; e Chevalier e Gheerbrant aduzem que “Os índios bororos acreditam em um ciclo complicado de *transmigração das almas*, no decurso do qual elas se encarnam numa arara”⁴⁷⁹. Conquanto Araticum-uaçu seja apresentado como pertencente à nação carajá, é certo que os bororos, hoje em dia reduzidos, antigamente habitavam uma extensa área que compreendia as margens do “*velho*” Araguaia. Daí, as relações que se travam entre o nome do rio observado em *Magma* e a mitologia *post-mortem* dos *velhos* habitantes do lugar, na qual a arara ocupa papel de destaque, resultam demasiado fortes para serem ignoradas.

Por fim, reflita-se que no livro de estréia de Guimarães Rosa, quase toda vez em que a palavra “rio” é mencionada, incide no poema também a presença de personagens indígenas ou ao menos de elementos da cultura nativa ligados aos cursos fluviáteis. “A Iara”, “Ritmos selvagens”, “O Caboclo d’água” e os quatro carmes de “No Araguaia” o comprovam. A instituição de tal vínculo imagético parece assumir de fato foros de simbolização hierática, depreendendo-se que os silvícolas, por viverem sempre avizinados “dos grandes rios” (o que está escrito em “Ritmos selvagens”), são em *Magma* vistos como seres dotados de um conhecimento melhor – porque natural – dos mágicos segredos dos caminhos hidrográficos ou da “renda trançada dos igarapés” que veste a Mãe d’Água⁴⁸⁰. Venha à lembrança que as “índias dos carajás”,

— “*Carajás das praias do Araguaia,*
(...)
vêm nas pirogas, que são simples troncos, finos, compridos,
com cachos de meninos, curumins vivos, equilibrados,
dependurados,
e as canoinhas passam, à flor das águas, como coriscos,
à frente dos ventos, vencendo piranhas, vencendo asas e pensamentos,
Araguaia abaixo, de Caiapozinho até Conceição...”⁴⁸¹

⁴⁷⁸ BUENO, 146, 562.

⁴⁷⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 73. Grifei. Os autores se apóiam em Claude Lévi-Strauss (*Le symbolique cosmique dans la structure sociale et l’organisation cérémonielle de plusieurs populations nord et sud-américaines, le symbolisme cosmique des monuments religieux, série orientale*).

⁴⁸⁰ V. neste trabalho a pág. 100 (Capítulo II, tópico 1).

⁴⁸¹ V. as págs. 108-109 (Capítulo II, tópico 1) e a nota 193. Observo que corrigi a forma manuscrita original “*vê-em nas pirogas*”.

Item, é desde os “Ritmos selvagens” que

*(...) o rio marulha a canção dos guerreiros
que vão desaparecer...*

Por conseguinte, afigura-se absolutamente adequado que, para auxiliar o peregrino em sua estadia pelo mundo subterrâneo às bordas do Araguaia, surja como psicopompo – e também como hierofante – um índio carajá, o “patrício”, “irmão” e “amigo” Araticum-uaçu, o qual pode ser compreendido como um daqueles “curumins vivos” que, atingindo a idade adulta e se tornando um valoroso guerreiro detentor dos mistérios, saberá ensinar ou fazer ver ao noviço a mais grave de todas as lições mistagógicas: *mors janua vitae* ou a verdadeira significação da morte como abertura para a ressurreição.

Assim é que, revestidas de caráter transcendente, as virtudes mestrais de Araticum-uaçu – sua força, habilidades e a sabedoria no relacionamento com a Natureza – são desde logo evidenciadas pelo poeta:

*Seus músculos são cobras grossas
que incham sob o couro moreno;
suas narinas têm sete faros;
e nos seus ouvidos há cordas sutis, onde ressoa o pio
curto e triste, que, mais de um quilômetro distante,
solta o patativo borrachudo.*

*Quando o rio ensolado enruga, em qualquer ponto,
a lâmina lisa de níquel molhado,
ele traduz, na esteira da mareta,
com o binóculo faiscante dos olhos,
o tamanho e a raça do peixe escondido.
E a flechada vai harpoar, certa, debaixo d’água,
o pacemã ou o pirarucu.*

*A mata não lhe dá mais surpresas
(tem nove presas de onça preta no colar),
nem o rio lhe conta mais novidades
(ele é capaz de flutuar, até dormindo,
correnteza abaixo, como um pau de pita).⁴⁸²*

Revelam-se dignas de apreço as aptidões do índio: ele vê “com o binóculo faiscante dos olhos”, *ouve* com as “cordas sutis” dos “ouvidos” e *fareja* com as “narinas” de “sete faros”. Indo além – e numa performance até mais notável do que a do exigente “bacairi” de

⁴⁸² Em ROSA, 2, 102, o quinto verso desse fragmento foi partido em dois, com quebra de linha após “triste,”; e ainda se lê: “o patativo *borrageiro*”, “peixe *que navega* escondido” e “(tem *vinte* presas de onça preta no colar)”. Encontra-se também “*arpoar*” por “*harpoar*”; embora não tenha encontrado a segunda variante dicionarizada, parece-me não haver risco em seu uso, já que a palavra *arpão* e o verbo derivado provêm do latim *harpago*.

“Ritmos selvagens”⁴⁸³ –, Araticum-uaçu, após desvendar “o tamanho e a raça do peixe” oculto sem sequer vê-lo, confiante apenas nas leves ondulações que o animal vai provocando na superfície aquática, é capaz de “harpoar” a pesca com uma “flechada (...) certa”. Assim sendo, mais do que possuir sentidos agudos para perscrutar o que é visível, o carajá sabe deveras pressentir e atingir o *invisível*, trazendo-o à tona mesmo

*sem que (...) o veja,
sem que o sinta,
sem que o desminta...*

Em acentuado contraste, “A aranha”, na peça imediatamente anterior fazendo as vezes do neófito, ainda esperava em vão “a mosca que não vem” e vacilante costurava incertezas quanto à própria competência para “pescar pequenos arco-íris”. Do confronto resulta, em suma, que Araticum-uaçu demonstra uma sobranceira segurança no seu *estar no mundo*: “A mata não lhe dá mais surpresas (...) nem o rio lhe conta mais novidades”, *i. e.*, ele sabe da existência tudo aquilo que lhe compete saber.

Neste quadro, tem extrema validade detalhar o exame dos versos que são dados entre parênteses no fragmento citado: “tem nove presas de onça preta no colar” e “ele é capaz de flutuar, até dormindo,/ correnteza abaixo, como um pau de pita”. Longe de se configurarem como meras expletivas, tais complementos contêm inestimáveis informações acerca do semblante de Araticum-uaçu, permitindo-nos com efeito reconhecê-lo como alguém que se encontra num estágio avançado da carreira iniciática, à dianteira do poeta que “reza o rosário” e, em decorrência, habilitado para doutrinar. Vejamos.

No que diz respeito ao “colar” com “nove presas de onça preta”, verificam-se motivos suficientes para propiciar a interpretação do mesmo como sendo não um atavio banal qualquer, mas sim um objeto de significância sagrada, de espécie porventura aparentada a um *rosário* bárbaro. Por primeiro, é consabido que dentre os costumes bélicos indígenas, mormente os dos brasis, se conta o de o guerreiro marcar suas vitórias com incisões no próprio corpo ou com o uso de enfeites compostos por relíquias havidas aos corpos dos inimigos abatidos – o vocábulo “presa”, adrede, a par de sinonimizar com o colmilho, também se refere exatamente ao espólio apreendido junto aos adversários. No caso, as nove presas manifestam igual número de embates vitoriosos contra o jaguar ou “onça preta” (em tupi, *yaguara-eté pi’xuna*), animal que figura, nas diversas mitologias ameríndias de Norte a Sul do continente, como uma divindade noturna, selênica e ctoniana que, de maneira semelhante à lua, preside e

⁴⁸³ V. a pág. 108 (Capítulo II, tópico 1).

simboliza a vinda ou o regresso à luz, freqüentemente em associação antípoda e complementar com a águia e a arara, estas de feições solares e uranianas: “Entre os tupinambás do Brasil”, por exemplo, “as crianças do sexo masculino recebiam, por ocasião do nascimento, patas de jaguar e pés de águia”⁴⁸⁴.

Deriva que vencer a “onça *preta*” e lhe tomar as presas como sinal de triunfo remete à noção de que Araticum-uaçu já tenha passado pela escura *noite* iniciática, simbolizada pelo felídeo, e dela retornado, não uma nem duas, mas “*nove*” vezes, pois nove são os troféus a que o índio faz jus. A singularidade no que toca à quantidade das presas não é gratuita, pois desde pelo menos os

*escritos homéricos este número tem um valor ritual. Deméter percorre o mundo durante nove dias à procura de sua filha Perséfone; Latona sofre durante nove dias e nove noites as dores do parto; as nove Musas nascem de Zeus, por ocasião de nove noites de amor. Nove parece ser a medida das gestações, das buscas proveitosas e simboliza o coroamento dos esforços, o término de uma criação.*⁴⁸⁵

Conclui-se que, com ligação a Araticum-uaçu, as “nove presas” do colar exprimem a conquista de nove “buscas proveitosas”, as quais, levadas a cabo, demonstram “o coroamento dos esforços, o término de uma criação” ou o aperfeiçoamento da gestação de um novo ser, de sorte que o carajá se apresenta como um iniciado que executou *in totum* as provas mistagógicas e se sagrou renascido, sendo por isso que “A mata” – isto é, a selva das ilusões multitudinárias – “não lhe dá mais surpresas”. Consente-se afirmar que ele se encontra já na etapa epilodal da busca metafísica, eis que, de conformidade com os preceitos cabalísticos, “Na busca da sabedoria, o primeiro estágio é calar, o segundo ouvir, o terceiro memorizar, o quarto praticar, o quinto *ensinar*.”⁴⁸⁶

Mas ainda tem valia o investimento em outras das demais facetas signícas do nove e em algumas de suas correspondências com a simbólica do três, pois é certo que

*Cada mundo é simbolizado por um triângulo, um número ternário: o céu, a terra, os infernos. Nove é a totalidade dos três mundos.
Nove é um dos números das esferas celestes. É ainda, simetricamente, o dos círculos infernais.*⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 511. Os autores se utilizam de um estudo de Alfred Mettraux, *La religion des Tupinamba*. Sobre a associação do signo do jaguar com a águia e a arara, v., respectivamente, *id.*, *op. cit.*, pág. 22 e segs., bem como págs. 72-73.

⁴⁸⁵ *Id.*, *op. cit.*, pág. 642.

⁴⁸⁶ Rabi Salomon Ibn Gabirol (séc. XI), cit. como epígrafe in: SENDER, 260, 8. Grifei.

⁴⁸⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 642.

A estruturação d'A *divina comédia* de Dante Alighieri denota consistentes ecos dessa idéia universal: à parte o Prólogo, a epopéia é composta por três ambientações – o Céu, o Purgatório e o Inferno –, cada qual contendo 33 cantos, totalizando então 99, invariavelmente dispostos em *terza rima* (i. e., a cada grupo de três versos, o segundo verso rima com o primeiro e o terceiro do grupo consecutivo). Ademais, o vate, na companhia de Virgílio, principia sua jornada iniciática pelos nove círculos do Inferno; o numeral é também o do Céu e, por extensão, o de Beatriz e do Amor⁴⁸⁸.

Na China, onde nove é o número do *yang*, colhem-se entendimentos parelhos:

*Aos nove Céus opõem-se as nove Fontes, que são as moradas dos mortos. (...) O número 9 está na base da maior parte das cerimônias taoístas dos templos dos Han. Nove é o número da plenitude (...). E não é por acaso que o Tao-te king conta com 81 capítulos (9x9).*⁴⁸⁹

Enfim, nesse concerto, cujo acorde inicial nos foi soprado pela composição de *Magma*, harmonizam diversas sapiências:

Segundo o esoterismo islâmico, descer nove degraus sem cair significa ter dominado os nove sentidos. É também o número que, correspondendo às nove aberturas do homem, simboliza para ele as vias de comunicação com o mundo.

(...)

Segundo René Allendy (...), o número nove aparece como o número completo da análise total. É o símbolo da multiplicidade retornando à unidade e, por extensão, o da solidariedade cósmica e da redenção. (...) Para os platônicos de Alexandria, a trindade divina primordial se subdividia igualmente por três, formando os nove princípios. Foi voluntariamente, acrescenta Allendy, que a arquitetura cristã procurou expressar o número nove: exemplo disto é o santuário de Paray-le-Monial, iluminado por nove janelas.

(...) A iniciação órfica teria igualmente admitido três ternos de princípios: o primeiro compreendia a Noite, o Céu, o Tempo; o segundo, o Éter, a Luz, os Astros; o terceiro, o Sol, a Lua e a Natureza; esses princípios constituíam os nove aspectos simbólicos do Universo. O número nove, diz Parmênides, concerne às coisas absolutas. As nove musas representam, através das ciências e das artes, o total dos conhecimentos humanos. Liturgicamente, a novena representa a consumação, o tempo completo. (...)

Sendo o último da série dos algarismos, o nove anuncia ao mesmo tempo um fim e um recomeço, isto é, uma transposição para um plano novo. Encontrar-se-ia aqui a idéia de novo nascimento e de germinação, ao mesmo tempo que a da morte; idéias cuja existência assinalamos em diversas culturas a propósito dos valores simbólicos deste número. Último dos números do universo manifestado, ele abre a fase das transmutações. Exprime o fim de um ciclo, o término de uma corrida, o fecho do círculo.

É nesse sentido que se pode interpretar o título e as divisões da obra de Plotino, assim como foram transmitidas por seus discípulos, e especialmente por Porfírio, sob uma influência pitagórica: Enéadas (conjunto de nove). É uma reunião de 54 pequenos tratados, divididos bastante arbitrariamente, mas correspondendo ao produto

⁴⁸⁸ V. *id.*, *ibid.*

⁴⁸⁹ *Id.*, *ibid.* Grifo dos autores, em negrito.

*de 6x9; dois números que são, cada um, múltiplos de três e reforçam os símbolos do três.*⁴⁹⁰

Possível, assim, inferir que o “colar” de “nove presas de onça preta” não só testemunha a condição prestante do mestre Araticum-uaçu como augura, para o aprendiz, concomitantemente “um fim e um recomeço, isto é, uma transposição para um plano novo” propício às “transmutações” ou, por outras palavras, “a idéia de novo nascimento e de germinação” subterrânea que advém “da morte” cerimonial.

De tudo o que foi até agora comentado, observa-se que a parte introdutória do poema “No Araguaia – I”, arranjada em quatro estrofes, além de reaver a imagem do rio e de colocar outros elementos que repisam a atmosfera da atual situação do neófito no mundo do sepulcro, ainda serve, precipuamente, para configurar o *status* mistagógico e a capacidade doutrinária de Araticum-uaçu, ambos definitivamente confirmados pelo dístico:

*(ele é capaz de flutuar, até dormindo,
correnteza abaixo, como um pau de pita).*

Tais versos explicitam que o carajá é um sábio que domina o ritmo do fluxo vital, e tanto que se permite abandonar sem cuidado – “até *dormindo*” – à sua “correnteza”, pois que “o rio” da existência não “lhe conta mais novidades”. Pondere-se, todavia, que no presente se trata de algo absolutamente distinto daquele “*Sono das águas*” do primeiro terço de *Magma*, em que “a cachoeira” pára “a queda e o choro” numa “hora morta”

de torpor líquido e inocente.

O “torpor” das águas, como a tempo se preveniu, fora causado pelo cansaço do movimento de busca anagógica, que desta forma se interrompe momentaneamente para alguns seres⁴⁹¹, ao passo que, para o índio, a dormida não barra a continuidade motriz: ele permanece *flutuando* sem ir a pique, “como um pau de pita” e “correnteza *abaixo*”, o que vale dizer, rumo ao desaguamento na imensidão marítima. O deslocamento de Araticum-uaçu – como o de todos os que se mantêm em vigília – só irá cessar com a chegada à “foz, no Grande Rio”, sucesso que o carajá experimentará na peça “No Araguaia – IV”. Portanto, a alusão ao repouso do indígena evoca mais a imperturbabilidade, por ele já alcançada, que caracteriza a postura do iluminado diante do mundo material, seja este iluminado o asceta cristão, o sufi, o mestre zen ou o contemplativo neoplatônico: são sempre aqueles que, sem terem saído corpo-

⁴⁹⁰ *Id.*, *ibid.* e págs. segs. Grifos dos autores, sendo que o trecho “solidariedade cósmica e da redenção” vem em negrito.

⁴⁹¹ V. págs. 165-167 (Capítulo II, tópico 4).

reamente do emaranhado compósito da agitação mundana, já se sentem espiritualmente fora dela, desenredados. Essa imperturbabilidade, por seu turno, corresponde a um vislumbre da tranqüilidade do sono divino mencionado em “Águas da serra”, desejável euipnia sempiterna que é idealmente antecipada pelo místico que já alcançou a Sabedoria.

Desta maneira firmada a autoridade de Araticum-uaçu como hierarca, o poeta lhe dirige “Hoje” as seguintes três perguntas, que a rigor consistem na medula da composição:

– “*Como foi feito o mundo,
oh meu patrício Araticum-uaçu?...*”
(...)
– “*Bem, mas o que é mesmo a vida, meu irmão moreno?...*”
(...)
– “*Muito bem, amigo, quero saber, agora,
o que pensas do amor...*”⁴⁹²

O noviço está, claramente, dispondo-se a aprender com o mentor, cujas respostas são inequívocas, posto que mudas: à primeira questão,

*Ele riu, deu um mergulho no rio,
e emergiu, com a cabeleira em gotas,
sem querer falar...*⁴⁹³

Apesar de o guia não “querer falar”, sua preleção não poderia ser mais cristalina: “o mundo” – como de antemão já o sabíamos – emerge *das* “Águas” que provêm “da serra”.

À segunda pergunta,

*Araticum-uaçu riu com mais gosto ainda,
e saiu a remar, com esforço simulado,
tangendo a piroga corredeira acima...*⁴⁹⁴

A resposta silenciosa do carajá pode seguramente ser interpretada como sendo: “a vida” *é viagem*, uma viagem ascendente, que tende ao retorno à fonte (“corredeira *acima*”) e que exige o “esforço” de “remar” (por isso que o índio o *simula*) contra as orientações ilusórias da vida. Anote-se neste ponto que ambos os sentidos mencionados pela peça – “corredeira *acima*” e “correnteza *abaixo*” (quando se fala que “ele é capaz de flutuar, até dormindo”) –

⁴⁹² Em ROSA, 2, 103: “ó meu patrício”.

⁴⁹³ Em *id.*, *ibid.*: “sem precisar de falar...”, solução que parece até mais positiva do que a versão original.

⁴⁹⁴ Em *id.*, 1, está escrito “proga”, termo que não encontrei em quaisquer dicionários compulsados, podendo ser um erro de datilografia ou talvez um regionalismo. No mesmo documento, em “Ritmos selvagens” aparece “pirogas”.

acabam se confundindo, eis que, conforme já explanado, sob o prisma metafísico a Fonte e a Foz são uma e a mesma.

Quanto à indagação sobre o amor, à primeira vista a atitude responsiva de Araticum-uaçu parece mais enigmática, pois

*Desta vez ele não riu – franziu o rosto,
e jogando fora o remo de taquara,
deitou-se na canoa, indiferente,
com olhos fechados, braços cruzados,
e deixando-se levar pela corrente, à-toa,
sumiu na curva, atrás do saranzal...*

Diante do *franzir do “rosto”* do índio, podemos de início pensar essa resposta em termos de *tristeza ou saudade*, concernindo então ao sentimento que aflora em face da distância que se antepõe entre o amante e a amada. Contudo, a despeito de tal tristeza, se se evocar o ensinamento anterior de Araticum-uaçu – o de que “a vida” consiste no “esforço” de “remar” contra as vagas –, cumpre notar que, em contraposição, “o amor” se pauta justamente pelo *abandono do esforço*, porque o indígena *joga* “fora o remo de taquara,/ (...) deixando-se levar pela corrente, à-toa”. Resulta, por conseguinte, que “o amor” se consubstancia por igual na *fé* calmamente depositada no fluir da existência, ou seja, a convicção de que, mesmo estando a criatura “com olhos fechados” – *sem ver* a quem se ama – e com os “braços cruzados” – *sem abraçá-lo, tocá-lo ou senti-lo* –, o imanente amor teosófico fatalmente transcenderá as ingerências do mundo e, num dia certo para cada um, há de se realizar com naturalidade, conduzindo o ser ao Oceano para onde levam todas as correntezas flumíneas. Recorde-se aliás que, de acordo com Guimarães Rosa, “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.”⁴⁹⁵ Aufere-se que o amor fiel como que serenamente *nega* “a agitação demasiada” da vida mas, ao fazê-lo, *justifica* o vero ato de viver. Em síntese, a resposta de Araticum-uaçu à terceira indagação representa ser a conceituação do amor como consistindo na *tristeza pela saudade* e, simultaneamente, na *fé em que a tristeza e a saudade não duram para sempre*.

Resta ainda singularizar a circunstância essencial de que, nos rituais esotéricos de aprendizagem espiritual, o adepto jamais recebe um ensinamento imposto *de fora* pelo mestre, o qual heurcticamente age no intento de tão-só sugerir, deixando ao alvedrio do aprendiz reconhecer *em seu âmagô* a sabedoria, quando ele mesmo se julgar preparado para tal descoberta: sempre e sempre, *Nosce te ipsum*, a perscrutação do “seu magma íntimo, do

⁴⁹⁵ *Apud* ROSA, 79, 155. Grifo de Guimarães Rosa. V., neste trabalho, a nota 104 (pág. 60, Capítulo I, tópico 4).

seu mundo interior”⁴⁹⁶. Essa sabedoria, por seu turno, decerto que só pode ser compreendida por meio da experiência iniciática pessoal. Assim é que as três questões e máxime as respectivas respostas de Araticum-uaçu compendiam e induzem à meditação sobre as fases mistagógicas que o próprio neófito até agora percorreu e vivenciou através dos terços de *Magma*: o Nascimento *ex ventre aquae* (“Como foi feito o mundo”), o turbulento transcorrer da viagem existencial em liberdade (“o que é mesmo a vida”) e a busca pelo Outro (“o que pensas do amor”). Coerentemente, o *riso* do carajá à primeira resposta e depois a risada “com mais gosto ainda” à segunda coadunam-se com a atmosfera de *alegria* dos mistérios do terço de abertura, vinculados à parte inicial da vida. Por outro lado, ao se falar no amor o *franzimento* do “rosto” do indígena manifesta o *sofrimento* dos mistérios do segundo terço, ainda mais porque o amor é também relacionado à Morte, vez que se dantes Araticum-uaçu *simulara* o esforço vital “tangendo” avante “a piroga”, agora, pensando no sentimento amoroso, ele *simula* uma inerte postura mortuária quando “*deitou-se na canoa, indiferente, / com olhos fechados, braços cruzados*”. Chega-se à conclusão de que o amor significa igualmente a *confiança em enfrentar o decesso*, tal como aconteceu ao peregrino quando da “A terrível parábola” – e nessa situação a fé se traduz na esperança de que, uma vez tendo saído o ser da penumbra da vida, possa ele ver se abrir, no seio mesmo da escuridão do sepulcro, uma via definitiva para a luz. Tudo acertado na perfeita engrenagem estrutural de *Magma*, falta apenas integralizar a desfiadura recentemente encetada dos mistérios do terço final, a cujo término operar-se-á a gloriosa Ressurreição.

Importa enfim, antes de prosseguir na abordagem do próximo texto, dedicar algum espaço ao exame de certos aspectos vinculados ao nome do guia carajá: o vocábulo tupi *araticum* – “fruta mole” – quer designar vários tipos de árvores frutíferas da numerosa família das *Annonaceae*. Essa família engloba aquela que é considerada a mais complexa rede conhecida do mundo botânico, no que toca à diversidade de espécies, as quais apresentam entre si sutis variações morfológicas, tais como de peso e de tamanho entre os frutos (praticamente todos comestíveis), em razão do que estes recebem uma pletora de denominações populares ao longo de sua extensa área de ocorrência, situada no intertrópicos americano. De uma maneira geral, são exemplos das anonáceas a fruta-do-conde (*Annona squamosa*), a graviola (*A. muricata*), e uma imensa quantidade de araticuns, como o araticum-do-cerrado ou marolo (*A. crassiflora*), o araticum-do-rio, da beira-do-rio, do-alagadiço ou do-brejo (*A. spinescens*) e o araticum-do-campo (*A. coriacea* ou *A. dioica*), além de um longo *etc...* Outros sinônimos ver-

⁴⁹⁶ V. ROSA, 17, ou *id.*, 2, 9.

náculos para *araticum*, citados a título de demonstrar o intrincado do assunto, são: atemóia, ata, pinha, anona, embira, ariticum, jaca-do-pará, condessa e coração de rainha (devido à conformação cordiforme). De se precaver que essas denominações freqüentemente se confundem. O *araticum-uaçu* ou “araticum grande”, especificamente, pode ser tanto a graviola – que é também referida por “araticum-do-grande”, coração de índio ou cabeça de negro –, como alguma das espécies chamadas de “araticum-grande” (*A. silvatica* ou então a *A. dioica*). Seja como for, a particularidade que mais nos interessa de quaisquer dos araticuns é a de que a casca esverdeada da fruta madura é sempre seca e aparentemente dura e resistente, e contudo se rompe com extrema facilidade, enquanto que a polpa aromática é doce, aquosa e bastante mole, sendo composta por gomos claros e leitosos a envolver de dez a vinte sementes rijas, negras e lustrosas. O araticum, por conseguinte, ajusta-se perfeitamente – e talvez de modo bem melhor do que qualquer outro fruto – a ilustrar o sentido de que, na trajetória anagógica da criatura, o invólucro material, que inclui o tegumento de aparência rude, mas na verdade quebradiço, e a parte carnosa desmanchadiça (o corpo continente), deve se consumir ou dissipar, isto é, está destinado a *perecer* como condição para que se liberem as essências íntimas das sementes (a alma como negros grãos de divindade), as quais, assim caindo ao solo, têm a possibilidade de apodrecer e depois frutificar numa nova planta florescente que transcende o fruto original. De mais a mais, o sumoso araticum, pelo formato, pode ser igualmente interpretado como uma representação do coração humano, o qual contém em seu interior a capacidade anímica de germinar, transcendendo sua individualidade, desde que se preste à necessária consumpção transformadora.

Possível então entender que, em *Magma*, o *quid* do surgimento em cena de Araticum-uaçu seja exatamente o seu posterior desaparecimento – o que irá ocorrer no derradeiro poema do ciclo “No Araguaia”. O fito principal desse desaparecimento será o de indicar ao noviço, pelo exemplo contundente e definitivo do mestre, a inexorabilidade da morte e em consequência a precisão de se vencer o medo que ela suscita, a fim de dar ensejo ao florescimento que dela advém – entendimento que se desenvolve em rigorosa corroboração a tudo quanto foi até agora explanado (e que, adrede, corresponder-se-á com a oportuna retomada do estudo das estampas búdicas de condução da boiada). E com efeito, após o passamento de Araticum-uaçu, em vários carmes de *Magma* se verifica efusiva a presença de símbolos concernentes à demorada germinação vegetal, entremeados pela presença fecundante da água e a serem culminados pela floração plena que se confunde com o término da provação iniciática do poeta que reza o rosário. Vejamos isso em lances rápidos: a composição contígua a “No Araguaia – IV” é a “Toada da chuva”, de força irrigatória por enquanto tímida, eis que se refe-

re ao pranto triste da “manhã de Finados”; passando-se duas peças, aparece “O cágado”, em que se lamenta a escassez de água e se aguarda “outro Dilúvio”; transpondo-se mais um texto, chega-se ao “Jardim Filosófico”, ainda “sem flores” e onde há “vasos vazios”; segue-se uma perturbadora série de poemas melancólicos e noturnos, mas logo os quatro penúltimos textos de *Magma* se apropriam sem reservas da simbólica fitóide, evocando a saída do noviço da sepultura, como os renovos que eclodem da terra: vem o “Amanhecer”, em que já

*Floresce, na orilha da campina,
enorme ipê
de copa metálica e esterlina.*⁴⁹⁷

Sucedese a categórica “Primavera na serra” e de imediato a “Chuva” torrencial que vem “da banda da serra”: o “aguão” e a “água nova” fazem *dançar* “as sementinhas do meloso seco”. Em decorrência dessa precipitação vivificante, dá-se o início da “Integração” final do poeta com a totalidade do Universo, e para tanto o ser humano se consubstancia simbolicamente com as plantas em brotação:

*Deitado no chão, fofo de tantas chuvas,
onde o meu corpo calca os seus contornos,
acompanho as pontas dos cipós que oscilam,
o respirar das folhas,
o saltitas de cócegas nas patas dos gafanhotos,
e o crescer rampante das trepadeiras bravas,
avançando em meus braços.*

(...) *e os meus olhos sobem, tateando os verdes...*⁴⁹⁸

Mas nada disso acontecerá sem que previamente se participe do “Batuque” rosiano, texto para o qual nos voltamos, consecutivo que é a “No Araguaia – I”. Cuida-se agora de uma composição desenhada ao redor de “tipos populares”, cantigas de sabor folclórico e episódios de narrativas orais ouvidos por Guimarães Rosa na Cordisburgo de sua meninice, de conformidade com o depoimento de seu tio e companheiro de brincadeiras, Vicente Guimarães⁴⁹⁹.

O assunto de “Batuque”, conforme já se entrevê pelo título, é o transcorrer de um quibungo em que “A negrada dança”, “de pés no chão”, cantando ao som da “sanfona” e da “violada”, num frenesi regado a “Comida” e “bebidas finas”. Vem a propósito observar

⁴⁹⁷ Em ROSA, 2, 140: “*esguio ipê*”.

⁴⁹⁸ Em *id.*, pág. 145, foi suprimido o verso “onde o meu corpo...”.

⁴⁹⁹ V. GUIMARÃES, 49, 79-85 (onde se discorre sobre a personagem Felão) e 87-88 (onde se registra uma variante da primeira quadra cantada em “Batuque”; v. à frente, neste estudo, a nota 506, pág. 271).

que, conquanto se trate de uma peça que estruturalmente se ampara na liberdade de metrificação – o que é a regra em *Magma* –, o ritmo do “Batuque” não deixa de ser marcado, no início, pela cadência dominante da redondilha menor em alternância, principalmente, com versos hexassílabos:

*A negrada dança,
e nunca descansa,
no chão do terreiro,
de pés no chão...
— “A premera imbigada
é papudo qui dá.
Eu também sou papudo,
eu também quero dá...”*

*E o batuque ferve,
e a sanfona geme,
e a violada chora,
arrastando a função...*

Para delinear convenientemente o clima melódico do bailado concorre ainda o emprego das rimas em tom de repique, então sempre graves ou agudas (“*dança*”/“*descansa*”, “*fubá*”/“*aluá*” etc...), bem como o aproveitamento do vocabulário e da pronúncia populares (“— *Corre, gente, qui envém sordado!...*”) e a estribilhação dos versos:

— “*Felão veio?...*”
— “*Nun vei não...*”
— “*Pruquê qui nun veio?...*”
— “*Nun sei não...*”⁵⁰⁰

Enfim, o autor reforça o acento sincopado da percussão do “Batuque” ao recorrer à aliteração, à assonância e à rima interna:

*Sapateio, patadas, de pés, em pancadas,
pisando, pelados, aos pulos pesados,
a poeira do chão...*⁵⁰¹

Assim construído em torno desses elementos sonoros e levando-se em conta – conforme veremos – o comportamento das personagens atuantes, o poema serve com perfeição para evocar os impressionantes cantos e danças dos dramas sacros que tinham lugar na parte final dos *Mistérios Maiores* da Antigüidade, precisamente no intervalo críptico entre a

⁵⁰⁰ Em ROSA, 2, 106, o primeiro verso do fragmento não apresenta reticências. Outrossim, GUIMARÃES (49, 83-84) informa, em tom bastante pitoresco, sobre a origem popular e improvisada dessa quadra, que teria ocorrido no arraial de Cordisburgo num dia de festa comemorativa do Sagrado Coração de Jesus; a versão apresentada por Guimarães Rosa apresenta algumas pequenas alterações

⁵⁰¹ Em ROSA, 2, 106: “*cem pés, em pancadas*”.

Morte ritual e a saída para a luz. De se frisar que as representações teatrais nesse momento da Iniciação constituem em verdade uma constante universal e impreterível, cujo desígnio capital é outra vez fazer ver ao noviço o aspecto de transitoriedade e mutabilidade do mundo material, o qual entretanto vem a ser, ele mesmo, apenas uma representação ilusória da única realidade absoluta, que é a divina. Destarte, a interpretação dos atores – mormente ao incluir o canto e a dança, como o faz a “gente preta” da peça rosiana – consiste sempre num símbolo do movimento da vida manifestada, a qual por sua vez se revela não mais do que um símbolo da divindade manifestante.

É certo outrossim que o canto e a dança são, em quaisquer modalidades de culto, mecanismos cerimoniais de relevância indiscutível, em geral utilizados com o escopo de despertar o crente, provocando-lhe o *enthousiasmos* (em grego, “sopro divino”), ou seja, o arrebatamento do ser pelo influxo epifânico purificador – e no caso específico das solenidades iniciáticas, tais procedimentos têm ainda o objetivo de exortar o adepto a fim de que ele, tomado pelo espírito da deidade, arranque-se do entorpecimento tumular, permitindo-se então renascer. O efeito pretendido com as coréias dos lances mistagógicos é, deste modo, semelhante à catarse aristotélica da tragédia e da comédia clássicas: a purgação moral da psique do indivíduo que, em face da intensidade da experiência cantante e dançante, deixa com alívio aflorar as emoções recalcadas do medo ou da alegria – e não é, pois, à toa que o teatro grego, de profundo caráter religioso, tenha origem nas encenações da vida do deus Dioniso, representadas ancestralmente durante as festas dionisíacas da primavera.

Ora, a dança – presente nos mais diversos cerimoniais xamânicos, quer sejam eles africanos, ameríndios, australianos ou siberianos – adquire invariavelmente o sentido de

manifestação, muitas vezes explosiva, do Instinto de Vida, que só aspira rejeitar toda a dualidade do temporal para reencontrar, de um salto, a unidade primeira, em que corpos e almas, criador e criação, visível e invisível se encontram e se soldam, fora do tempo, num só êxtase. A dança clama pela identificação com o imperecível; celebra-o.

*(...) Porque se a dança é provação fervente, e prece, ela é também teatro.*⁵⁰²

Isso é verdade tanto no que tange às danças da chuva sagradas das comunidades mais primitivas ou às danças circulares de colheita da Europa medieval, como no que diz respeito às modernas danças que, à primeira vista, aparentam ser apenas de índole secular: o festivo *rock’n’roll*, em essência, obedece ao mesmo impulso de libertação extática que movia as ébrias dionisíacas e que ainda hoje em dia promove a contemplação mística experimentada

⁵⁰² CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 319-320 (*sic*). Grifos dos autores.

através da dança circum-ambulatoria (a *sama*) pelos graves dervixes rodopiantes (da ordem estabelecida pelo poeta Rumi no séc. XIII). Afastando-se as particularidades, resta sempre, em qualquer hipótese – e tal como foi escrito sobre o balé artístico em “Sérgio Lifar” (um dos “Poemas” do segundo terço de *Magma*) –, “alguém” que “canta com o corpo”⁵⁰³ em busca de certa espécie de transcendência em relação ao mundo banal do dia-a-dia. Tão-somente a profundidade do nível de transcendência almejado é o que pode traçar alguma diferenciação entre a dança religiosa e a profana, embora os cambiantes limites entre uma e outra sejam definidos também pela capacidade que cada bailarino tenha de se entregar ao delírio, já que este pode ser pessoalmente interpretado apenas como uma trivial via de escape *para fora do mundo* ou, sob uma perspectiva de bem mais longo alcance, como uma via de entrada *para dentro do que está além do mundo*: uma “prece” que é, ao mesmo tempo, “teatro” e “provação fervente” – tal como o *Magma* de Guimarães Rosa.

Acerca do canto, este sempre exprime, nas variadas liturgias e a exemplo das cantigas dos bichos e dos índios em “Ritmos selvagens”, o “sopro da criatura a responder ao sopro criador”⁵⁰⁴, isto é, a expressão de regozijo demonstrada pelo ser quando este se persente em comunhão com a benevolente divindade que lhe concedeu o dom da Vida. Aplicando-se a idéia ao rito iniciático, novamente se tem a convocação do neófito para que este se aperceba da sua aptidão inata para a Ressurreição. Nesse entendimento, pouco importa que o tema da música vocal seja, em aparência, profano, pois o timbre que prevalece é simplesmente o do júbilo que a criatura sente por ter recebido o fôlego vital e poder experimentá-lo segundo o livre-arbítrio, o que a revela digna de toda a atenção e do amor divinos, uma vez que o fôlego que lhe corre *por dentro* adveio figurativamente *de dentro* de Deus. Assim é que, em “Batuque”, os cantantes festejam inocentemente, até a sexta estância, o mais singelo prazer de viver, e chegam a fazer da mera ausência momentânea da opressão (esta encarnada na figura do “Tenente Felão”) um motivo de contentamento suficiente para dar causa a uma canção improvisada que comemora a liberdade. Com respeito a isso, cresça-se que é de alastrada usança a concomitante realização de um banquete como forma de conagração dos adeptos “através da partilha da mesma graça e da mesma vida”⁵⁰⁵ recebidas da deidade; em *Magma*,

*Comidas finas, querendo comer,
bebidas finas, querendo beber:
pau-a-pique, cobu, bolo de fubá,
cachaça queimada, garapa e aluá...*

⁵⁰³ V., neste estudo, as págs. 198-199 (Capítulo III, tópico 2).

⁵⁰⁴ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 176.

⁵⁰⁵ *Id.*, *op. cit.*, 120.

Convém agora dar atenção à quadra cantada pelos negros na estrofe inicial:

— “*A premera imbigada
é papudo qui dá.
Eu também sou papudo,
eu também quero dá...*”⁵⁰⁶

A ingenuidade aparente e o coloquialíssimo do tom dos humildes cantores poderiam levar à cômoda atitude de não se dar maior importância ao fragmento, tomando-o como a transposição despreziosa de uma cantiga reles. Não obstante, a experiência na leitura da obra de Guimarães Rosa impõe a noção de que é justamente nas imagens, personagens, situações e falas cujos aspectos sejam os mais corriqueiros (“*Aí, Zé, opa!*”⁵⁰⁷) que muitas vezes se escondem os significados poéticos de maior abrangência – característica da estética rosiana que é, aliás, um de seus pontos de força. No trecho em questão do poema de *Magma*, a palavra “imbigada” se constitui no cerne em função do qual se desenvolve a quadra, valendo, por conseguinte, procurar desvelar em que isto consiste.

A “imbigada” – corruptela de *umbigada* – é a batida ou toque que os parceiros de dança se dão com a barriga, movimento típico dos velhos bailados africanos que foi trazido para o Brasil pelos escravos bantos e veio a se tornar parte importante de numerosas danças folclóricas, tais como alguns cocos de roda e frevos nordestinos e o batuque caipira paulista; de modo especial, a umbigada é o mais notável passo precursor que viria a dar origem, mediante modificações operadas desde o séc. XIX, ao gingado do samba atual. São notórios o apelo lúdico e, por outra, a conotação sexual como um convite à celebração orgástica da vida, mas esses são apenas vieses do pensamento essencial que remete – uma vez mais – à idéia de exultante contato do ser com a divindade, orientação da inteira estrutura de *Magma*. Para uma correta visualização desse pensamento, tem pertinência recorrer ao simbolismo da região umbilical em outras culturas. E temos que, da China à Grécia e de passagem pela Índia, mais do que ser visto como “o ponto central” da anatomia humana, “O umbigo é igualmente o *centro* do microcosmo humano”⁵⁰⁸. Lembrança cicatricial da origem física do ser no ventre materno,

⁵⁰⁶ GUIMARÃES (48, 87-89), ao recordar sobre Mãitina, uma ex-escrava africana que era agregada da família nos tempos da infância de Guimarães Rosa, conta: “Agradava a sua dedicação às crianças. Com estas brincava, recordando e ensinando tradições de sua terra. Uma dentre outras era a dança da umbigada. Punha os meninos em semicírculo e, diante deles, acompanhando com palmas, cantava:// *A primeira umbigada/ O mulambo é quem dá./ Eu também sou mulambo./ Eu também quero dá.*// E umbigava cada menino por sua vez. Risos e palmas. Alegria de festa. Garotada contente!” A pessoa de Mãitina serviu também para a criação de uma personagem de “Campo Geral” (novela integrante de *Corpo de baile*); v. *id.*, *op. cit.*, pág. 116-117.

⁵⁰⁷ ROSA, 7, 125 (“Cara-de-Bronze”).

⁵⁰⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 659. Grifo dos autores.

por extensão o umbigo denota metafisicamente “o ponto de retorno à *origem*, o vestígio do eixo do mundo” e, em razão disso,

*Um número muito grande de tradições supõe que a origem do mundo tenha partido de um umbigo, de onde a manifestação se irradia nas quatro direções. Por exemplo, a tradição da Índia, onde o Rig-Veda fala do umbigo do Não-Criado, sobre o qual repousava o germe dos mundos. É do umbigo de Vixenu, estendido sobre o oceano primordial, que germina o lótus do universo manifestado.*⁵⁰⁹

Se, por um lado, a marca do umbigo manifesta que foi efetuado o corte inapelável do cordão que havia entre o indivíduo e o organismo que o gerou e primeiro alimentou, por outro lado, do ponto de vista metafísico, o umbigo assinala justamente o contrário: que o nexos anímico entre o espírito da criatura e a *Alma Mater* é indissolúvel, e tanto que a vinda à luz estigmatiza indelevelmente o corpo – abrigo da alma – de cada ser humano. Vem daí a importância da região umbilical, como ponto de equilíbrio fisiológico, nos exercícios práticos da filosofia iogue, através dos quais se busca atingir a *mocsa (moksha)*, que é o estado de perfeita quietude do iluminado que obteve o conhecimento verdadeiro e libertou-se da roda do *samsara*, apercebendo-se da identidade de essência entre o *Atman* (alma individual) e o *Brahman* (Alma Universal). Mas não só no hinduísmo incide essa idéia: na Europa dos séc. XI e XII, registra-se a existência de uma seita quietista cujos sectários – os onfalópsicos – acreditavam que, fixando o próprio umbigo como uma prática de meditação, a pessoa poderia chegar à anulação da vontade, ao abandono das coisas mundanas e, então, à *Luz do Tabor* ou a união contemplativa com Deus (uma doutrina que talvez soe um pouco hilária aos ouvidos de mil anos depois, mas cujo teor revela um parentesco bem próximo de certos usos de mortificação do corpo ensinados por São Francisco de Assis nos seus *Fioretti* e ainda próximo de alguns dos *Exercícios espirituais* de Santo Inácio de Loyola).

Porém, é na Grécia Antiga que se encontra a face mais fértil da simbólica em pauta, traduzida por meio do *Ônfalo* (do grego *omphalos*, “umbigo”), o qual era a

*pedra sagrada do oráculo de Delfos sobre a qual se sentava a Pitonisa para formular suas predições. Considerada o centro (umbigo) do mundo, também era vista como o símbolo da fecundidade da terra.*⁵¹⁰

Seria porventura de se esperar que fosse o Olimpo, morada dos deuses, o excelso *Axis Mundi*, dignidade que sem embargo foi assumida pela mística pedra délfica porque ela

⁵⁰⁹ *Id.*, *ibid.* Grifos dos autores (“Rig-Veda” e “Vixenu” em negrito).

⁵¹⁰ *Enciclopédia Larousse*, 172, verbete *ÔNFALO*.

*era, segundo Píndaro, mais que o centro da terra, mais que o centro do universo criado; simbolizava a via de comunicação entre os três níveis da existência, ou os três mundos: o homem vivo aqui na terra, a morada subterrânea dos mortos, a divindade. Dizia-se que o ônfalo de Delfos era situado sobre o lugar em que Apolo matara a serpente Pitão (...). Simbolizava o poder vital que domina as forças cegas e monstruosas do caos; hoje em dia seria considerado a ordenação racional da vida. Mas uma ordenação obtida por um domínio interior, por uma vitória sobre si mesmo, e não por auxiliares externos.*⁵¹¹

Vale sublinhar, para que se demonstre que não nos afastamos da inteligência do texto de *Magma*, que o Ônfalo de Delfos detinha toda essa importância sgnica para o culto apolíneo e para a religião helena porque ilustrava, num plano maior da coletividade, o mesmo papel que o umbigo representava para cada indivíduo: o de “via de comunicação” do centro de um microcosmo particular para com o centro do macrocosmo universal (comunicação de essências que, aliás, era o que possibilitava à pitonisa prenunciar, por sua boca, o futuro que em princípio somente aos deuses era dado conhecer). Logo, assentar-se por sobre o misterioso “umbigo” do mundo (“centro do universo criado”) ou movimentar através da dança convulsa o próprio umbigo (centro anatômico de cada ser) são modos similares de se ativar essa mística “comunicação entre os três níveis da existência”.

Isso esclarecido, fazendo agora uma suma dos diversos ângulos do simbolismo examinado e aplicando-a à canção da primeira estância de “Batuque”, afigura-se lícito interpretar a “imbigada” da “gente preta” como a expressão do anseio de se fazer manifestar, através do transe entusiástico do canto e da dança, aquela “via de comunicação entre os três níveis” – sendo esse o exato sentido que sustentava o gesto quando de seu surgimento na velha África. Trata-se portanto de uma ilustração do desejo anagógico que anima e move, ainda que inconscientemente, cada criatura em desterro “aqui na terra”, a mesma terra cuja “fecundidade” o Ônfalo grego também simboliza; a evasão do exílio terrestre necessariamente há que passar pela mais profunda escuridão da “morada subterrânea dos mortos” – paragem onde se encontra o neófito de *Magma* –, e nesse passadouro é mister cumprir, de uma vez por todas, o *Gnóthi seautón* inscrito em pedra no pórtico do oráculo de Delfos, ou seja, é mister realizar o “domínio interior”, a “vitória sobre si mesmo” e sobre a Morte, extremo requisito para que o ser abandone o passado, compreenda o presente e possa afinal despertar para o vindouro Renascimento que reunirá o seu ser à “divindade”.

⁵¹¹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 650-660. Remeto outrossim, atinente ao Píton ou “Pitão”, aos comentários finais traçados neste estudo a respeito do poema “Gruta do Maquiné” (págs. 132-134, Capítulo II, tópico 2).

Nessa conjuntura é que no desenrolar do “Batuque” os negros celebram, por meio da segunda quadra que cantam, a liberdade de movimentação, o que vale dizer, a liberdade – conferida pelo nascimento a toda criatura – de prosseguir até a plena consecução do desejo ascensional. Mas o palco do mundo, já o sabemos, é demasiado turbulento – bem o pressentiam “a sanfona”, que “*geme*, e a violada”, que “*chora*” – e quando a festa vai alta aparece a temível personagem “Felão”,

(...) *cabra malvado,*
*que foi capitão do mato, noutra encarnação...*⁵¹²

O arrogante Tenente Felão, com sua truculência, bem como a soldadesca que parece acompanhá-lo, representam no teatro mistagógico toda a maldade do mundo material e ilusório, a qual parece querer obstar a autonomia de movimento anagógico do ser, interpondo-se entre este e Deus. A mera afirmação de ter sido o Tenente “*capitão do mato*, noutra encarnação”, já lhe define o contorno de vulto tirânico, cruel e cerceador. Em reforço a essa visão, deve-se anotar que tal figura foi composta com base numa pessoa real, um certo Alferes Felão, típico valentão do cenário sertanejo nos arredores de Cordisburgo, sobre quem Vicente Guimarães afirma:

E tamanhas diversas malvadezas dele Joãozinho ouviu, que o escritor João Guimarães Rosa adjetivou o aquele nome para descrever a ferocidade de uma personagem do Grande Sertão: Veredas, sendo na 1ª edição, pág. 187: “Aquele Hermógenes era matador – o de judiar de criaturas filhos-de-deus – felão de mau”.

*Mais adiante, na pág. 428, repete o adjetivamento, na descrição de uma bravata de Riobaldo, em que este, prosapeando valentemente se chamou de felão, assim: “Eu felão”. Para designar sua macheza.*⁵¹³

Guimarães Rosa ainda utilizou o nome do jagunço para intensificar a descrição do caráter perverso de Hélio Dias Nemes, personagem que na novela “O recado do morro”, de *Corpo de baile*, é também qualificada como “*felão de mau*”⁵¹⁴.

Outra circunstância estimável é a oposição que se delineia entre os nomes de Felão e o de Araticum-uaçu: se o do carajá evoca uma grande fruta de sabor adocicado, no do Tenente é possível ler, em derivação aumentativa, todo o amargor do *fel*. Todavia, incumbe notar que essa substância, sendo secretada pelo fígado, está entranhada em todo ser humano e é imprescindível para o correto processo de digestão – do que se aufere que o azedume bilioso

⁵¹² Em ROSA, 2, 106: “*capitão-do-mato*”. O dístico que apresenta, entre parênteses, o Tenente Felão, constitui nesse documento a parte final da terceira estância, enquanto que em *id.*, 1, corresponde a uma estrofe separada, a quarta do poema.

⁵¹³ GUIMARÃES, 49, 85. Grifos do autor. V. tb. *id.*, *op. cit.*, pág. 114.

⁵¹⁴ V. ROSA, 5, 277.

faz parte da vida de cada um, sendo requerido para a completa absorção até mesmo do que sabe agradável ao paladar. Destarte, a presença nefasta de Felão neste entretempo como que põe em realce a de Araticum-uaçu nos instantes do ciclo “No Araguaia” circunvizinhos, numa ilustração de que o júbilo, para ser vivido em plenitude, necessita por um instante do contraponto da tristeza, os mistérios *da alegria* só passam aos mistérios *gloriosos* mediante o áspero intervalo dos mistérios *dolorosos* e, enfim, a Ressurreição do espírito só tem lugar após a Morte e o recolhimento do corpo à sepultura. Esse raciocínio será recuperado mais à frente, quando nos detivermos sobre o texto “Regresso”, cujos versos finais escritos por Guimarães Rosa são:

*Oh!... que bom, uma palavra basta
para refazer o meu idioma:
— “Sofrimento... Sofrimento...
e não a esquecerei!...”⁵¹⁵*

Por enquanto, retornemos ao fato de que a chegada de Felão interrompe abruptamente o doce divertimento do baile que corria solto, transformando a festividade num espetáculo acre de violência e medo; o “cabra malvado” sarcasticamente ordena:

*— “Pula, negrada, no meio do terrero,
que eu vou ensiná vocês dançá!...
Dança de refe, sanfona e rebenque,
olá, violero, começa a tocá!...
Quem fugi, fogo nele, no meio da testa,
e não tem i nem a, se a justiça mandá!...”*

*E têm de dançar a noite inteira,
a noite toda, sem parar...
— “Canta, cambada, o que tavam cantando
antes de Felão chegá!...”*

*— “Felão veio?...”
— “Nun vei não...”
— “Pruquê qui nun veio?...”
— “Nun sei não...”⁵¹⁶*

Os negros são, dessa forma, obrigados a *representar* para Felão um contentamento que já não sentem. Igualmente, de acordo com o que em unânime rezam as doutrinas místicas, perante o teatro do mundo e seus reveses a criatura afastada de Deus é muitas vezes

⁵¹⁵ V. neste Capítulo o tópico 3 (págs. 372-375)

⁵¹⁶ Em ROSA, 1, este trecho tem a leitura dificultada pelo desenho de sete negros cantando e dançando; no texto, “i” e “a” vêm sublinhados. Em *id.*, 2, 106, no segundo verso do fragmento lê-se: “ensiná vocês *a* dançá”.

impelida a interpretar um papel de falsa felicidade, o que a leva a se embrenhar cada vez mais na ilusão da matéria, com a qual passa a compactuar. O carne rosiano termina então com

(...) a negrada dançando, e os refes batendo
nessa gente preta,
que em trezentos anos
aprendeu a apanhar...⁵¹⁷

É importante distinguir que o transcorrer das cenas de “Batuque” acaba por sintetizar os sentimentos gerais que dominaram os mistérios *da alegria* e depois os *dolorosos* dos dois primeiros terços, eis que, bem de acordo com o que foi até agora exposto a respeito do itinerário mistagógico em *Magma*, a vida consiste, de início, numa prazerosa liberdade de movimento que pouco a pouco vai se tornando em pesar e cansaço, tal como a festa que perdeu o brilho pelo esbatimento da verdadeira causa de satisfação. Por conseguinte, no que toca à referência aos “trezentos anos” em que “a gente preta (...) aprendeu a apanhar”, mais do que uma simples alusão sentimental aos tempos históricos da escravidão, os versos aparentam dizer respeito ao longo período de provação iniciática que o neófito, seguindo a configuração *ternária* do rosário, tem enfrentado para alforriar sua alma do cativeiro do mundo, situação metafísica que encontra um paralelo na aflição a que os negros são submetidos: tomar consciência dessa angústia alheia e solidarizar-se com ela é um passo adiante para que o poeta possa aceitar e aprender a lidar com a sua própria angústia.

Prestes a concluir as apreciações sobre “Batuque”, falta-nos somente dar atenção ao simbolismo da cor preta que perpassa todo o texto, tanto através da caracterização enfática dos participantes do bailado (a palavra “*negrada*”, por exemplo, é repetida na primeira, na sétima e na nona e última estrofe) como, complementarmente, pela menção à circunstância de que Felão constrange o pessoal a “dançar a *noite* inteira”. No Ocidente, a cor negra e a escuridão noturna notoriamente expressam, antes de mais nada, a morte e os sentimentos de melancolia e luto, o que entra em perfeita consonância com a idéia de estadia do neófito no mundo sepulcral intermédio. Mais relevante do que isso, porém, é o fato de que,

*Enquanto imagem da morte, da terra, da sepultura, da travessia noturna dos místicos, o Preto está também ligado à promessa de uma vida renovada, assim como a noite contém a promessa da aurora, e o inverno a da primavera. Sabemos, além disso, que, na maioria dos Mistérios antigos, o participante devia passar por certas provas à noite ou submeter-se aos ritos num subterrâneo escuro.*⁵¹⁸

⁵¹⁷ Em *id.*, *ibid.*, 107: “*nossa gente preta*” e “*sofreu a apanhar*”.

⁵¹⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 743. Grifos dos autores, sendo “*vida renovada*” em negrito.

Para a devida compreensão da simbólica, tem validade destacar e analisar com mais cuidado os dois principais pontos de interesse desse excerto, a saber: as associações do negrume com “certas provas” da “*travessia noturna*” mistagógica e com a “promessa de uma *vida renovada*”. Com relação ao primeiro aspecto, é oportuno invocar o jogo sógnico das cores na heráldica, arte em que o *sable* manifesta, nas palavras de Frédéric Portal, “*prudência, sabedoria e constância na tristeza e nas adversidades*”⁵¹⁹, virtudes eminentes que o noviço deve possuir e desenvolver caso tencione realmente tornar-se um iniciado – e neste instante críptico, a terceira dessas qualidades, em particular, é indispensável. Pondere-se que o fundo da Iniciação é sempre proporcionar o luminoso renascimento do “participante”, mas sem jamais ocultar que esse é um prêmio a ser conquistado mediante a perseverança, apenas ao cabo de uma provação dolente e demorada que inclui a “*travessia*” pelas sombras de um “subterrâneo escuro”, o que equivale à inumação do adepto na noite mística do túmulo.

Discutindo agora o segundo aspecto, vejamos que as trevas da noite e da morte sugerem “a promessa da aurora” e a de “uma *vida renovada*” – e já vimos à saciedade que o enterramento do grão no solo exprime a expectativa do florescimento de uma nova planta. Convém então dizer que

o preto é originalmente o símbolo da fecundidade tanto no Egito Antigo como na África do Norte: a cor da terra fértil e das nuvens inchadas de chuva (...). *Se é preto como as águas profundas, é também porque contém o capital de vida latente, porque é o grande reservatório de todas as coisas: Homero vê o oceano como preto. As Grandes Deusas da Fertilidade, essas velhas deusas-mães, são com frequência pretas em virtude de sua origem ctônica: as Virgens negras acompanham assim as Ísis, as Áton, as Deméter e as Cibele, as Afrodites negras. Orfeu diz, segundo Portal (...): Cantarei a noite, mãe dos deuses e dos homens, a noite, origem de todas as coisas criadas, e nós a chamaremos de Vênus. Este preto reveste o ventre do mundo, onde, na grande escuridão geradora, opera o vermelho do fogo e do sangue, símbolo da força vital.*⁵²⁰

O vínculo da negridão com o ambiente ctônico, portanto, corresponde ao seu vínculo com a capacidade geratriz do escuro útero materno e com todas as demais imagens que refletem os ideais de “Fecundidade”, renovação, nascimento e ressurreição, tal como acontece no *tei-gi* do Tao, onde o negro é a cor do *Yin*, que é o princípio terrestre, feminino e maternal. Desta maneira, várias tradições apresentam como pretas determinadas figuras femininas que primam pela excelência na expressão da maternidade, tal como as deusas-mães acima mencionadas (Ísis, Deméter, Cibele) e, no Brasil, a Nossa Senhora Aparecida; outrossim, a tradição judaico-cristã aponta como negra a rainha de Sabá, que, embora não precisa-

⁵¹⁹ *Apud id., op. cit.*, pág. 741. A obra de referência de Portal é *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les temps modernes*

⁵²⁰ *Id., ibid.* Grifos dos autores, que citam, respectivamente, Jean Servier e Frédéric Portal.

mente maternal, na *Bíblia* aparece como a anunciadora da sabedoria⁵²¹. Aprofundando essa intelecção, temos ainda diversas outras “Virgens negras em toda a Europa”⁵²², em especial na Idade Média, sendo igualmente escura a casta Diana de Éfeso – que, como protetora das mulheres grávidas e das fêmeas prenhes, presidia aos partos – e ainda a amada do *Cântico dos Cânticos*, que diz: “*Eu sou preta, mas, contudo, bela, filhas de Jerusalém*, que, segundo os exegetas do Antigo Testamento, *é o símbolo de uma grande prova.*”⁵²³

Reunindo, pois, uma vez mais os dois aspectos anteriormente destacados do simbolismo do negro, resulta indissociável do mesmo o sentido de *promessa de um galardão após o vencimento* “*de uma grande*” e indispensável “*prova*”: ou a luz no fim do túnel, conforme a expressão vulgar. Tais significados parecem se conjugar na face tisonada da terrível deusa-mãe Kali do panteão hindu, cujo nome em sânscrito significa exatamente “negra”, e que é a um só tempo maternal e destruidora, tal como a Morte que nela se personifica. E, de forma semelhante, a vereda iniciática se desenha “preta”, isto é, perigosa, e, “contudo, bela” e aprazível aos olhos de quem a abraça.

Entretanto, no *Bhagavad Gita* é Krishna, oitavo avatar de Vishnu, quem aparece como o “sombrio”, sendo certo que também o seu nome quer dizer “negro” em sânscrito. Na iconologia brâmane, Krshina, que foi ademais o responsável por ensinar o *canto* e a *dança sagrados* às filhas dos pastores, é geralmente representado como um jovem belo e de pele escura, e o fascínio que exerce sobre as mulheres simboliza a atração que irresistivelmente impulsiona a alma humana em direção ao Ser Supremo. Em contraposição a seu interlocutor Arjuna, o “branco” que representa o ego perecível, Krshina é o “negro”⁵²⁴ que designa o Eu divino sempiterno, e com isso chegamos ao imo do símbolo de que nos ocupamos, o que vem explicar todos os seus desdobramentos: fundamentalmente, o preto denota a extrema pureza “da *prima materia*, da indiferenciação primordial, do caos original”⁵²⁵. Assim sucede, por exemplo, na teogonia do *Gênesis*, onde Deus, das “*trevas sobre a face do abismo*” (*Gn* 1.1.), proclamou o *fiat lux*. Item, no islamismo a Pedra Negra de Meca, encerrada na *Kaaba*, representa para os fiéis a *Anima Mundi* e a Mão Direita, que cria e abençoa, de Alá, além de ser preta brilhante a luz divinal que se derrama por sobre os místicos quando Deus Se lhes revela.

⁵²¹ *IRs* 10.1 e *2Cr* 9.1.; v. tb. *Lc* 11.31.

⁵²² CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 744.

⁵²³ Cf. *id*, *op. cit.*, pág. 741 (*sic*). Grifos dos autores. O versículo em questão dos *Cantares* ou *Cântico dos Cânticos* é o 1.5, que, em algumas traduções, traz o adjetivo “morena” em substituição a “preta” ou “negra”, referindo-se, em qualquer caso, à “pele bronzeada pelo sol” (para outros dados, remeto à *Bíblia de estudo Almeida*, 130, nota *d* a esse v.).

⁵²⁴ A mesma oposição cromática, que agora parece se resolver na interdependência dialética, envolve o Vishnu negro e o Shiva branco na Trimurti (a Trindade indiana da qual ainda participa Brahma).

⁵²⁵ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 742. Grifo, em negrito, dos autores.

Por outras palavras, a cor preta é, universalmente, a tradução sensível do Manifestante, a absoluta ausência de luz e de cores donde transbordaram a luz e todas as cores do manifestado, e no contato com o qual as aparências luminosas e cromáticas deste deverão um dia se refundir.

Vem desse pensamento a relevância ímpar da etapa da *Obra em negro* nos labores alquímicos. O próprio termo “alquimia”, segundo uma antiga interpretação, adviria do vocábulo árabe *al-Kimiya*, por sua vez provindo de *Kemi*, nome que se traduz por “terra negra” e que, segundo Plutarco, era dado pelos antigos egípcios a seu país, numa alusão ao propício solo fértil às margens do rio Nilo: o Egito teria sido a pátria do deus Thot, a quem os gregos chamavam de Hermes Trismegisto, miticamente considerado pela tradição hermética o autor da *Tábua esmeraldina* e o primeiro praticante da ciência espagírica. Seja como for, a nigredo alquímica, evocando a “*prima materia*”, alça-se à categoria de símbolo máximo de uma dialética, no que toca à elevação espiritual do adepto: o engendramento do novo só se opera mediante a morte e transmutação regenerativa do velho, e por isso é que a albedo surge somente após a nigredo. Nos tratados de espagíria, a propósito, a fase da nigredo é frequentemente simbolizada, dentre outras figuras, pelo desenho de uma ou mais pessoas negras trajadas com roupas brancas: e note-se que, em “Batuque”, Guimarães Rosa não se descuida de aludir às “chitas *luzentes*” que vestem os integrantes do baile.

Podemos extrair a ilação de que, se no primeiro terço de *Magma*, referente aos *Pequenos Mistérios* e relacionados à *Obra Menor* alquímica, a primeira nigredo foi obtida por meio da escuridão e da putrefação verificadas respectivamente em “Gruta do Maquiné” e “Maleita”, nos presentes *Mistérios Maiores*, ligados à *Grande Obra* dos alquimistas, a nova e definitiva nigredo é representada pela “gente preta” que, em frenético movimento de bailado, expressa o início da aguardada fermentação da energia anímica dentro da sepultura – e é em razão disso que “o batuque *ferve*”. Observe-se que, se por um lado o predomínio da cor negra se estende a todo o poema, remetendo à idéia da morte, por outro lado a movimentação dos dançarinos e o canto da batucada espelham uma vitalidade a toda prova – e bem assim a efervescente nigredo espagírica significa a morte, mas sempre uma morte repleta de vida latente, uma morte cujo único fim é o de conduzir à verdadeira Vida em plenitude. Em tal contexto, a oscilação experimentada pelos negros de “Batuque” entre o prazer e o sofrimento adquire um valor altamente positivo pois, do ponto de vista transcendental, consiste num irreprochável indício de que a jornada mistagógica prossegue a bom termo. Consideremos, a esse respeito, o ensinamento do mítico alquimista Morien (ou Morienus) de Alexandria:

*Não esqueças nada do que acabo de te dizer. Já te disse antes que não há demasiada diferença entre a forma de fazer este Magistério e aquela por que se produziu o homem. Agora digo que neste Magistério nada há animado nem que nasça nem que cresça, se não com a putrefacção, depois de ter suportado a alteração e a mudança. Isto fez com que um sábio dissesse que toda a força do Magistério se encontra depois da putrefacção. Se não se putrefaz, não se pode liquefazer nem dissolver, e se não se dissolve, voltará ao nada.*⁵²⁶

Verifiquemos por fim que, desde a noctígera composição em foco, a nigredo se desenrola em *Magma* pela maioria dos textos subseqüentes, nos quais se pode divisar um grande número de alusões a signos relacionados ao negrume, à noite, à morte e, ocasionalmente, à podridão. Tais signos, que o mais das vezes aparecem estreitamente interligados, são sempre responsáveis por definir o clima sombrio da peça em que se inserem, ou pelo menos contribuem para o alcance desse efeito. Por esta forma, logo em “No Araguaia – II”, poema contíguo a “Batuque”, é anunciado que Araticum-uaçu (o “amigo, *escuro*,” do poeta, nas palavras de “No Araguaia – I”) envereda por uma senda na “mata”, por onde havia passado uma

*gente forçada, cheiro de carniça,
sangue miúdo respingado,
fiapos pretos nos carrapichos.
São três guerreiros tapirapés,
carregando morto um jagaretê-pixuna.*⁵²⁷

Temos aí, portanto, o “jagaretê-pixuna” – a onça de pelagem preta – “morto” e com os pútridos despojos, já tresandando a “carniça”, deixando “fiapos pretos nos carrapichos” da floresta, como pistas a indicar o *negro* caminho iniciático que ao carajá incumbe seguir.

Depois, em “Reza brava”, tudo se passa quando

A meia-noite já vem chegando,

havendo outrossim uma rezadeira que declara a intenção de “queimar *pólvora*”. Passando a “No Araguaia – III”, fica assinalada a presença dos “*bacuraus*” – espécie de ave sertaneja cujos hábitos noctívagos levaram ao aproveitamento de seu nome para a criação de um termo popular, aplicado pejorativamente às pessoas que só costumam sair à *noite* –, comparecendo também, nos versos finais, uma fúnebre

*meia dúzia de exploradores de vanguarda
da gente dos urubus...*

⁵²⁶ V. os *Diálogos entre o rei Calid e o filósofo Morien sobre o Magistério de Hermes: recolhido por Ghalid, escravo deste rei*. In: ZALBIDEA, 289, 61-64. Grifei.

⁵²⁷ Em ROSA, 2, 110, “*Foram três guerreiros tapirapés*”.

Alguns poemas além, adentra-se a lúgubre “noite” de “Assombramento”, em que há

*na velha igreja tábuas rangendo,
caixões pretos ao pé das cruces...*⁵²⁸

E quando ocorre, em seguida, uma “Tentativa” de “esperança”, ainda assim

*(...) o calor cresce,
nas alavancas de pirômetros negros,
dilatando as sombras.*

É então sem surpresa que em “Necrópole” cai a “grande noite”, “igual a muitas outras noites”, e poucas páginas além, no texto “Regresso”, uma vez mais

É bem noite.

A escuridão atingirá o ápice nos soturnos poemas “Pavor” e “Angústia”, os quais, não obstante, como que servem de combustível para o incêndio de “Bibliocausto”, onde se desata “o riso rubro das chamas, alumando” afinal a longa melancolia do “preto” que dominou os poemas anteriores. Conseqüentemente, os cinco carmes que vêm em seguida – os que finalizam *Magma* – pautar-se-ão pelo intenso da claridade e pelas cores vívidas, deixando-se definir como os marcos em que a nigredo, após tanto tempo, concederá lugar às sublimações da albedo e da rubedo, o que viremos a examinar oportunamente.

Por ora, convém concluir o “Batuque” e cuidar, doravante, da peça “No Araguaia – II”. Nessa composição, o poeta está novamente em companhia de Araticum-uaçu, e desde os primeiros versos fica repisado o contraste entre a bisonhice do discípulo – o qual, recorde-se, por enquanto *não vê nem sente* – e a desenvolta sabedoria do psicopompo carajá:

*O mato está cheio de caminhos frescos,
que eu não posso enxergar.
Mas Araticum-uaçu vem comigo,
cheirando o ar e escutando o vento.
(...)
— Vamos mais devagar, Araticum-uaçu
que eu não tenho pernas de suaçu-pucu...*

*Araticum-uaçu ficou parado,
está ouvindo,
está namorando o capinzal rasteiro,
está virando bicho do mato.*

⁵²⁸ Em *id.*, *op. cit.*, pág. 124: “junto das cruces”.

*E mostra com os dedos:
— Aqui tem três rastros!...
Para mim isto aqui é cerrado sujo,
onde ele está vendo uma encruzilhada.*⁵²⁹

O mestre, portanto, logra discernir as direções no ambiente que para o neófito se apresenta impérvio – sendo exatamente essa a função do psicopompo. E a cada um dos “três rastros” distinguidos por Araticum-uaçu corresponde um destino e uma advertência que lhe é transmitida pelas aves, as quais parecem dar continuidade à relação dialógica, dantes demonstrada em “Ritmos selvagens”, entre os animais da selva e os indígenas. Desse modo, o primeiro dos rastros, de conformidade com o que o guia deduz, foi deixado pelos homens brancos, pois se vê o

*Sinal de pés calçados, na terra fofa,
capim amarrotado.
Cortaram a facão a cordoalha de cipós,
e botaram, lá adiante, um saco no chão.
Deve ter muito fumo, muita carne seca,
na bagagem dos Padres da Missão.*⁵³⁰

Porém,

*Um bem-te-vi, como um distintivo auriverde,
avisa, do pique da lança de um coqueiro:
— Auri coti!... Auri coti!...
Auri!... Auri!...*⁵³¹

O “bem-te-vi” – “auriverde” como o eram o jacaré de “Ritmos selvagens”, o besouro de “Riqueza” (um dos “Poemas”) e o “Meu papagaio” palrador (além de demonstrar afinidade com o colibri de “Ausência”) – “avisa” os que têm ouvidos para o ouvir, e Guimarães Rosa foi bastante preciso no emprego do verbo. Trata-se com efeito de um alerta, recomendando que não se percorra a picada que leva ao contato com os “Padres”. Esse conselho de esquiva é comprovado pelo entendimento dos vocábulos que compõem o *aviso* do pássaro, os quais consistem em termos da língua tupi: vemos então que a palavra “Auri” pode ser

⁵²⁹ No último verso do trecho, a forma “*mas* ele está vendo” sofreu litura, sobrepondo-se a mão o substitutivo “*onde*”. Em *id.*, 2, 108, foi mantido o “*mas*” original; outras variantes nesse documento: o verso “*está ouvindo*” foi reduzido para “*ouvindo*”; e a forma “*está virando* bicho do mato foi alterada para “*virou* bicho do mato”.

⁵³⁰ A forma inicial, para o primeiro verso, era: “de *um pé calçado*, na terra fofa”, tendo o artigo indefinido sido riscado e manuscritos os *ss* indicativos do plural; no verso final do fragmento, “Padres” foi de início datilografado com inicial minúscula, sotopondo-se, também a máquina, a maiúscula. Tais alterações prevaleceram em *id.*, *ibid.* e pág. seg., que consigna ainda: “Cortaram *com* facão” e “*carne-seca*” (com hífen).

⁵³¹ Antes foi escrito: “lança *do* coqueiro”, o que foi mudado mediante uma adição manuscrita; do mesmo modo em *id.*, *op. cit.*, pág. 109, onde ainda se lê, no segundo verso do excerto: “como um *floco ouro-verde*”. Esses quatro versos, em *id.*, *ibid.*, perfazem uma estrofe distinta, enquanto que em *id.*, 1, estão agregados à estrofe anterior.

decomposta em *aú*, adjetivo que significa “Falso, ilusório, vão”, e *iri*, “Galho”; “*coti*”, por seu turno, pode ser compreendido tanto como o substantivo *coty* (ou *koty*), “Cilada, armadilha”⁵³², quanto como a homofonógrafa preposição que vale por “para, rumo a”. Em qualquer caso, resta suficientemente clara a admoestação do bem-te-vi para que Araticum-uaçu evite o encontro com os brancos, e isso porque tal encontro, neste momento, nada traria de valioso para o aprendizado do poeta em trânsito pelo mundo tumular: o “fumo” e a “carne seca” dos missionários não denotam mais do que o apego às sensações e à manutenção do corpo físico, justamente o tipo de preocupação de que o neófito precisa se liberar, eis que o centro exclusivo dos seus interesses, por agora, deve ser a superação da morte ritual para que se possa promover a ascensão da alma. Vem adrede o sermão de Jesus no Evangelho de *Mateus* (6.31-33; também em *Lucas* 12.29.31):

Portanto, não vos inquieteis, dizendo: Que comeremos? Que beberemos? Ou: com que nos vestiremos?

Porque os gentios é que procuram todas estas coisas; pois vosso Pai celeste sabe que necessitais de todas elas;

buscai, pois, em primeiro lugar, o seu reino e a sua justiça, e todas estas coisas vos serão acrescentadas.

Pelo explanado, pode-se inferir que essa primeira via com que o aprendiz e o psicopompo se deparam admite uma correlação com o sentido básico que orientou o terço inicial de *Magma*: o do afastamento do ser da sua origem divina e, em contrapartida, a progressiva imissão nas coisas do mundo material e ilusório. E no que diz respeito aos “Padres da Missão”, surgem eles como os sacerdotes que se ocupam do atendimento aos seres que por ora se encontram somente no estágio mais primário da demanda espiritual, o que já não se aplica ao poeta que reza o rosário.

Quanto ao segundo rastro,

*Aqui afloraram, de leve, o chão,
os pés de veada de uma carajá.
Deve ser a bonita Auá-naru,
que deixou cair um cacho de bogaris,
e vai pela praia, procurando amor...
As rolinhas sussurram, nos ramos de assa-peixe:
— Inantu diadomã!... Inantu diadomã!...
Dia-domã!... Dia-domã!...*⁵³³

⁵³² Até este ponto me vali dos respectivos verbetes contidos em BUENO, 146. Em seguida, apóio-me em DIAS, 162, e em NAVARRO, 219.

⁵³³ Em ROSA, 2, 109: “cacho de bogari”.

Não é necessário recorrer à tradução do que “As rolinhas sussurram” para perceber que, embora ornada com aliciantes promessas, a tentadora vereda aberta pela “bonita Auá-naru” é, presentemente, tão vã quanto a outra, uma vez que o poeta já teve a oportunidade de experimentar por si mesmo o “amor”, não carecendo de mais redundantes instruções mestrais a respeito. Note-se ainda que o recendente “cacho de bogaris” que a índia “deixou cair” e vai perfumando convidativamente o caminho relembra as embriagantes flores que já apareceram no jardim de *Magma* durante o percurso do segundo terço. Todavia, no atual passo da jornada a insistência no entorpecimento seria absolutamente nociva para o noviço, pois que concorreria para mantê-lo enredado na lassidão da morte, impedindo-lhe o progresso ascensional.

Logo, o primeiro e o segundo rastros, à evidência, conduzem ao retrocesso, ao retorno sobre os próprios passos em direção a etapas já ultrapassadas, pelo que decerto se torna contraproducente segui-los. E não é que devam os cuidados com o corpo ser negligenciados ou a vivência do amor menosprezada, mas, no período crítico em que o neófito se encontra, qualquer perda de tempo poderá, mais do que atrasar, realmente comprometer o sucesso da chegada ao término da trilha iniciática. Além do que, a presença do poeta no mundo subterrâneo, como já se antecipou, tem por único escopo a compreensão da morte, como pressuposto para que se possa vencê-la. É, pois, com atinência a este objetivo que se patenteia a terceira alternativa para Araticum-uaçu e o aprendiz:

*O que leva à mata é um rastro largo,
gente forçada, cheiro de carniça,
sangue miúdo respingado,
fiapos pretos nos carrapichos.
São três guerreiros tapirapés,
carregando morto um jagaretê-pixuna.
Deram com as lanças na gameleira,
vêm armados, querendo brigar...*⁵³⁴

E se, versos atrás, o prudente bem-te-vi “*avisa*” e as rolinhas “*sussurram*” em tom de segredo, agora, com relação a este rastro,

*Um caracará traçou três zeros no alto,
e comandou, fanhoso:
— Uer-rrê!... Uer-rrê!...
Corrotê!... Corrotê!...*⁵³⁵

⁵³⁴ Em *id.*, *ibid.* e pág. seg.: “*é rastro largo*” (sem a intervenção do artigo); “*Foram* três guerreiros tapirapés”; e “*Riscos de lança* na gameleira”.

⁵³⁵ Em *id.*, *op. cit.*, pág. 110: “*traça* três zeros” e “*comanda*, fanhoso”, harmonizando com o tempo verbal utilizado para o bem-te-vi e as rolinhas.

Repare-se que o predador “caracará” – que deve estar seguindo a catinga do cadáver da onça preta – age de forma bem mais agressiva do que as outras aves, vindo a *comandar* como um general, positivamente açulando Araticum-uaçu ao combate e à busca das presas: “*Corrotê!... Corrotê!...*” Essa palavra pode ser interpretada como uma corruptela, praticada pelo falconídeo “*fanhoso*”, do advérbio tupi *korite’i*, que quer dizer “logo, depressa, rapidamente”⁵³⁶. De fato, após considerar as opções e os pareceres – aliás convergentes – dos animais, sem tardança o aguerrido carajá decide o caminho a seguir:

*Araticum-uaçu levanta o peito,
berra como um cabrito,
e bate nas minhas costas.
Já escolheu, e some,
entre os tucuns espinhentos,
atrás do rastro que vai dar na mata...*⁵³⁷

O “rastro que vai dar na *mata*” é, indubitavelmente, o dos “guerreiros tapirapés”. Também não há dúvidas quanto às intenções de Araticum-uaçu: se aqueles “vêm armados, querendo brigar”, e demonstram o seu valor belipotente ao ostentar o “jaguetê-pixuna” que caçaram, o carajá, pensando na luta mortal a se travar, já estava “alisando o porrete” e depois “levanta o peito” e lança a pocema – o típico brado de guerra dos indígenas. Destaque-se a aspereza do caminho eleito, pontuado por “tucuns espinhentos”, em detrimento das suaves sendas que levavam aos pacíficos Padres e à amorável Auá-naru: não é, porventura, a mera natureza beligerante de Araticum-uaçu que explica a sua preferência pela difícil via do embate potencialmente letal, e sim a conveniência dessa escolha para a aprendizagem do neófito. Então atente-se que o carajá “bate nas (...) costas” do pupilo, não só como um gesto de despedida momentânea, mas mormente para instigá-lo a prestar atenção na lição iniciática que se ministra pelo exemplo, a qual não poderia ser mais simples: é necessário enfrentar o medo da morte.

A propósito, o resultado da peleja não chega a ser descrito pelo texto. Dado que Araticum-uaçu reaparece em “No Araguaia – III”, é de se presumir que ele tenha saído vitorioso. Todavia, o autor não considerou importante descrever esse triunfo, e isso porque a vitória sobre os outros não faz parte das cogitações do aprendiz, que está onde está apenas para aprender a vencer *a si mesmo*. Esta é a medula de “No Araguaia – II”.

⁵³⁶ V. NAVARRO, 219.

⁵³⁷ Em ROSA, 2, 110: “berra como cabrito”, sem artigo interveniente.

Contudo, no que tange a essa composição mais um pormenor merece ser examinado. Na primeira estrofe o poeta anuncia que Araticum-uaçu

(...) *matou uma tracajá
e mandou as tocandiras
fazerem uma saboneteira para mim.*

E os dois últimos versos do poema são:

*As tocandiras já descarnaram a tracajá.
Minha saboneteira está quase pronta...*⁵³⁸

A uma leitura mais precipitada, tais alusões pareceriam supérfluas, mesmo impertinentes ao assunto da peça. Sem embargo, elas como que *circundam* todo o quadro poético, estando, em consequência, necessariamente vinculadas ao tema principal, que se refere ao tirocínio mistagógico. Vejamos, pois, que as “tocandiras” são uma espécie de formiga ainda hoje em dia utilizadas em importantes cerimônias iniciáticas por

*vários grupos indígenas da floresta tropical da Amazônia, mesmo culturalmente diferentes entre si, como os Karib Taurepang (...) e Rukuïen (Wayana), e os Tupi Tene-têhara, Tembê e Waiãpi (...),*⁵³⁹

sendo que tais solenidades assumem significância capital sobretudo na cultura dos “remanescentes atuais dos índios Mawé”. Remontando aos tempos mais antigos, é certo que “A primeira descrição conhecida sobre a prática desse ritual, hoje único entre os grupos indígenas da área Madeira-Tapajós, remete aos Tupinambaranas e Andirazes” e nos foi proporcionada em 1669 ou 1696 pelo cronista português Miguel Antunes (*Relaçam sumaria das cousas do Maranham estes annos passados*), havendo motivos razoáveis para se supor que provavelmente se cuide de uma instituição nativa pré-colonial.

Esclareça-se que

Tocandira é, na verdade, o nome comum dado a uma formiga de grandes dimensões cientificamente conhecida como “Cryptocerus atratun” (...). Assemelha-se muito à classe geral das vespas e em especial aos marimbondos, pois é um inseto que, além das garras dianteiras muito afiadas possui, como as vespas, ferrão na extremidade do abdome e cuja ferroada, fora o fato de ser muito dolorosa, é venenosa.

⁵³⁸ Em *id.*, *ibid.*, o ponto final após “a tracajá” é trocado por dois pontos, iniciando-se o próximo verso com letra minúscula; nessa versão, esses dois versos fazem parte da estância anterior, ao passo que em *id.*, 1, constituem um dístico à parte.

⁵³⁹ Cf. a preciosa pesquisa de Marcel Mano, “As formigas em rituais: a Festa da Tocandira entre os Mawé da Amazônia” (in: ZANNONI, 290, 65-73), de onde extraí também as três citações segs. (*sic*).

De acordo com a posição de Silveira Bueno⁵⁴⁰, a designação do inseto provém do tupi *tuca-ndy*, “o que fere profundamente”, ou, por outro lado, talvez ela se prenda à semelhança morfológica das grandes “garras dianteiras” da tocandira com o bico do tucano (*tucã*), conforme parece preferir Marcel Mano, com suporte em outros estudiosos.

De todo modo, os rituais registrados pelos etnólogos abrangem a entomofagia e precipuamente a submissão dos candidatos, como prova de coragem, às terríveis ferroadas do animal nos braços e nas mãos. Apesar de nenhuma dessas práticas solenes ter sido contemplada em *Magma*, a dupla menção às tocandiras e a forte associação destas com os mecanismos dos ritos mistagógicos autóctones é bastante instigante. Aparenta que o aspecto que Guimarães Rosa quis pôr em ressalto foi a voracidade das ferozes formigas, usadas no poema para *descarnar* “a tracajá” que fora morta por Araticum-uaçu. Esse *descarnamento* significa a *limpeza* do *casco* do quelônio que, uma vez livre da imundície dos resquícios materiais, será transformado numa “saboneteira”, utensílio próprio para a lavagem e a purificação.

Ora, o que se espera do neófito neste momento é exatamente o abandono da matéria rebarbativa a fim de que a essência que permanece seja transmutada em algo novo e imaculado. Segue-se que a saboneteira que Araticum-uaçu “mandou as tocandiras/ fazerem” representa muito mais do que apenas um acessório banal de toalete: tal objeto, segundo o seu método de confecção pelas formigas e a sua utilidade, consiste num poderoso *símbolo da escorificação do próprio poeta*, funcionando como estímulo para que este se permita lavar de toda a corrupção que lhe atravanca o retorno a Deus. De se reaver, sob essa óptica, o ensinamento 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.

Não é senão como instrumento para esse “trabalho de se lavar e limpar”, a fim de desvelar a “beleza” que a origem em Deus concede a todo ser, que se presta a saboneteira indígena. Nesse raciocínio, *transformação* é a palavra-chave, e em face disso nos é proveitoso abordar o simbolismo da tartaruga, em tudo concernente à tracajá que é a matéria-prima do objeto. Começemos por trazer à memória a mitologia grega, consoante a qual o mensageiro Hermes, uma das mais clássicas divindades psicopompas, inventou a cítara (ou lira) – que de-

⁵⁴⁰ BUENO, 146.

pois cederia a Apolo, o deus poeta – lançando mão de tripas de bois sacrificados, encordoadas sobre a carapaça descarnada de uma tartaruga.

*Essa transformação da tartaruga em cítara resumiria toda a arte da alquimia; eis por que Dom Pernety considera a tartaruga o símbolo da matéria da Arte. Após a sua preparação, torna-se ela, com efeito, aos olhos dos alquimistas, o melhor dos remédios. Seria da casta de Saturno, como o chumbo, matéria-prima da obra. O que vai de encontro ao pensamento dos alquimistas chineses, que consideram a tartaruga como o ponto de partida da evolução...*⁵⁴¹

Cristalina a adequação do mito heleno ao episódio de *Magma*, em que o psicopompo carajá presenteia o poeta rezador com um artefato composto a partir do estojo do animal. Em torno disso, traga-se à colação a seguinte

passagem do hino homérico a Hermes, onde o deus dirige-se à tartaruga:

Saúdo-te, natureza amável, és para mim de um mui feliz presságio. Como, sendo da espécie das conchas, podes habitar as montanhas? Levar-te-ei à minha casa, ser-me-ias bastante necessária. É melhor que eu faça de ti algo de bom, em lugar de permaneceres livre para alimentar alguém, pois és em ti mesma, enquanto vives, um veneno muito perigoso e tornar-te-ás algo de bom após tua morte...

*Os filósofos herméticos vêem, nessa mensagem à tartaruga, um resumo da obra alquímica: a tartaruga é um dos grandes venenos antes da sua preparação, e o mais excelente remédio, após ter sido preparada, diz Morien. Com ela, Mercúrio obtém riquezas infinitas, como as que dá a pedra filosofal...*⁵⁴²

Em decorrência, levando outrossim em conta que o testudíneo é famoso pela lentidão deambulatória, a idéia da tartaruga *tornada* em “algo de bom” após a “morte” – independentemente de ser uma caixa musical ou uma saboneteira – acomoda-se com precisão à imagem do peregrino que pacientemente palmilha a estrada anagógica e passa pelo pouso da morte em direção ao Renascimento. E já que em *Magma* se alude a um quelônio da região amazonense, vale acrescentar, uma vez mais invocando o signo da fecundidade materna, que

*Os índios da Amazônia, por sua vez, consideram a tartaruga como a representação de uma vagina, que às vezes é a da esposa do Sol, nos mitos da região de Vaupés: é interessante notar que, na mesma região cultural, o casco de tartaruga, fechado com cera em uma das extremidades, constitui um instrumento musical, que tem o seu papel nas cerimônias iniciáticas, o que não deixa de evocar o casco de tartaruga transformado em cítara por Hermes.*⁵⁴³

Além do que, esses animais exprimem de maneira perfeita o princípio de ordenação cósmica:

⁵⁴¹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 870. Grifos dos autores, sendo o primeiro em negrito.

⁵⁴² *Id.*, *ibid.* Os grifos são dos autores, correspondendo o segundo a uma citação de Dom Pernety (*Dictionnaire mytho-hermétique*).

⁵⁴³ *Id.*, *ibid.*

*Pela sua carapaça, redonda como o céu na parte superior – o que a torna semelhante a uma cúpula – e plana como a terra, na parte inferior, a tartaruga é uma representação do universo: constitui-se por si mesma numa cosmografia; como tal, aparece no Extremo Oriente, entre os chineses e japoneses, no centro da África negra, (...) para citar somente os mais estudados.*⁵⁴⁴

Operando a extração do sumo de tudo quanto foi dito, aufere-se que quando o poeta afirma já haverem “As tocandiras” *descarnado* “a tracajá”, estando a sua “saboneteira (...) quase pronta”, quer ele demonstrar, por meio de um ousado símile poético, que a própria provação mistagógica (figurada na ação das formigas) se encontra avançada, “*quase pronta*” no que toca à renúncia das superfluidades materiais (o descarnamento), o que de seu lado implicará numa nova maneira de o indivíduo se colocar dentro do plano da “representação do universo” (o casco da tracajá de que se faz a saboneteira). Essa visão inédita que o ser, desde que redivivo, adquirirá de seu relacionamento com o cosmos – *i. e.*, a obtenção da “Consciência cósmica” – será caracterizada, dentre outras particularidades, por uma crescente e persistente sensação de *limpeza* que reflete o alcance gradual do ideal de purificação, e daí a escolha, por Guimarães Rosa, do signo da saboneteira, o qual ajustadamente se encaixa na imagem da ablução mundificante que já vem sendo perseguida em *Magma* desde o primeiro terço, como um desdobramento cíclico do refrigério que fora propiciado pelas primordiais “Águas da serra”.

Com o interesse de flagrar a tessitura sínica do livro de 1936, mas sem a precisão de se entrar em detalhes e citando apenas as ocorrências mais importantes, temos que logo quando, há tempos, o então catecúmeno sonhou beijar “A Iara”, já tinha ele pressentido que tal desejo só haveria de se realizar em certa “noite”, quando a sereia estivesse

*tomando o banho longo
de perfume e luar...*

Depois, em “Anil”, numa alegoria de contornos cósmicos extremamente próxima da saboneteira de “No Araguaia – II”, acompanhamos que despontou fugaz

*o sol a se desmanchar, como um sabão redondo,
e o céu todo água, num côncavo de bacia
onde lavam o dia...*

Numa continuidade da exegese, a saboneteira feita a partir da tracajá descarnada seria em tudo adequada a receber esse fulgurante “*sabão redondo*” do “sol”, este devendo

⁵⁴⁴ *Id.*, *op. cit.*, pág. 868. Grifo dos autores.

ser pensado como o luminoso fio anímico que passa por dentro de cada criatura. O neófito em *Magma*, por ora nas ribeirinhas do Araguaia, está já em vias de reconhecer em seu âmago a presença dessa luminosidade abstergente, a qual, para cumprir o mister de *lavar* “o dia”, há que se beneficiar da “água” que se precipita do “céu” – e esta é a “Chuva” do antepenúltimo carne da obra.

Item, no segundo terço, a meio caminho entre a saída e o retorno da origem divina, asseverou-se na peça “O Caboclo d’água”, quiçá numa recordação do batistério primicial, que

*No lombo de pedra da cachoeira clara
as águas se ensaboam
antes de saltar...*

para o correr flumíneo da vida. E na composição derradeira desse terço, “A terrível parábola”, vimos que a cachorrinha tentou enganar o *Kibungo-Gerê*, afirmando que

— “Zabelinha já lavou,
já deitou,
já dormiu!...”

Indo em frente no percurso de *Magma*, com a abertura dos trabalhos da segunda parte do terceiro terço teremos o ensejo de ouvir, no poema “Toada da chuva”, o poeta asseverar que

os túmulos já estão lavados,

e em seguida indagar à

*(...) Chuva santa,
chuva clara,
como a toalha de um altar...
Porque tanta cousa impura,
tanto pecado e amargura,
daqui não podes lavar?!...*

A resposta da chuva e suas significações serão examinadas no momento apropriado. Por ora basta adiantar, rapidamente, que nos textos finais de *Magma* o futuro “Amanhecer” será comparado à “prata lavada” de uma “jarra clara” e, empós a vinda de outra “Chuva” – esta definitiva –, já quando da peça “Integração” descortinar-se-á

*O céu,
limpo, azul...*

E por fim, dotado de “Consciência cósmica” o adepto alcançará

*(...) os cimos,
onde o ar limpo e fino pesa para fora...*

Portanto, a saboneteira recebida de Araticum-uaçu terá para o poeta, simbolicamente, imensa cota de serventia no processo de purificação espiritual.

Por esse modo ultimada a análise de “No Araguaia – II”, é hora de nos haver-mos com a composição consecutiva, e assim se toma conhecimento de que uma “Reza brava” também faz parte do rosário rosiano. Nesse novo carme assiste-se ao pedido feito por uma esposa abandonada a um rezador ou rezadeira para que, por meio de sortilégios, seja o “marido” desgarrado compelido a voltar a casa. E, lançado o ensalmo, ele de fato retorna, porém morto,

*(...) ensangüentado,
com um oco de faca no peito esquerdo,
bem no lugar do coração...*

O final surpreendente, aliado a certos elementos formais, conduz a que o texto possa ser lido apenas pelo seu aspecto de narrativa de acontecimento, o que por si só já se mostra interessante. Mas o que mais nos importa em *Magma* é realmente a movimentação poética por trás das palavras – “o *quem* das coisas”, como diria o vaqueiro Tadeu⁵⁴⁵ – e o nexos intertextual que se estabelece entre as contas do rosário.

Eis então que “Reza brava” revela um notável liame com “Roxo”, um dos poemas irisados do primeiro terço, pois que em ambos comparecem praticamente as mesmas personagens. Por primeiro, há o defunto – referido como o “esposo morto” em “Roxo” e recebendo o nome de “Chico” em “Reza brava” – e a viúva; naquele poema antecedente ainda aparece uma “mulher cristã”, sendo que neste o sexo da pessoa que faz as rezas não é minuciado pelo texto, e mesmo assim fica presente, de um ou de outro jeito, o vulto de alguém que lida com os mistérios e as orações; por fim, nas duas peças se dá a atuação de alguns figurantes: em “Reza brava” trata-se de “muita gente”, amigos do falecido que o trazem “carregado” para recomendá-lo à sua companheira, ao passo que na outra composição todo o discurso poemático é constituído pela fala de alguém que se dirige mansamente à viúva. Tal como sucedeu com relação a “Elegia” e “Ausência”, no presente caso é até admissível entender “Reza brava” como o primeiro ato trágico que daria motivo ao velório em “Roxo”, e a inversão da ordem causal que seria lógica para a colocação dos carmes ao longo do livro, no que provoca

⁵⁴⁵ Q. v. ROSA, 7, 125 (“Cara-de-Bronze”).

no leitor uma sensação de heurística, acaba outra vez por puxar mais apertadamente os laços que ligam todas as peças integrantes de *Magma*. Nessa intelecção, observa-se aqui a mesma técnica de montagem alinear do tempo típica do cinema de vanguarda, em que a causa é apresentada posteriormente ao efeito, exigindo do espectador a abertura para um esforço mais aprofundado no que respeita à recepção da mensagem, o que por sua vez implica na ampliação do próprio espaço de ação estética da obra.

Entretanto, concentremo-nos sobretudo nas personagens de “Reza brava”. É válido chamar a atenção para os procedimentos da pessoa a quem se encomenda o bruxedo. Após a solicitação de “silêncio, em honra dos Santos”, dá-se a invocação do nome do sujeito:

— *Chico!, volte para sua Dona,
que nenhum sossego você terá...*⁵⁴⁶

A seqüência do encantamento é elaborada ao redor da realização de três rituais, cada qual composto pela tríplice reiteração de um gesto e de uma enunciação:

Três pratos ponho na mesa,
para mim, para minha Santa Helena,
e para você, quando chegar...
Três vezes chamarei, três pancadas lhe darei!...
A primeira, na testa, para que você lembre,
a segunda, no peito, para que você sofra,
a terceira, nos pés, para você caminhar...⁵⁴⁷

É correto que

*numerosos ritos de purificação estão formados de uma tripla repetição de três receitas (...). Essa tripla repetição de três está presente em numerosos ritos de magia e feitiçaria.*⁵⁴⁸

Tal costume aparece desde pelo menos o Antigo Egito, devendo sua origem ser encontrada possivelmente na época pré-histórica. Uma das principais razões que justifica a reiteração tríplice é a de firmar de maneira inequívoca, perante as forças misteriosas do Universo às quais se apela, a intenção do praticante de alterar uma determinada realidade através da palavra e da solenidade mágicas. Dentre outros fatores, é com esse mesmo objetivo, posto

⁵⁴⁶ A maneira original era “*volta pra sua Dona*”, manuscrevendo-se as alterações, as quais foram mantidas em ROSA, 2, 111.

⁵⁴⁷ Todas as preposições “*para*” desse trecho foram escritas a mão sobre as formas iniciais “*pra*”; o quarto verso se lia “Três vezes *te* chamarei, três pancadas *te* darei”, tendo o primeiro pronome sido rasurado e o segundo substituído pelo “*lhe*” manuscrito. As soluções operadas por Guimarães Rosa foram todas preservadas em *id.*, *ibid.*

⁵⁴⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 643. Os autores partem de uma breve apreciação a respeito do *Zend* (séc. III ou IV) feito sobre o *Avesta* atribuído a Zoroastro (628 a. C.-551 a. C.).

que sob uma perspectiva bem mais sublime, que nos Evangelhos sinóticos Jesus por três vezes predisse aos discípulos reunidos a Sua Morte e Ressurreição; e estamos, a propósito, em face de um dos mais estimados exemplos daquilo que é chamado de “tradição tríplice”, termo teológico que designa as passagens da vida, do ministério ou da preleção de Cristo que são descritas por três dos Evangelhos⁵⁴⁹.

De qualquer modo, formando-se em “Reza brava” uma novena pela multiplicação dos atos, atualizam-se as considerações anteriormente expostas a respeito do “colar” com “nove presas de onça preta” pertencente a Araticum-uaçu (“No Araguaia – I”) e sobre o “problema de *trigonometria*” da “aranha fiandeira”, no texto que inaugurou a série octogonal que estamos estudando⁵⁵⁰.

Mais do que tudo, “Essa tripla repetição” feita pela personagem que entoia a “Reza brava”, a par de surgir como um desdobramento dos “trezentos anos” aludidos em “Batuque”, ainda ecoa a atividade do “poeta que reza” os *terços* do “rosário”. Destarte, cumpre reparar que os efeitos pretendidos com as “três pancadas” mencionadas no poema em pauta condizem com o clima de cada um dos três segmentos do círculo da prece. “A primeira” dessas pancadas, “na testa, para que você lembre,” tem o fito de predispor o esposo à *lembrança do outro* cônjuge que foi deixado e que aguarda o regresso de quem “Saiu de casa”: cuida-se, por conseguinte, do despertar da percepção racional (e por isso a influência sobre a testa, isto é, a parte frontal da cabeça) para que o extraviado *veja* a ocorrência do rompimento entre os consortes; e acompanhamos que o apartamento entre a criatura – o *eu* consciente de sua identidade – e Deus – o *Outro* – constituiu com exatidão a parte central da matéria discutida no primeiro terço do livro de 1936. Já “a segunda” pancada, “no peito” (ou seja, no coração), serve “para que você sofra”, correspondendo esse *sofrimento* à percepção mais emocional, logo intuitiva, das conseqüências dolorosas da separação, a fim de que o evadido bem as *sinta* em seu âmago, consoante sucedeu em *Magma* no segundo terço, que se ocupou da saudade. Quanto à “terceira” pancada, dada “nos pés, para você caminhar”, com ela se quer incitar ao decisivo movimento de retorno ao lar donde se evadira, o que equivale à *confirmação* do vínculo matrimonial que por algum tempo fora rompido – e a volta do ser a Deus, “quando chegar” aquele ao término da jornada, é o que coroará o terço final que por enquanto está sen-

⁵⁴⁹ A primeira predição se deu, ao que parece, em Cesaréia de Filipe ou na estrada para essa cidade: v. a respeito *Mt* 16.21-23, *Mc* 8.31-33 e *Lc* 9.22; a segunda ocorreu na Galiléia, cf. *Mt* 17.22-23, *Mc* 9.30-32 e *Lc* 9.43b-45; e a terceira, no caminho para Jerusalém, pouco antes da entrada triunfal nessa cidade por ocasião do Domingo de Ramos: *Mt* 20.17-19, *Mc* 10.32-34 e *Lc* 18.31-34. Anote-se que em outros trechos dos Evangelhos Jesus faz alusões mais rápidas e veladas ao assunto, que não se confundem com as falas explícitas das oportunidades especificadas.

⁵⁵⁰ V., respectivamente, as págs. 259-262 e 245-246.

do desfiado. Conseqüentemente, as pancadas representam a gradativa agressividade com que o mundo recebe em seu seio a criatura provinda de Deus, e o escopo dessa agressividade é impulsionar o indivíduo ao percurso dos três estágios místicos – *ver, sentir, não desmentir* – que o transportarão ao excelso desfecho devolutório.

Nem se argumente que o falecimento do cônjuge que partiu balda quaisquer expectativas – isso é verdade apenas sob um ponto de vista mundano, que não nos interessa. O que realmente vale é que, *sub specie Aeternitatis*, a morte do marido fugitivo é a condição para o seu retorno à esposa, com o que o acontecido se transforma num símbolo da restituição do ser à sua procedência divinal. De modo semelhante, no mito de Osíris dos mistérios da Antigüidade, Ísis veste o fato de imagem arquetípica da viúva, mas a viúva de quem está destinado a retornar, renascido, para o convívio amoroso com a consorte. Deduz-se que a figura feminina, no caso da peça de *Magma*, simboliza uma vez mais a *Alma Mater* para a Qual se deve volver: e bem assim, no poema a mulher é por *três* vezes respeitosamente invocada, pelos que com ela dialogam, com o axiônimo “Dona” (do latim *domina*, “senhora”), grafado sempre com a inicial maiúscula, sendo que na terceira oportunidade o tratamento empregado é até um mais enfático “*Siá Dona*”, tudo aproximando-a do *Dominus* aplicado ao Senhor Deus nas fórmulas litúrgicas cristãs mais ancestrais. Eis então o fulcro da composição, num contínuo aprofundamento do que vem sendo exortado por meio dos carmes imediatamente anteriores: *quem saiu de Deus para o mundo, somente morrendo para este pode regressar Àquele*. É o que compete ao neófito aprender por ocasião da sua própria estadia no sepulcro, justificando-se deste modo a presença doutrinária da “Reza brava”, como nova “terrível parábola”, nesse passo do trajeto mistagógico. Ponha-se em evidência que tal ensinamento é demonstrado de forma cabal e insistente pelas Escrituras, o que se verifica, por exemplo, em *Mateus* 16.25:

Porquanto, quem quiser salvar a sua vida perdê-la-á; e quem perder a vida por minha causa achá-la-á.

E numa das cartas de São Paulo, num lapidar versículo que antes já foi mencionado (*Romanos* 6.11):

Assim também vós considerai-vos mortos para o pecado, mas vivos para Deus, em Cristo Jesus.

Porque morrer “para o pecado” é prestar-se ao renascimento “para Deus, em Cristo Jesus”.

Pelo exposto, a morte de “Chico” traduz enfim o desligamento da preocupação com as coisas do mundo material – o que coincidentemente fora abordado em *Magma* pela

primeira vez quando do estudo de “Roxo” – e, em contrapartida, o despertar do espírito para a verdadeira Vida em união com a divindade, maneira pela qual se explicam as categóricas admoestações do ensalmador:

*Se estiver comendo, pare,
se estiver conversando, cale,
se estiver dormindo, tem de acordar...*⁵⁵¹

À evidência, o *comer* e o *conversar*, assim como o *beber* “cachaça” que é mencionado na última estrofe da composição, manifestam os cuidados da existência física, a qual, por embarçar o espírito, adormecendo-o nos caprichos da fatuidade, cumpre ser preterida em prol do “acordar” para o real da essência metafísica.

De sorte que, examinado o que é mais importante no poema em questão, convém agora a rápida consideração de certos detalhes complementares: e a “Reza brava” continua, sendo dito que

*A meia-noite já vem chegando,
e é a hora boa para rezar.*

Essa “meia-noite” que “vem chegando” vai além do texto em ato, concernindo ao momento mais escuro e angustiante da provação iniciática, o qual, aproximando-se para o adepto, deverá ser enfrentado após o encerramento da presente série octonal. Anote-se ademais que a “meia-noite” também é associada, versos à frente, a uma “hora morta”, no que se a constata como ainda respeitante à estação no sombrio mundo subterâneo. Sem embargo, o transe por vir é uma etapa prevista e necessária para o devido aperfeiçoamento espiritual, consistindo, de acordo com as palavras citadas, na “hora boa” – então a melhor – “para rezar” e buscar a comunhão com Deus.

Diga-se outrossim que, em prosseguimento do seu trabalho, o sortilégio aduz:

*Vou queimar pólvora, vou traçar o sino,
vou rezar as sete ave-marias retornadas,
e depois a reza brava de São Marcos e São Manso,
com um prato fundo cheio de cachaça
e uma faca espetada na mesa de jantar.*

O “sino” a ser *traçado* para a fatura do feitiço não é mais do que uma acomodação fônica, usualmente praticada pelos curandeiros de todo o interior do Brasil (ao lado de *sino-salomão* e *sinsalamão*), da palavra “signo”, sem dúvida querendo se referir ao *pentáculo*,

⁵⁵¹ As flexões originais “*pára*” e “*cala*” foram corrigidas a mão.

signo, sinete ou selo de Salomão, conhecidíssima insígnia das ciências ocultas. Utilizado ple-
toricamente até nos rituais mais ingênuos de magismo, esse sinal quase que se torna esvaziado
por conta da banalização a que é submetido, visão que entretanto não deve preponderar. Bus-
cando o imo do selo, que subsiste nas suas acepções mais vetustas e elevadas, chegamos a du-
as formas sob as quais o mesmo pode ser entendido. Uma delas é a chamada “estrela flame-
jante” de cinco pontas da Maçonaria, cuja origem assenta no antigo pentagrama de Pitágoras:

*é o símbolo da manifestação central da Luz, do centro místico, do foco ativo de um
universo em expansão. Traçada entre o esquadro e o compasso – ou seja, entre a Ter-
ra e o Céu –, ela representa o homem regenerado, radioso como a luz, em meio às
trevas do mundo profano. (...) O princípio divino no coração do iniciado (...).*

*Além disso, a estrela de cinco pontas é um símbolo do microcosmo huma-
no...*⁵⁵²

Consoante já foi prevenido⁵⁵³, no mundo octogonal da sepultura o poeta de
Magma, cujo “microcosmo” está em lento processo de “expansão”, encontra-se em exato na
interseção geométrica das demarcações dos instrumentos com os quais figurativamente todo o
“universo” foi criado: “o esquadro” (com que se medem os ângulos e as linhas perpendicula-
res que formam o *quadrado*) “e o compasso” (com que se marcam os pontos da *circunferên-
cia*) “– ou seja, entre a Terra e o Céu”. Não obstante, ressalve-se que esse neófito ainda não é
um “homem regenerado” nem um “iniciado” deveras: havendo um trecho de seu itinerário por
cumprir, incumbe-lhe justamente deixar para trás as “trevas do mundo profano”, abrindo es-
paço em seu anímico “centro místico” para a “manifestação central da Luz”.

A outra forma do “sino” de Salomão, que com essa designação é empregada
bem mais freqüentemente do que a outra, é o hexagrama que serve de emblema para a religião
judaica, também denominado como “escudo” ou “estrela de Davi” ou “duplo triângulo de
Salomão”. Composto pelo entrecruzamento de dois triângulos equiláteros invertidos, antes de
mais tal signo ilustra “o amplexo do espírito e da matéria, dos princípios ativo e passivo, o
ritmo de seu dinamismo, a lei da evolução e da involução.”⁵⁵⁴

O alcance do símbolo se infunde até ao campo da alquimia, no qual, por meio
de uma intrincada hermenêutica, que não cabe aqui destrinchar, “Essa figura *totaliza, verda-
deiramente, o pensamento hermético*”, nela se inscrevendo e se resumindo a relação cosmo-
gônica entre o céu (Pai, Logos e Espírito Santo) e a terra (enxofre, água e sangue), além dos
sete planetas da tradição (Sol, Lua, Marte, Vênus, Júpiter, Mercúrio e Saturno), dos sete me-

⁵⁵² CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 404. Grifo dos autores.

⁵⁵³ V. neste trabalho as págs. 241-242 e 253-254 (nota 472).

⁵⁵⁴ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 404.

tais (ouro, prata, ferro, cobre, estanho, mercúrio e chumbo), dos quatro elementos (terra, água, fogo e ar) e das “quatro propriedades fundamentais da matéria” bruta (quente, frio, úmido e seco), com os quais o cultor da ciência espagírica deve laborar a modo de operar a extração da alma sutil e, por fim, a “união” desta “com o seu princípio divino”. Concisamente,

O todo, reunido no hexagrama, constitui o conjunto dos elementos do universo.

(...)

O selo de Salomão aparece, então, como a síntese dos opostos e a expressão da unidade cósmica, assim como a sua complexidade.

(...)

A redução do múltiplo ao uno, do imperfeito ao perfeito, sonho dos sábios e dos filósofos, está expressa no selo de Salomão.

(...) *Outros vêem a união dos princípios masculino e feminino nos dois triângulos superpostos.*⁵⁵⁵

Parece bastante franca a correlação desses sentidos com o episódio do regresso do marido à esposa em “Reza brava”, com o que se obtém tanto “a união dos princípios masculino e feminino” quanto “A redução do múltiplo” (evidenciado pelos pândegos “alegres, bebendo cachaça”) “ao uno” (a “Dona” de “Chico”). Esse o fundamento da manobra encantatória.

O derradeiro aspecto a se prestar atenção nesse poema, antes de partirmos para o subsequente, é a interjeição proferida pela mulher ao receber o esposo morto: “Jesus!” Considerando-se o mágico eflúvio que impregna todo o texto de *Magma*, bem como o teor fortemente anagógico do pensamento de Guimarães Rosa, em tudo posto sob a égide da pregação de Cristo, tal exclamação jamais poderia ser ouvida como um simples lamento inconseqüente, eis que o nome invocado ativa com veemência todas as mais celsas expectativas dos procedimentos místicos em geral: *morre-se para poder reviver*, assim como o Cordeiro o fez⁵⁵⁶.

Enfim, após “Reza brava” estampa-se “No Araguaia – III”, composição das mais nebulosas, pontuada por enigmas e cujo enfrentamento, por conseguinte, demanda a ousadia de se procurar o desenredo das entrelinhas. Como preliminar ao assunto que constitui o cerne do texto, cumpre anotar que Guimarães Rosa não deixa de recalcar a natureza iniciática

⁵⁵⁵ *Id.*, *op. cit.*, 812-813.

⁵⁵⁶ Entre parênteses, acrescento que “Reza brava”, conforme já se pesquisou alhures, mantém diversos tipos de correspondência com a novela “São Marcos”, de *Sagarana*. Sobre esse tema, remeto a LEONEL, 54, 189-199, e especialmente NASCENTES, 91, *passim*, o qual soube detectar as numerosas oportunidades em que certos “procedimentos poéticos empregados (...) pelo autor” em *Magma* “aparecem de igual modo em *Sagarana*”, apontando então as semelhanças estéticas entre “São Marcos” e vários outros poemas do livro de 1936. Observo que ainda é possível perceber alguma analogia entre “Reza brava” e “A volta do marido pródigo”, também de *Sagarana*, não havendo por ora notícia de algum estudo que se ocupe de tal assunto, sobre o qual igualmente não me demoro, porque então nos desviaríamos dos objetivos propostos para o presente trabalho.

dos trabalhos atuais, ao fazer questão de citar os artigos com que, a certa altura, o mestre carajá apresentava o seu aprendiz:

*Araticum-uaçu veio me trazer
uma pele de lontra e um camaleão moqueado.*⁵⁵⁷

A propósito, diga-se que

a pele de lontra é utilizada nas sociedades de iniciados, tanto entre os índios da América como na África Negra (...).

Entre os ojibwas, na América do Norte, o xamã conserva suas conchas mágicas num alforje de pele de lontra. Diz-se que o mensageiro do Grande Espírito, Intercessor entre este e os humanos, vendo a miséria da humanidade doente e enfraquecida, revela os segredos mais sublimes à lontra e introduz no seu corpo Migis (símbolos dos Mides ou membros da sociedade Midewiwin), para que ela se torne imortal e possa iniciar e, simultaneamente, consagrar os homens (...) Todos os membros da sociedade Mida têm um saco de medicamentos feito de pele de lontra (...). São esses sacos, apontados como fuzis, que matam o suplicante, na cerimônia de iniciação. São em seguida colocados sobre seu corpo, até que ele volte à vida. Depois de cantos e banquetes, o novo iniciado recebe seu próprio saco de lontra das mãos dos sacerdotes. A lontra é, pois, o espírito iniciador, que mata e ressuscita.

Na Europa, o papel do psicopompo atribuído à lontra é atestado num canto fúnebre romeno:

Porque a lontra sabe
A ordem dos rios
E o sentido dos vaus,
Ela te fará passar
Sem que tu te afogues
E te levará
Até às fontes frias
Para te refrescar
Dos arrepios da morte.

(Trésor de la poésie universelle, Caillois & Lambert, Paris, 1958).

*O simbolismo da lontra (irl. doborchu; galês dyfrgi; bret. dourgy, literalmente cachorro da água) é complementar ao do cachorro. Cuchulainn começa a série de suas façanhas matando um cão e termina-as, alguns instantes antes de morrer, matando uma lontra com uma pedra atirada de uma funda...*⁵⁵⁸

Embora extensa, como se pode perceber resulta bastante pertinente a elucidação sobre a “pele de lontra”, animal que, de acordo com as várias sapiências, é um “psicopompo” capaz de “consagrar os homens” e que “sabe/ A ordem dos rios/ E o sentido dos vaus”; e é por isso que, também em português, um sinônimo popular para lontra é “cachorro-d’água”, pois que a mesma sabe divisar seus caminhos nos cursos fluviais assim como o cão

⁵⁵⁷ Em ROSA, 2, 113: “Araticum-uaçu me veio trazer”.

⁵⁵⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 557. Grifos dos autores, sendo que os do parágrafo final vêm em negrito.

de caça os acha na floresta. Aliás, avocando-se o mito de “Cuchulainn”, temos que, de certo modo, a concessão de tal presente por Araticum-uaçu ao poeta também aperfeiçoa alguns dos atos expostos em “A terrível parábola”: vimos que nesse carne a morte ritual do neófito, figurada através da devoração de Zabelinha pelo *Kibungo-Gerê*, foi precedida pela morte da cachorrinha, assim como o herói da mitologia celta dá início a “suas façanhas matando um cão”. Em *Magma*, na jornada de agora pelo reino ctoniano, a alusão à lontra “que mata e *ressuscita*” complementa o sentido augural da anterior morte da cadela. A diferença está em que Cuchulainn está em vias “de morrer” quando mata ele próprio sua lontra, ao passo que o noviço em “No Araguaia – III”, pouco tempo “Depois dos cantos e banquetes” que tiveram lugar em “Batuque”, encontra-se já às vésperas de ressurgir quando recebe do mestre, como amuleto, a pele do animal, o que é o procedimento nos ritos ameríndios; todavia, em qualquer das hipóteses a lontra quer sempre significar “o espírito iniciador” que acompanha “o suplicante” morto pela estação sepulcral “até que ele volte à vida”.

São mais breves os comentários sobre o “camaleão”, eis que, tal como a lontra, análogo

papel de intermediário entre o homem e as forças uranianas parece ter sido reconhecido ao camaleão na Antigüidade européia: sua cabeça e sua goela, queimadas com madeira de carvalho, permitiam comandar a chuva e o trovão. É o camaleão que permite ao Sol entrar em comunicação com os homens.

*Para os dogons, o camaleão, por ter recebido todas as cores, está ligado ao arco-íris, caminho do céu e da terra.*⁵⁵⁹

Ora, conforme já foi antecipado, em *Magma* a vinda da “chuva” será associada ao renascimento do adepto, e daí a conveniência de ter ele recebido de seu guia indígena um “camaleão *moqueado*”, isto é, *queimado* nas varas do moquém a fim de servir como talismã.

Isto referido, passemos sem demora à temática central de “No Araguaia – III”. A peça narra a ameaça de um conflito:

*Os carajás de baixo estão brigados
com os carajás de cima.
Porque roubaram um gramofone velho
do Capitão Bacuriquirepa
e tem também a história de um menino índio
morto no mandiocal.
Vai ter barulho feio!...*⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ *Id.*, op. cit., pág. 170. Grifos dos autores.

⁵⁶⁰ Divergências verificadas em ROSA, 2, 113: “Porque *roubou-se*” e “Capitão *Bacuriquiropa*”.

Chama atenção a discrepância valorativa que se abre entre os dois acontecimentos alegados como estopins da rixa: de um lado, o roubo de “um gramofone velho”, e do outro, “a história de um menino índio/ morto no mandiocal”. O carne não informa quem roubou nem fornece detalhes sobre a morte do curumim, mas o que fica aí claramente assentado é o contraste entre o físico perecível – o “gramofone velho” – e o perene metafísico – o destino da alma do “menino (...) morto”, a qual, conquanto não explicitamente mencionada, constitui-se num atributo congênito de qualquer criatura (além do que, a alma, impalpável, no nível da matéria sempre resta implícita). Mais importante, entretanto, é que também causa espécie a diferença nas maneiras pelas quais o poeta se porta ao apresentar cada fato. Com relação à primeira causa, o discurso é certo e incisivo, como quando se discute algo cuja existência não é posta em questão: a princípio, a sólida construção “*Porque* roubaram” não admite réplica. Já no que toca à segunda razão, o discurso é vago, num tom de descaso, quase como o de quem passa adiante um boato sem intenção de se responsabilizar quanto à veracidade do mesmo: “*e tem também a história*” é uma colocação tênue, que se apresenta facilmente passível de contradição. A impressão que sobra é a de que, independente da opinião de qualquer dos grupos carajás a respeito, o poeta que reza o rosário (isto é, a voz poética, e não o autor Guimarães Rosa) aparenta não dar maior importância à notícia do óbito do garoto. E eis que essa atitude se constitui num grave indício que trai a incúria do iniciando em apreender a lição mistagógica que lhe está sendo ministrada e que invariavelmente versa sobre o significado da morte como vestíbulo para a outra Vida. Pois que, ao conferir em sua fala maior relevo ao litígio em torno da posse ou propriedade de um gasto objeto material, e não ao falecimento de uma criança, sujeito portador de alma, o neófito parece demonstrar que, a despeito do ensinamento veiculado nas composições anteriores, em especial a mais recente, ele ainda não logrou cortar os laços com os reclames do mundo tangível nem se apercebeu de que a luta entre as duas facções carajás é não mais do que uma encenação que se reporta à condição mortuária dele próprio.

Nada obstante, afigura-se que é exatamente em função desse curumim, de sua identidade simbólica e de sua morte que se delineia toda a estruturação poética do texto. Para entendermos isso, faz-se adequado cruzar o poema rosiano com alguns elementos do folclore nacional. Conceda-se então a palavra a Câmara Cascudo, que conta sobre um determinado ritual mistagógico nativo:

Entre os indígenas do Brejo dos Padres, Iaracatu, Pernambuco, e seus descendentes, realiza-se a cerimônia do Menino do Rancho, que é a captura de um menino pelos mestres, pajés, ali denominados “praiás”, e levado para um rancho, começando en-

tão a aprendizagem das tradições tribais, preparativos para a iniciação futura. O menino é defendido por um grupo de homens da tribo, os “padrinhos”, ornamentados e armados de cacetes contra os praiás, munidos de ganchos, havendo muita batalha, saltos e fintas, e bailados finais de parte a parte. “Desde o momento em que os praiás se apossam do menino, este passa a lhes pertencer, freqüentando o “poró”, para servi-los por ocasião das festas, e passando, por fim, quando já homem, a fazer parte do “grêmio”. De modo que aquela festa, como já disse, é, nem mais nem menos, a iniciação do neófito na sociedade dos “praiás” ou dos “encantados”, como são, também, conhecidos aqueles” (Carlos Estêvão, “Ossuário da Gruta do Padre em Itaparica e Algumas Notícias sobre os Remanescentes Indígenas do Nordeste”, Boletim do Museu Nacional, XIV-XVIII, Rio de Janeiro, 1942, 163-165). Compare-se, como uma sugestão de passagem, esse Menino do Rancho com a dança simbólica do furto do espírito dos mortos, a que Koch-Grunberg assistiu no Rio Airari, fronteira da Colômbia (Zwei Jahren Unter den Indianern, Reisen in Nordwestbrasilien, 1903-1905, I, 133-135, ed. Ernst Wasmuth, Berlin, 1909), onde há cena idêntica, luta entre mascarados, cacetes e ganchos semelhantes.⁵⁶¹

São flagrantes as semelhanças entre a atmosfera dessa festa solene do “Menino do Rancho” ou mesmo entre a rapidamente mencionada “dança simbólica” dos aborígenes do “Rio Airari” e certos sucessos descritos em “No Araguaia – III”. Vejamos que no cerimonial pormenorizadamente noticiado por Câmara Cascudo realiza-se uma representação, na qual a comunidade indígena se divide em três entidades atuantes: o próprio menino que é o protagonista, os pajés ou “praiás” que o querem tomar com o objetivo de lhe transmitir as místicas “tradições tribais” e “um grupo de homens da tribo” que o *defendem*, pretendendo retê-lo na existência mundana. Destarte, fica transparente a justificação sêmica do teatro iniciático: os “padrinhos” armados evocam as seduições da vida guerreira e profana, para a qual o menino *morre* quando se dá o seu arrebatamento pelos “encantados”, sendo esse o lance que assinala o ingresso liminar do noviço no círculo restrito dos que cultivam a vida sagrada. O lapso em que dura a batalha alegórica denota o conturbado período de transição entre aquela vida e esta. Nem é por outro motivo que se equipara essa tradição à “dança simbólica do furto do espírito dos mortos” que ocorre em outras plagas. E no texto de *Magma* incidem os mesmos componentes básicos: o “menino índio” e os dois partidos que entram em disputa, ou seja, “Os carajás *de baixo*” (*i. e.*, aqueles que, situados na beira inferior do Araguaia, espelham a imagem da existência terrena) e “os carajás *de cima*” (os que, posicionados na margem superior do rio, remetem a uma idéia ascensional de vida *post-mortem*); essa disposição, a propósito, reedita de maneira respectiva o caso anteriormente traçado entre Zabelinha, a cachorra e o *Kibungo-Gerê*. Cumpre minuciar que Araticum-uaçu, por seu turno, não é integrado, ao longo de “No Araguaia – III”, em qualquer dessas fileiras que se confrontam, o que é bem adequado ao seu mister de psicopompo pelos ambientes do mundo *intermediário*.

⁵⁶¹ CASCUDO, 155, 490 (*sic*).

O aspecto cósmico da desavença na composição em pauta, bem como o caráter sobranceiro do papel dos “carajás de cima”, podem ser melhor visualizados por meio do amplo quadro em que tudo se insere:

*A fogueira está acesa,
e, lá em cima, ainda há muitas fogueiras.
A maior delas é a estrela
fogo-grande-da-lua,
iaci-tatá-uacu...*

Note-se que nessa estrofe a expressão “lá em cima” se revela dúbia: o complemento quer dizer respeito às “fogueiras” *acesas* pelos “carajás *de cima*” ou já se alude desde logo ao abençoante brilho das estrelas por sobre tudo? Seja como for, o que interessa é que desta forma a colocação das “fogueiras” desses carajás acaba sutilmente se confundindo com o fogo celeste dos astros noturnos presididos pelo auspicioso “fogo-grande-da-lua”. Outrossim, concorre para o estabelecimento do efeito arcano da representação até mesmo a natureza da assistência, que se manifesta de forma notável:

*Alguém vai cantando, lá longe, lá longe,
uma voz dentro d’água, sem boca, sem garganta.
Tem uma luzinha passeando e pulando,
na praia comprida,
um fogo que o vento não espalha nem apaga,
um fogo do fundo, que deve ser frio.
E estão rasgando, na macega clara,
uma gargalhada fina.
São as três mães do índio órfão:
a Mãe do Ouro, a Mãe d’Água, a Mãe da Lua...*⁵⁶²

Apesar de que a ordem na apresentação dos nomes difira da que foi usada para a descrição dos comportamentos, “Alguém” que “vai cantando” como uma fantástica “voz dentro d’água” certamente que é “a Mãe d’Água”, introduzida em *Magma* pelo texto “A Iara”, “lá longe, lá longe,” ainda no primeiro terço, e a quem já foram dedicadas várias páginas deste estudo. Porém, é útil buscarmos mais informações sobre os outros dois vultos sobrenaturais que a ela se juntam. Acerca da “Mãe do Ouro”, é novamente Câmara Cascudo quem ensina:

É um mito, inicialmente meteorológico, ligado aos protomitos ígneos, posteriormente ao ciclo do ouro; ubi est ignis, est aurum. Os registros subseqüentes indicam uma transformação. Vale Cabral: “Mulher sem cabeça, que habita debaixo da serra do

⁵⁶² Em ROSA, 2, 114, o quinto e o sexto versos desse trecho não são iniciados por artigo indefinido: “*fogo* que o vento” e “*fogo* do fundo”. Ainda, nessa versão os mesmos dez versos estão agregados à estância anterior, enquanto que em *id.*, 1, perfazem uma estrofe autônoma.

Itupava, entre Morretes e Antonina, província do Paraná. Tem a seu cargo guardar as minas de ouro. Onde ela está, é prova evidente que há ouro, e por isso tomou o nome. Há poucas pessoas da localidade que afirmam tê-la visto” (Antologia do Folclore Brasileiro, 274). A informação é de 1884. Na região do S. Francisco é a zelação, estrela cadente, serpente-mãe-do-ouro, encantada (Manuel Ambrósio, Brasil Interior, 61). Em S. Paulo não há forma, mora nas grotas, persegue homens, e estes preferidos deixam a família, seduzidos como por uma sereia; citam-na como uma bola de fogo de ouro (Cornélio Pires, Conversas ao Pé do Fogo, 156, S. Paulo, 1927). No Rio Grande do Sul é informe, agindo com trovões, fogo, vento, dando o rumo da mudança. Noutra versão (Veiga Miranda, Mau-Olhado, 31-33, S. Paulo, 1925) a mãe-do-ouro passeia luminosa, pelos ares, mas vive debaixo d’água, num palácio (Geografia dos Mitos Brasileiros).⁵⁶³

Ente ignífero que como a Iara exerce fascínio, a Mãe do Ouro, às vezes vista “como uma bola de fogo de ouro”, é então aquela certa “luzinha passeando e pulando,/ (...) um fogo que o vento não espalha nem apaga,/ um fogo do fundo”. Interessante peculiaridade é a de que a Mãe do Ouro, ao menos em sua versão no imaginário gaúcho, age “dando o rumo da mudança”: portanto, a sua presença nesta etapa da iniciação, alumando por instantes o ambiente ctoniano, deve funcionar como um propício presságio, pois que consoladoramente acena com a invenção do ouro alquímico ao cabo dos trabalhos. E nessa ocasião, de fato se confirmará que “*ubi est ignis, est aurum*”, isto é, onde estiver o ardente *Magma* da alma, aí mesmo estará, como um Sol, o ouro da divindade.

Por fim, temos a “Mãe da Lua”:

*Ave noturna, seu canto melancólico e estranho, lembrando uma gargalhada de dor, cercou-a de misterioso prestígio assombrador. Está rodeada de lendas e de superstições, espavorindo a gente do campo, personalizando fantasmas e visagens pavorosas. Só quem haja ouvido o grito da mãe-da-lua pode medir a impressão sinistra e desesperada que ele provoca durante a noite.*⁵⁶⁴

A essa avantesma, como se vê, pertence aquela “gargalhada fina” ouvida no poema rosiano, e que, conforme Câmara Cascudo, é “uma gargalhada de dor”, “sinistra e desesperada”.

“São” essas então “as três mães do menino órfão”, as quais ilustram, de novo, o conteúdo basilar de cada um dos terços mistagógicos de *Magma*: a Mãe d’Água, que “vai cantando”, relembra a longínqua alegria do nascimento do ser, como as

*Águas que correm,
(...)
cantando nas pedras a canção do mais adiante,*

⁵⁶³ CASCUDO, 155, 455-456.

⁵⁶⁴ *Id.*, op. cit., pág. 454.

de acordo com o que foi declarado em “Águas da serra”. Depois da Nascente, segue-se para a criatura uma extensa fase de penosa provação ao longo das orlas flumíneas da existência, e máxime agora, à beira do Araguaia, toda a dor sendo evocada pela condoída “gargalhada” da Mãe da Lua. Finalmente, a Mãe do Ouro, como uma alvissareira “luzinha passeando e pulando”, demonstra que, ao término dessa “praia *comprida*” por onde o noviço caminha, a Foz abrir-se-á para o Oceano. De sorte que uma das mães – a “d’Água” – preludia a saída, a outra – “da Lua” – plange a solidão e a terceira – “do Ouro” – prenuncia o retorno a Deus. No que concerne à ordenação alterada desses procedimentos no texto, provavelmente se deva ela à confusão que se apodera do aprendiz nesse lance.

Em face de tudo, impõe-se a conclusão de que o “índio órfão” faz referência, concomitantemente, àquele “menino *índio*/ morto no *mandiocal*” e ao próprio poeta que há tempos vem rezando o rosário e se submetendo às provas da iniciação. O qualificativo “órfão”, nesse contexto, pode ser entendido sob duas intelecções que se conjugam: primeiramente, como indicativo da sensação experimentada pelo ser que se apartou da *Alma Parens* e, em conseqüência, sente-se privado de seu divino Pai. Em segundo lugar, recordando-se que o neófito revelou pouco interesse pela “história” da morte daquele curumim, a relação de *orfanidade* se estabelece entre o garoto índio e o poeta de *Magma*, pois aquele ressentir-se-ia do desamparo ideal a que foi relegado por este, de quem se torna, simbolicamente, “órfão”⁵⁶⁵; nessa hipótese, as expressões das três mães por meio do som e da luz (que denotam o *fiat lux*) correspondem igualmente a uma tentativa de se chamar a atenção do adepto, acordando-o para o significado cerimonial do arrebatamento da criança.

Ao ensejo, quadra voltar à estrofe inicial do carme, onde reencontramos a negligência com que o poeta encarou o assunto da morte do curumim. Se nos detivermos sobre a particularidade de que o “menino *índio*” foi deixado “morto no *mandiocal*” – e ele poderia ter sido situado em qualquer outro lugar, mas o foi precisamente aí –, obteremos que a associação de uma *criança indígena* à roça de *mandioca* naturalmente traz à memória aquela que talvez seja a mais famosa de todas as lendas brasílicas, a de “Mani”,

Menina de cujo corpo nasceu a mandioca, Manihot utilissima (...). A lenda de Mani, que Couto de Magalhães registrou em 1876, é a seguinte: “Em tempos idos, apareceu grávida a filha dum chefe selvagem, que residia nas imediações do lugar em

⁵⁶⁵ Faz-se conveniente trazer à luz as raízes do vocábulo *órfão*, conforme descritas por HOUAISS e VILLAR, 191, verbete *orfan-*: “do lat. tar. *orphānus*, *a*, *um*, ‘que perdeu os filhos; órfão’, da linguagem da Igreja, tomado do gr. *orphanós*, ‘vazio, privado de; órfão’, em face do lat. *orbus*, *a*, *um*, ‘privado de’, esp. ‘privado dos pais, órfão, órfã’, algumas vezes com o sentido de ‘viúva’; os der. e compl. têm igualmente o duplo sentido: *orbitas*, *ātis*, ‘privação de pais, orfanidade; viuvez; privação (em geral)’...” Diga-se que o simbolismo do órfão freqüentemente se aproxima do da viúva.

*que está hoje a cidade de Santarém. O chefe quis punir no autor da desonra de sua filha a ofensa que sofrera seu orgulho e, para saber quem ele era, empregou debalde rogos, ameaças e por fim castigos severos. Tanto diante dos rogos como diante dos castigos a moça permaneceu inflexível, dizendo que nunca tinha tido relação com homem algum. O chefe tinha deliberado matá-la, quando lhe apareceu em sonho um homem branco, que lhe disse que não matasse a moça, porque ela efetivamente era inocente, e não tinha tido relação com homem. Passados os nove meses, ela deu à luz uma menina lindíssima e branca, causando este último fato a surpresa não só da tribo como das nações vizinhas, que vieram visitar a criança, para ver aquela nova e desconhecida raça. A criança, que teve o nome de Mani e falava precocemente, morreu ao cabo de um ano, sem ter adoecido e sem dar mostras de dor. Foi ela enterrada dentro da própria casa, descobrindo-se e regando-se diariamente a sepultura, segundo o costume do povo. Ao cabo de algum tempo, brotou da cova uma planta que, por ser inteiramente desconhecida, deixaram de arrancar. Os pássaros que comeram os frutos se embriagaram, e este fenômeno, desconhecido dos índios, aumentou-lhes a superstição pela planta. A terra afinal fendeu-se, cavaram-na e julgaram reconhecer no fruto que encontraram o corpo de Mani. Comeram-no e assim aprenderam a usar da mandioca (134-135, O Selvagem). O nome mandioca proviria de Mani-óca, casa de Mani. É lenda da raça tupi.*⁵⁶⁶

É permitido dizer que a lenda de Mani aparenta-se, no essencial, com a substância soteriológica da missão de Cristo: o corpo albino da menina, branco como a hóstia, nasce de uma concepção virginal e misteriosa com o único objetivo de morrer sem pecado para renascer sob outra forma, tudo cristalinamente refletindo o sacrifício da inocência e da pureza com o escopo de proporcionar um alimento simbólico aos que sabem *reconhecê-las*. É assim que os “índios” lograram “*reconhecer* no fruto que encontraram” uma nova manifestação do “corpo de Mani”, como se num oferecimento: “Tomai, comei; isto é o meu corpo” (*Mateus*, 26.26, *in fine*). Esse mesmo simbolismo assiste ao “menino índio/ morto no mandiocai”, apenas pela sua condição de infante e por sua localização no roçado (com o que Guimarães Rosa granjeia para os versos um máximo de significado poético mediante uma grande economia de significantes): o curumim morre para que o poeta se aperceba de que não há morte, mas tão-só a *passagem* do profano para o sagrado. Logo, a essa “história” o neófito de *Magma* deveria intuitivamente ter concedido uma melhor atenção. E não o tendo feito, ele frustra todo o sentido do ritual mistagógico que se lhe descortina: cuidemos que, quanto aos dois lados da contenda, eles inicialmente desempenham suas partes guerreiras, mas pouco depois entram em armistício, quando “o Capitão Uachiatê,” enviado “dos de cima”, *traz*, “de paz, alguns garrafões” de aguardente aos *três* “índios velhos” que coordenam as ações dos de baixo (“Cobra-grande, Arco-Verde e Ariranha”); deste modo entorpecidas as índoles acirradas,

Não vai ter mais briga...

⁵⁶⁶ CASCUDO, 155, 465.

e, com o término do entrevero, a cerimônia decerto que resta prejudicada, pois então o noviço não tem mais a oportunidade de testemunhar o predomínio dos “de cima” sobre os “de baixo”, *i. e.*, do sagrado sobre o profano, através do arrebatamento do menino. Frise-se que a explicação para o desinteresse dos dois grupos no combate é exatamente a momentânea incapacidade do iniciando em *reconhecer* a importância da “história” da morte do curumim e, por conseguinte, em *reconhecer* os atos solenes que a partir daí se desenvolvem. Essa atitude do aprendiz, motivando a trégua acomodatória, acaba por exigir do mestre um audacioso gesto reparatório: como um esforço extremo a fim de proporcionar ao poeta a oportunidade de aprender definitivamente sobre a morte, o próprio Araticum-uaçu, que lhe é bastante próximo, dever-se-á entregar à imolação. Para que tal acontecimento transcorra, o psicopompo indígena age com o fito de provocar uma reação:

*De manhã cedo,
os chefões estão dormindo, emborcados,
e deve estar bem longe Araticum-uaçu.
Mas, no trilho da Missão, tem um homem morto,
grande e feioso como uma capivara.
É o Capitão Uachiatê,
com a cabeça quebrada a porrete,
e a cara medonha sujando de sangue
os espinhos da moita de joá bravo.*⁵⁶⁷

O enunciado poemático não explicita a autoria de Araticum-uaçu no episódio. Contudo, a suposição de que tenha sido ele quem matou o Capitão Uachiatê fica corroborada ante a interferência dos diversos elementos circunstanciais. O primeiro fator a apontar para essa possibilidade é a bem conhecida natureza púgil do guia carajá, característica já explorada nos poemas antecessores do ciclo “No Araguaia”. Outrossim, nenhuma outra das personagens da peça sob discussão representa possuir condições para cometer o ato: “os chefões estão dormindo, emborcados” e bêbados; o “Capitão Bacuriquirepa” e o “Capitão Codunê” são presenças por demais vagas; o poeta e o menino certamente que não o fariam; e, se qualquer das espectrais “três mães do menino órfão” o fizesse, provavelmente utilizaria um meio mais prodigioso do que um “porrete”. Acrescente-se que é justamente esse tipo de arma que Araticum-uaçu *alisava*, em “No Araguaia – II”, quando acalentava a idéia de travar combate com os três guerreiros tapirapés. O detalhe de que o nome de Araticum-uaçu tenha sido posto em contigüidade com a notícia do homicídio do Capitão Uachiatê é outro fator relevante, do ponto de vista da construção do discurso. Concluindo, é somente Araticum-uaçu quem tem um motivo

⁵⁶⁷ Em ROSA, 2, 115, o adjetivo final, “*bravo*”, foi eliminado.

para prática da ação: como previamente já se aludiu, o amigo do poeta não mata a vítima por desforra própria ou maldade, e sim com a única razão de dar causa a uma vingança mortal que os carajás de cima façam recair sobre o agressor de um dos seus – Araticum-uaçu mata para se oferecer ele próprio à morte. Por outro lado, nunca é demais trazer à mente que transitamos num território simbólico e, destarte, o assassinato de Uachiatê por Araticum-uaçu não pode de jeito algum ser equiparado a uma violência gratuita, devendo sim ser necessariamente tomado como um *signo* poético, cujos contornos não são desenhados pelo pincel vulgar da lógica, mas pela pena transcendente da mágica. Além do que, Uachiatê mesmo é um dos “de cima” e, neste caso, disposto ao que for preciso para auxiliar a ascense do noviço custodiado por Araticum-uaçu: na mansão dos mortos, onde o poeta está, tudo se concatena em função do transporte dos transeuntes às esferas mais altas.

Esgotadas as considerações sobre essa peça, importa nos adiantarmos até o carne seguinte, “Madrigal”, que parece vir à baila como o mais simples dos textos que compõem a estrutura do “Desenho octogonal”. Curto e centrado no símbolo da árvore, vale transcrevê-lo por inteiro:

1 *No tronco do jequitibá,
que estavas abraçando,
colando-lhe o corpo, do rostinho aos pés,
vejo os arranhões fundos,*
5 *onde o canguçu, quase de pé,
afia as garras,
e, mais embaixo, a casca estraçalhada,
onde os caititus vêm acerar os dentes.*

O “tronco do jequitibá” é nitidamente o eixo em torno do qual todo o poema se desenrola. De se observar o destaque que o poeta empresta aos ferimentos infligidos ao jequitibá pelos animais: “os arranhões *fundos*” das “garras” do “canguçu” e as mordeduras com que os “caititus” lhe *estraçalham* “a casca”. Por contágio, mesmo o *abraço* com que alguém enlaça a árvore, “colando-lhe o corpo, do rostinho aos pés”, e que em princípio deveria ser afetuoso, ao final da composição representa ser quase tão lancinante quanto as presas dos bichos – ou se não chega a tanto, pelo menos se afigura inócuo, sem o condão de conseguir apagar as cicatrizes da ferocidade, já que até o delicado “rostinho” e os “pés” poderiam ser marcados a fundo, mais facilmente do que o tronco o é, pelas garras e “dentes” afiados.

O jequitibá, como qualquer árvore, surge como um dos mais eminentes signos ascensionais:

Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade (...). Por outro lado, serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração. Sobretudo as frondosas evocam um ciclo, pois se despojam e tornam a recobrir-se de folhas todos os anos.

*A árvore põe igualmente em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. (...) Reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra outro.*⁵⁶⁸

Desta forma, a árvore, que se alça do solo e lança a copa rumo ao firmamento, vigora como uma ilustração da atividade anagógica de toda criatura que intenta a união anímica com Deus. Bem por isso ela reflete “também a coluna vertebral a sustentar o corpo humano, templo da alma”, e remete, em variadas culturas, à idéia de escada para a progressão mística, como acontece, por exemplo, entre os “índios pueblo” da América do Norte. Num entendimento semelhante, “Para os muçulmanos xiitas de rito ismaelita” ela

*simboliza a hakikat, i. e., o estado de beatitude onde o místico, ao ultrapassar a dualidade das aparências, encontra a Realidade suprema, a Unidade original onde o ser coincide com Deus.*⁵⁶⁹

É sobretudo interessante fazer notar que, nos rituais xamânicos da Sibéria, “as etapas da ascensão” iniciática são indicadas por “Incisões feitas no tronco”⁵⁷⁰ de uma bétula. À luz desse costume ancestral, podemos compreender as arranhaduras e as mordidas gravadas no jequitibá do “Madrigal” rosiano como sinais que relembram os sofrimentos pelos quais o peregrino já passou em sua trajetória gnóstica: o canguçu e os caititus denotam, portanto, as investidas com que o mundo busca se opor à ascensão do ser. Nesse quadro, o “rostinho e os pés” mencionados manifestam, ao que parece, o amoroso amplexo consolador com que a divindade acolhe a criatura. E o jequitibá, por via de consequência, significa o próprio neófito que, malgrado os ataques, permanece incólume em sua subida.

Todavia, convém insistir em que o tom da presente composição não soa de modo algum confiante ou confortado: o que se demonstra é que neste momento o noviço presta mais atenção às feridas que lhe gravam a superfície (isto é, “a casca”), e menos à capacidade do seu próprio cerne de superar as dificuldades e prosseguir se elevando. Eis a razão pela qual a referência ao afeto se dá no pretérito, como se se tratasse de algo que já não suce-

⁵⁶⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 84.

⁵⁶⁹ *Id.*, op. cit., pág. seg. Grifo dos autores, em negrito.

⁵⁷⁰ *Id.*, *ibid.*

de e mal deixa lembranças: a afirmação de que “*estavas abraçando*” é o reverso eufemístico de *não abraças mais*, o que põe a nu todo o desamparo no qual o ser se reputa estar durante a estação no reino dos mortos. Em contrapartida, ambas as agressões são referidas no presente (“*afia as garras*” e “*vêm acerar os dentes*”), dando a entender que elas, além de deixar lesões duradouras, continuam ou podem continuar a ocorrer. Deve-se então perceber que o carne adota uma ordem descendente na exposição dos machucados impostos pelos animais: alude-se primeiro aos arranhados produzidos pela grande onça-pintada, “quase de pé”, e depois às dentadas feitas “mais embaixo” pelos caititus de menor porte. É como se os gravames dos bichos freassem o crescimento do jequitibá, e mais até, como se o empurrassem em direção à terra, impedindo-o de se erguer – e por isso é que na peça não há qualquer menção aos ramos que se aproximam do céu, sendo a árvore só “tronco” arranhado e “casca estraçalhada”; de igual maneira, porventura a breve extensão do poema se deva a essa impressão sentida pelo poeta. Ainda dentro desse raciocínio, pondere-se que se Araticum-uaçu foi dantes apresentado como nove vezes vitorioso sobre a onça preta, do que traz troféus (vide “No Araguaia – I”), agora o aprendiz, consubstanciado no jequitibá, apenas tem para mostrar os arranhões com que o felino pintado o ofende.

O sofrimento, porém, não constitui empecilho invencível para a ascese, sendo, ao contrário, um seu pressuposto. Tem então pertinência adicionar que a árvore mantém estreitíssimas ligações com o símbolo da cruz, especialmente a Cruz de Cristo, a qual, sendo um

*instrumento de suplício e de redenção, (...) reúne em uma única imagem os dois significados extremos desse significado maior que é a Árvore: pela morte para a vida – per cruce[m] ad lucem, pela cruz para a luz.*⁵⁷¹

Simbolismo em tudo ajustado ao jequitibá que em “Madrigal” ostenta seus estigmas. De qualquer forma, ainda que o poeta por ora aparentemente não se convença disto, essa composição já augura o crescimento vegetal a se dar nos textos da última parte do terço final de *Magma*.

O poema subsequente é “No Araguaia – IV”, traçado que encerra o “Desenho octogonal”. Seu fulcro é a morte de Araticum-uaçu, certamente em vingança dos carajás de cima pelo assassinato do Capitão Uachiatê:

*Quando Coroizurecê se escondeu atrás da perobeira,
e Araticum-uaçu caiu morto do batelão,
empalitado de flechas como um ouriço afogado,
o rio o levou para um remanso bonito,*

⁵⁷¹ *Id., op. cit.*, pág. 90. V. tb., na mesma obra, o verbete *CRUZ*.

*forrado com todos os lírios d'água:
nelumbos azuis, nenúfares rubros e ninféias alvas.*⁵⁷²

Comecemos por esquadrinhar determinadas nuances do simbolismo atinente ao instrumento que ocasionou a morte do índio: a *flecha*, que na maioria das vezes “representa a arma talhada na madeira”⁵⁷³ arbórea e sempre avoca os signos, que lhe são correlatos, do raio solar e do relâmpago. Com tais caracteres, a seta serve otimamente para manifestar o estabelecimento da comunicação mística entre os planos celeste e terrestre, o que vale dizer, entre o ser humano e a deidade, de tal maneira que Orígenes, um dos mais insignes teólogos cristãos do séc. III, numa homilia chegou a qualificar Deus como “arqueiro”. Em consonância, temos que a flecha,

No seu sentido descendente, é um atributo do poder divino, tal como o raio punitivo, o raio de luz ou a chuva fertilizante; os homens que Deus pode utilizar para executar suas obras são chamados, no Antigo Testamento, de filhos da aljava. Em seu sentido ascendente, a flecha está ligada aos símbolos da verticalidade; significa a retidão totalmente aérea de sua trajetória, que, desafiando a gravidade, realiza simbolicamente uma libertação das condições terrestres (...).

*De modo geral, a flecha é o símbolo universal da ultrapassagem de condições normais; é uma liberação imaginária da distância e da gravidade; uma antecipação mental da conquista de um bem fora de alcance (...).*⁵⁷⁴

Adrede, traga-se à tona o famoso caso da epifania experimentada no séc. XVII pela carmelita espanhola Santa Teresa de Ávila, a qual celebrou a própria iluminação em versos que páginas atrás já foram colados, e que tem cabimento reaver:

*Atirou-me com uma seta
envenenada de amor
e minha alma ficou feita
una com seu Criador.*⁵⁷⁵

Diga-se de passagem que o relato dessa bem-aventurança foi a inspiração para uma escultura das mais expoentes da iconografia barroca, *O êxtase de Santa Teresa*, de Gian Lorenzo Bernini, em que a flecha, empunhada pelo anjo do Senhor, é um componente de forma singela mas de valor capital como propiciatória para “uma libertação das condições terrestres” e conseqüente advento na glória da presença deífica, glória tão intensa que acaba por transpassar dolorosamente o corpo frágil da criatura.

⁵⁷² Em ROSA, 2, 117: “Quando *Coroisurocê* escondeu”, sem o pronome pessoal reflexivo.

⁵⁷³ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 436.

⁵⁷⁴ *Id.*, *op. cit.*, pág. 435. Grifos dos autores, que sublinho.

⁵⁷⁵ V. a nota 324, pág. 175 (Introdução ao Capítulo III).

Diante de tudo, é altamente expressivo que no carne de *Magma* Araticum-uaçu tenha morrido

empalitado de flechas como um ouriço afogado,

em razão do que talvez se possa, com alguma licença, invocar sob uma óptica transcendente o aforismo de Novalis: “O *porco-espinho* – um ideal”⁵⁷⁶. Utilizada, aliás, como epígrafe à edição brasileira de *Pólen*, esta máxima foi originariamente aposta pelo romântico alemão como nota à margem do seguinte excerto de Friedrich Schlegel:

Um fragmento tem de ser, igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito em si mesmo como um porco-espinho.

As circunstâncias simbólicas do acontecimento em “No Araguaia – IV”, aliadas à atmosfera de teor anagógico das peças predecessoras, induzem a crer que, pela morte em função da descarga de flechas (as quais são metaforizadas nas cerdas do “ouriço” ou “porco-espinho”), o índio não apenas fica “totalmente separado do mundo circundante” mas, de fato, é erguido a se tornar “perfeito” através da comunhão anímica com a divindade. E ainda outros dados poemáticos, conforme logo veremos, comprovam esse asserto. Em sintonia, é de se trazer à lembrança que, no carne “Caranguejo” (do primeiro terço de *Magma*), “o ouriço” foi reputado por Guimarães Rosa como um dos “seres evoluídos”, os quais, assim como “o filósofo” e “o asceta, têm a habilidade de se retrain, buscando a sabedoria verdadeira na heautognose.

Prosseguindo, é por demais relevante a imagem do cadáver de Araticum-uaçu flutuando, num “remanso bonito”, por entre “os lírios d’água”, tal como a Ofélia rimboldiana⁵⁷⁷. Por esta maneira, o corpo do indígena é levado a participar idealmente da mesma natureza símica desses lírios, natureza que ainda abrange, de modo genérico, outros gólfãos como os “nelumbos”, os “nenúfares” e as “ninféias”. Os aspectos precípuos do simbolismo do lírio, quer se fale nas variedades aquáticas ou nas de terra, podem ser colhidos na tradição hebraica do *Cântico dos Cânticos*, livro onde, em diversas passagens, o lírio de pétalas brancas (tal qual as “ninféias alvas”) comparece tanto como o signo magnificante “que

⁵⁷⁶ NOVALIS, 226, 10. Grifei.

⁵⁷⁷ RIMBAUD, 252, 73-74: “Na onda calma e negra, entre os astros e os céus,/ A branca Ofélia, *como um grande lírio*, passa;/ Flutua lentamente e dorme em longos véus...” (grifei).

restitui a *vida pura*, promessa de imortalidade e salvação”⁵⁷⁸, quanto como “o símbolo da *eleição*, da escolha do ser amado”⁵⁷⁹. Já no Novo Testamento,

O lírio simboliza também o abandono à vontade de Deus, isto é, à Providência, que cuida das necessidades de seus eleitos:

Observai os lírios do campo, como eles crescem; não trabalham nem fiam (Mateus, 6, 28). Assim abandonado entre as mãos de Deus, o lírio está, entretanto, melhor vestido que Salomão em toda a sua glória. Ele simboliza o abandono místico à graça de Deus.⁵⁸⁰

Outrossim, na mitologia grega essa flor, em sua tonalidade *rubra* como a dos “*nenúfares*”, traduz

*o final da metamorfose de um favorito de Apolo, Jacinto, e (...) trata-se aqui do lírio martagão (o lírio-vermelho).*⁵⁸¹

A par de outros significados por ora inoportunos, o lírio congrega, enfim, um proeminente “Valor ao mesmo tempo *fúnebre e sublime*”⁵⁸². De todo o exposto se extrai que, embora o passamento de Araticum-uaçu se configure, sob um viés mundano, como uma triste efeméride, sob uma perspectiva de interesse metafísico fica bastante ressaltado o supremo sentido de “final da metamorfose” de um “eleito”, transportando-se o indígena, por meio do “abandono místico à graça de Deus”, para uma nova “vida pura”. Araticum-uaçu, destarte, remata com êxito o seu próprio itinerário ascético, com o que se passa a incluir no número daquelas ditosas “*almas, afogadas,*” mergulhadas “no mar dos *nenúfares grandes*” com o qual o neófito sonhou em “Lunático”⁵⁸³. Por causa disso, a homenagem funeral que as aves da selva e outros animais rendem ao carajá tem um majestoso acento de absoluta serenidade:

*Um lençol de garças se abriu por sobre o poço,
um martim-pescador verificou a morte, com bicadas,
e os marrecos, de barrete cor de folha,
colete pardo e colarinho branco,
grasnaram longos réquiens pelo ar.
Lontras choramingaram.
Os jaburus conservaram, impassíveis,
as pernas cruzadas em 4 de algarismo.
E, até a hora de chegarem as piranhas,*

⁵⁷⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 553, verbete *LÍRIO (DO VALE)*. Grifo dos autores.

⁵⁷⁹ *Id.*, *op. cit.*, pág. seg., verbete *LÍRIO (LIS)*. Grifei.

⁵⁸⁰ *Id.*, *ibid.* Primeiros grifos meus, os demais, dos autores. V. a nota 381 e, de modo geral, os comentários acerca de “Madrigal gravado em laca”, um dos “Poemas” (pág. 199, Capítulo III, tópico 2).

⁵⁸¹ CHEVALIER E GHEERBRANT, 160, 553-554. Grifei.

⁵⁸² *Id.*, *op. cit.*, pág. 554. Grifei.

⁵⁸³ V. as págs. 161-162 (Capítulo II, tópico 4).

*houve um extenso luto de asas nas árvores da margem.*⁵⁸⁴

Em especial a vinda das “piranhas”, que para algumas populações amazônicas representam o *espírito do rio*, faz notar o total aniquilamento da carne (ou da *sarx*, como era chamada pelos antigos gnósticos) e portanto o irrefragável desatamento dos laços que prendiam o *pneuma* (a alma humana que é atraída para Deus) ao *soma* (o corpo, ou, melhor dizendo, a percepção viciada do universo, de acordo com o que é proporcionado pelos toscos canais da *sarx*).

Contudo, mais significativo ainda é que mesmo

*O rio parou todo marulho no remanso,
mas não deixou, um só minuto de correr.
Porque tem pressa
em descer para a foz, no Grande Rio,
onde borbulha,
nos dias equatoriais, nas noites amazônicas,
abraçado ao Tocantins, rolando juntos
para o suicídio no mar...*⁵⁸⁵

Nesse ponto, o “rio”, que “*parou todo marulho (...), mas não deixou (...) de correr*”, corresponde ao espírito de Araticum-uaçu. No instante em que o corpo do índio tombou “morto do batelão” para as águas e foi arrastado para o “remanso”, constata-se a cessação de todo o ruído e toda a turbulência (o “marulho”) típicos da existência material – ou seja, a agitação física se aquieta. Entretanto, se a matéria se dissipou, devorada que foi pelas piranhas, nem por isso a alma da correnteza fluvial “deixou de correr”, pois que agora, mais do que nunca, esse ímpeto tem a sua fluidez desimpedida, movendo-se então com “pressa” de se unir ao “Grande Rio” ou “mar”. Reflita-se que a chegada à “foz” exprime a definitiva soltura da corredeira flumínea em relação aos limites terrosos do leito que a constrangiam, visto que as águas do rio deixam de pertencer ao rio quando se derramam no “mar” sem bordas e sem fundo. Poeticamente, isso equivale a dizer que o espírito do carajá, “abraçado ao Tocantins” em cuja corrente se consubstancia, atinge afinal a tão desejada *Alma Mater*, que é identificada com o oceano; e tal encontro simboliza que o *pneuma*, uma vez liberado do aperto do aspecto físico e logo imerso na imensidade marítima, “borbulha” desenvolto através do tempo, por

⁵⁸⁴ Nesse fragmento, o sétimo verso foi inicialmente redigido: “Os jaburus *ficaram* impassíveis”, tendo sido o verbo riscado e sobreposta a substituição manuscrita; o verso seguinte era introduzido por uma palavra pequena (aparentemente de três letras), rasurada com rabiscos que impedem a leitura (talvez possa ser “com”). Esses mesmos dois versos foram eliminados em ROSA, 2, 117, que registra ainda outra rápida dissensão: “o martim-pescador”.

⁵⁸⁵ *Sic.* O texto em *id.*, *ibid.* diverge ao excluir o complemento “, um só minuto”; essa alteração provoca a junção do segundo e do terceiro versos do trecho num só, o qual, seguido pelo próximo verso, fica assim: “mas não deixou de correr, porque tem pressa/ de descer para a foz, no Grande Rio,”.

entre a tórrida alternância da luz dos “dias equatoriais” com a escuridão das “noites amazônicas”. O “*suicídio no mar*” demonstra por fim que a morte de Araticum-uaçu foi por ele *consentida e buscada* como via de acesso ao “Grande Rio”. De resto, venha à recordação que o *desaparecimento* desse *guerreiro* já fora veladamente previsto em “Ritmos selvagens”⁵⁸⁶.

Ademais, aproveita consignar que a composição sob exame, posto que arranjada numa única estrofe, deixa bem assinaladas as três diferentes etapas: os versos 1 (“Quando Coroizurecê...”) a 6 (“nelumbos azuis...”) focalizam o momento exato em que se dá a morte de Araticum-uaçu, sua “terrível parábola” pessoal; os versos 7 (“Um lençol de garças...”) a 16 (“houve um extenso luto...”) detêm-se sobre os préstimos de condolência dos bichos ribeirinhos pela partida do índio, como se a descrever ligeiramente a passagem pelo mundo intermédio que é o caminho percorrido pela alma desde o “remanso” até a “foz” (“deixando-se levar pela corrente”, como proposto em “No Araguaia – I”); e, a partir do verso 17 (“O rio parou...”) até o final, acompanha-se a culminante chegada da alma ao mar. Ao poeta que reza os terços, tendo já passado pela morte cerimoniática e por ora estando no ambiente ctônico, cabe não apenas observar, mas principalmente *interiorizar* o máximo exemplo de abnegação apresentado pelo mestre indígena e continuar avante, até que consiga ele próprio alcançar o “Grande Rio”. E finda-se assim o sábio magistério de Araticum-uaçu, cujo mais puro âmagô é crístico: viver para Deus é morrer para o mundo.

Como fecho à ocupação com os poemas que delineiam o “Desenho octogonal”, faz-se oportuno aperfeiçoar a exegese do nome de Araticum-uaçu, sobre o que se principiou a discorrer quando ainda era visto “No Araguaia – I”⁵⁸⁷. Consideremos que, se o decompusermos, é possível ler nesse nome os vocábulos tupis *ara*, *tykú* e *uaçu*. *Uaçu* é sufixo que indica o grau aumentativo. *Ara* é uma dicção para a qual existem diversas traduções, das quais as que mais nos importam são as que vertem os substantivos “Dia, tempo, claridade; época, estação do ano”, ou ainda “Alto, parte superior de”, conforme explica Silveira Bueno⁵⁸⁸; outrossim, é assaz significativo que, em português, *ara* sinonimize com *altar*. Quanto a *tykú*, segundo Gonçalves Dias, em tupi quer dizer “Líquido, coisa líquida”⁵⁸⁹, o que não deixa de se mostrar vinculado à ambiência justafluvial distintiva dos quatro carmes transcorridos “No Araguaia”; todavia, o mais interessante é que, foneticamente, revela-se até mais natural ler aí a palavra hebraica *tikún*, “restituição”, que na doutrina cabalística luriânica exprime a tarefa ca-

⁵⁸⁶ V. neste estudo as págs. 105-110 (Capítulo II, tópico 2), principalmente a nota 196, onde se dá a passagem para o texto “Luar”.

⁵⁸⁷ Remeto às págs. 265-267 deste mesmo tópico.

⁵⁸⁸ BUENO, 146.

⁵⁸⁹ DIAS, 162.

bente ao ser humano de se restaurar na unidade de essência com Deus, por meio das práticas religiosas contemplativas e poéticas⁵⁹⁰. De modo que *ara-tikún-uaçu* pode tranqüilamente ser compreendido como “*o grande tempo ou a grande época (ou ainda o grande altar) de reintegração do ser na divindade*”, o que não só se aplica ao término da viagem do carajá como também pressagia, para o noviço de *Magma*, a vindoura conclusão iluminativa do longo desfiamento do rosário. Essa leitura, que toma assim “Araticum-uaçu” como um neologismo de significado e que se apóia na construção de um termo híbrido, com dois componentes tupis e um hebraico (ou um português, um hebraico e um tupi), não parece ser destoante do que comumente se verifica na literatura rosiana, bastante rica em hibridismos: *verbi gratia*, o título *Sagarana*, formado por um elemento tupi (-*rana*, “semelhante”) conectado a um outro escandinavo (*Saga*-, “tradição”, *i. e.*, narrativa tradicional) e que deve ter sido criado por Guimarães Rosa poucos anos após a escritura de *Magma*. Não invalida esse raciocínio o fato de que a dição “araticum-uaçu” já constava previamente do léxico da língua portuguesa como designativa de certa espécie de fruto: tem-se aqui que a neologização, em lugar de congregar numa só lexia inédita fatores dispersos por outras lexias preestabelecidas, opera por sobre o vocábulo dado revitalizando *idealmente* os mesmos fatores que nele já se encontravam. Poder-se-ia dizer: trata-se de uma palavra *port-manteau* que é nova não de fora para dentro (na aparência), mas de dentro para fora (no imo), quem sabe se uma verdadeira *heautognose léxica* que, por isso, é hábil a manifestar de maneira exuberante o renascimento anímico tão aguardado pelo crente. Então, como quer Guimarães Rosa, o que há é simples “*oração ou poesia; e pura*”⁵⁹¹.

2. “MANHÃ DE FINADOS”

*Mas na Estalagem do Assombro
Tiram-te os Anjos a capa:
Segues sem capa no ombro,
Com o pouco que te tapa.*

FERNANDO PESSOA,
“Iniciação”

Em seguida, instala-se no livro de 1936 um outro grupo poemático, integrado pelas peças “Toada da chuva”, “Assombramento”, “Tentativa”, “O cágado”, “Necrópole”, “Paraíso filosófico” e “Saudade”. Nesse acervo, ainda ambientado no mundo subterrâneo, o fio condutor consiste no lento e gradativo despertar do neófito para a sua presente condição

⁵⁹⁰ V. atrás a nota 137 (pág. 84, Capítulo II, tópico 1).

⁵⁹¹ ROSA, 9, 153 (“Buriti”).

mortuária. E a tomada dessa apercepção, de conformidade com o que há tempos vimos discutindo, revela-se como um quesito prévio logicamente indispensável para que mais tarde se possa proceder à competente renúncia dos despojos materiais e, portanto, para que afinal se ultime a futura renascença.

Ora, o acontecimento ensejante de tal despertar não é senão a morte de Araticum-uaçu, que teve lugar em “No Araguaia – IV” e faz emergir no aprendiz, de modo catártico, um sentimento que estava sendo cuidadosamente recalcado quando ainda havia a companhia forte do guia carajá: a consternação, solidária com o “extenso luto de asas nas árvores da margem” daquele poema. De se anotar, então, que, dentro do plano geral do panorama *post-mortem* mistagógico, “No Araguaia – IV” se constitui num tipo de quina geométrica, na qual se tocam um *antes* e um *depois*: o segmento anterior, que corresponde ao “Desenho octogonal”, refere-se ao período em que o noviço, combalido pelo baque de seu decesso ritualístico, tem dificuldades em admitir o estado recentemente adquirido, e em vista disso é submetido às encenações sacras que desde a Antigüidade têm por fito preparar o adepto para tal aceitação; quanto ao segmento posterior, que se apóia nos carmes que passamos a analisar agora, respeita com precisão ao estágio no qual se observa o início do surtimento do efeito pretendido pelas representações sagradas, das quais a morte do índio é o decisivo e derradeiro ato.

Desta forma, a composição contígua a esse transe é exatamente “Toada da chuva”, inauguratória do novo ciclo e na qual se plange um luto difuso que, disseminado em meio a uma garoenta “manhã de Finados”, a princípio se explica em razão do passamento do indígena. No entanto, espalhando-se o pesar ao longo dos poemas seguintes, aos poucos o poeta parece ir percebendo que, em verdade, ele está se lamentando também por si mesmo, reconhecimento esse que culmina no dolorido lirismo de “Saudade”, texto final da série. Em suma, o luto por Araticum-uaçu é o pretexto que dá oportunidade para que o neófito admita a ocorrência da sua própria morte.

O desconsolo diante do *eu* morto, pois, é a nuance que acinzentia a maior parte dessa estação iniciática recém-aberta. Nesse concerto, decerto que não se afigura confortável, para uma personalidade por ora ainda presa aos apelos da matéria, o fato de se achar perfilada entre os “Finados”, de sorte que, a par do desenvolvimento da conscientização pessoal da morte, a tristeza que se apodera do peregrino também vai paulatinamente se agravando. Decorre daí que em quase cada uma das peças que se sucedem nesse grupo vão surgindo outros psicopompos, cuja missão condolente é auxiliar o poeta a prosseguir na viagem espiritual: em “Toada da chuva”, é o próprio aprendiz quem voluntariamente parece recorrer à

*Chuva boa,
chuva meiga,*

com a qual entabula uma prosopopéica conversa, à procura de respostas para as dúvidas que o estão afligindo. Depois, no clima tenebroso do “Assombramento” que assalta “no cemitério”, até mesmo “a noite”, por atemorizante que seja, chega a enviar “os seus cachorros (...) para (...) socorrer” quem necessita de ajuda. Após essa paisagem noturna, no carne consecutivo raia a “manhã”, a qual se *esforça*

*para mostrar, tão alto,
um corisco de esperança...*⁵⁹²

Mas é apenas uma “Tentativa”, conforme se intitula essa composição. Em continuidade, vem “O cágado”, que, a despeito de ser caracterizado como um

filósofo pessimista,

é ainda mais um guia que aparece para olhar por um instante pelo iniciando e insuflar-lhe ânimo. Seguem-se a esse quelônio o “elefante Iriarte” e até o “deus Vishnu”, os quais, embora compareçam como rápidos figurantes, possuem igualmente suas lições a ministrar, tendo como fundo o horizonte desolador da “Necrópole”. Por fim, no mais ameno “Paraíso filosófico” os psicopompos são venerandos “anciãos”,

*homens de túnica longa,
como os magos da Rosa-Cruz.*

Já em “Saudade”, o neófito se encontra só, porque esse poema é o passadouro entre a “Manhã de Finados” e o conjunto de textos subsequente, “A noite escura”, em que a solidão impera. Contudo, “Saudade” deve-se contar entre os componentes do ciclo em pauta porque nessa peça ainda se detecta, como indica o título, aquela nostalgia magoadada típica da emoção lutuosa, sem que se caia de todo no desespero empolgante que se alastra pelo outro agrupamento.

Assim concluídas as preliminares, fiquemos por enquanto com a melancólica “Toada da chuva”. Composta por oito estrofes, é útil reproduzi-la na íntegra:

*1 Chove e faz frio.
Posso vir ao passado,
porque a chuva cai, como um estribilho
de dedos brancos num teclado manso,*

⁵⁹² Em ROSA, 2, 125: “para riscar, tão alto”.

5 *disciplinada, como uma velha trova,*
e o meu passado é frio.

(*Chuva fina,*
chuva fria,
 10 *desfiando sem cessar...*
Ontem foi dia de festa,
e a chuvinha veio, lesta,
todas as flores regar.
Hoje é manhã de Finados,
 15 *os túmulos já estão lavados,*
e a chuva não quer parar...)

Vara o ar um feixe
de flechas oblíquas,
ferindo nas poças mil mariposas,
 20 *que ruflam, doidinhas, as asinhas de água.*
Nas lagoas do asfalto, há círculos convergentes,
entretangentes, a abrir e a fechar.
E da beira de um telhado,
cai, comprido e constante, um jorro claro,
 25 *que espirra na calçada,*
onde uma aranha de vidro esperneia,
pendurada de um fio de sol molhado.

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

As mãos da água,
frias mãos de fada,
escorrem dedos longos,
alisando as árvores e as casas.
 40 *Cada folha verga, sob as grandes gotas,*
cada casa esfria, sob as telhas úmidas.

(*Chuva santa,*
chuva clara,
como a toalha de um altar...
 45 *Por que tanta cousa impura,*
tanto pecado e amargura,
daqui não podes lavar?!...
 — *“Quanto mais desço, a enxurrada*
mais suja não vês rolar?!...”)

50 *Nas portas, nas janelas,*
sob os toldos,
há gente parada, como insetos presos.
E quando passar a chuva,
toda a cidade destapada e clara,

55 *irão pensar que não mais os isolam*
outras úmidas campânulas de cristal...

(Chuva boa,
 chuva meiga,
 que assim me vens consolar...
 60 *Se no céu estão chorando,*
*por que preciso chorar?!...)*⁵⁹³

Visualmente, chama a atenção a diferença no arranjo das estâncias na página. As de número ímpar permanecem à direita, enquanto que as pares são colocadas mais à esquerda e sempre entre parênteses. Essa disposição imprime ao texto um movimento pendular, o que talvez poderia ser interpretado, de uma maneira acessória e bastante livre que se procura coadunar com os ares de uma “manhã de Finados”, até como uma sugestão do balanço de um sino fúnebre, malgrado este não seja expressamente mencionado pelo discurso (exceto se de través forem consideradas como sinos aquelas “úmidas *campânulas* de cristal”). Porém, a intenção primária do autor para tal procedimento, único em *Magma*, por certo deve ter sido a de conferir realce à distinção entre os assuntos sobre que versam as duas colunas de estrofes: as ímpares são descritivas do que ocorre no solo e na sensibilidade do observador por causa da precipitação, ao passo que as pares, invariavelmente encabeçadas por vocativos, concentram-se em denotar o diálogo travado pelo poeta com a “Chuva”.

Partindo da sextilha de abertura, as idéias que aí predominam são as do “frio” e do “passado”: é a garoa que, sendo “fria”, faz o eu lírico recordar os tempos idos, os quais se lhe afiguram semelhantemente frios, ou, por outra, o desalento do presente se torna tão obsecante que representa ter maculado até as lembranças do pretérito. Já sabemos que a chuva, aparentada que é ao simbolismo da água, manifesta o exercício das influências fecundantes do céu por sobre a terra; contudo, a circunstância de que a principal qualidade do chuvisco nessa “Toada” seja a temperatura incômoda, que aliás contamina todo o ambiente poemático, faz cogitar não em comunhão, mas em dissociação entre as expectativas do ser humano terrestre, que recebe a frialdade das gotas, e as concessões do celeste divino, que as esparge pelo dia de Finados. Pensemos em “cada casa” que “esfria” por “sob as telhas úmidas”: as casas são feitas

⁵⁹³ No verso 38 está escrito, num óbvio engano, “*dendos* longos”, o que corriji. Acertei também o erro do v. 32, que registrou “*porque* tuas mãos” em frase interrogativa; idem para os vs. 45 e 61. Quanto a emenda feita pelo autor, no início do v. 53 por primeiro se lia “*Quando* passar”, tendo sido aposta a mão a forma substitutiva. Já em ROSA, 2, 118-121, o número de estrofes é reduzido a seis, pela aglomeração das três últimas numa só, e todas elas são estampadas com a mesma marginação à direita. Outras mudanças introduzidas por esse documento são: no v. 3, “cai, *em* estribilho”; no 38, “*correm*” por “*escorrem*”; no 39, “as árvores, *tateando* as casas”; no 52 foi suprimido o verbo *haver* original; o 53 recupera a variante “*Quando* passar” que havia sido substituída; no 55, “*Pensarão, talvez, que não mais*”, e, no v. seg., “*Muitas outras campânulas*”, sendo que esses dois versos, de meio de frase, foram iniciados com letra maiúscula, destoando da opção adotada para o restante da peça.

para proporcionar o quente aconchego e, no entanto, elas agora se demonstram incapazes de se opor à imposição climática que vem do firmamento gotejante. Destarte, o simbolismo inicialmente positivo da chuva acaba se invertendo nas lentes da percepção do poeta que está tocado pelo sentimento de luto. E mais: por conta dessa atmosfera friorenta, que evidentemente evoca a frieza da morte, parece restar mitigada mesmo a quentura do *Magma* íntimo, e o ser entristecido se julga mais do que nunca distante de Deus, o Qual paira além, impérvio em absoluto por detrás do véu das nuvens. É válido apreciar em detalhes que diversos outros componentes textuais apontam para tal hermenêutica, como se pode ler na terceira estrofe, onde se alude a uma fragilíssima “aranha de vidro”, *esperneando*

*pendurada
de um fio de sol molhado.*

Esse tênue “*fio de sol*” transmite de forma notável o caráter de momentâneo arrefecimento que os pesos frios da garoa e da morte provocam por sobre o ardor anagógico. Podemos entender o fio tanto como uma linha da teia de aranha brilhando à luz solar toldada pela chuva ou, mais acertadamente, como o “jorro claro” de uma calha, o qual se derrama “da beira de um telhado, (...) comprido e constante,” esborrifando-se “na calçada” de modo a que os arcos das trajetórias dos respingos tomem, sob o sol encoberto, o aspecto imaginário de aracnídeas pernas de água. Seja como for, o calor solar – que como canal simbólico deveria concorrer para unir toda criatura de baixo ao Altíssimo –, desde que “*molhado*”, parece ter sua natureza ígnea comprometida. Assim, ao invés de os signos da água e do fogo se complementarem para predispor o sujeito à ascese (como no preceito espagírico chinês que reza: “a união da água e do fogo gera o vapor d’água⁵⁹⁴”), resta neste íterim que um se interpõe ao outro, turbando-se os efeitos e anulando-se reciprocamente. E, em decorrência, a aranha – que peças atrás era vista às voltas com “o seu problema de trigonometria” místico e à espera da “mosca que não vem” – nesta hora “esperneia” e *pende* da corda inconsistente, a ponto de cair, ou melhor, já caindo e espatifando no solo o seu ser de “vidro”.

Além do mais, versos à frente se vê que também “as árvores” dão indícios de ter sido por algum tempo tolhidas em sua tendência ascendente, pois “Cada folha verga” para o chão, “sob” a força gravitacional das “grandes gotas...” Do mesmo jeito se explica que num dado instante flagre-se a “gente *parada*, como insetos *presos*” por obra do chuvisco, sem poder prosseguir em sua movimentação natural. Por fim, idêntico sentido se pode extrair deste fragmento:

⁵⁹⁴ Remeto, nesta pesquisa, às págs. 50-51 (Capítulo I, subtópico 3.1).

*Vara o ar um feixe
de flechas oblíquas,
ferindo nas poças mil mariposas,
que ruflam, doidinhas, as asinhas de água.*

Pelo que se pode perceber, a saraiva dos pingos, projetando-se sobre as “mil mariposas”, age por lhes cortar o vôo, retendo-as “nas poças”. Não se esqueça de que esses lepidópteros noturnos ou crepusculares possuem, tal como as borboletas diurnas, o condão de simbolizar o espírito que busca se identificar com a *Alma Parens* através das várias metamorfoses⁵⁹⁵. Outrossim, as gotas da chuva são significativamente equiparadas pelo autor a “um feixe/ de flechas oblíquas” que está “ferindo” as débeis “asinhãs” dos insetos. Tais flechas, à evidência, correspondem-se com as setas que tiraram a vida de Araticum-uaçu no poema antecessor imediato. Portanto, em face da combinação de elementos que se desenrola na manhã garoenta aos olhos do neófito enlutado, o quadro a princípio esboçado é o de que a morte do índio e as de todos os demais “Finados” teriam sido em vão, eis que, aparentemente, a chuva fria tudo faz para atrapalhar os ímpetus ascensionais das criaturas. Estas são mesmo reduzidas ao extremo da fraqueza e da impotência, como bem o comprovam as imagens da quebradiça “aranha de vidro”, das “mil mariposas” feridas se agitando frustradas “nas poças” e da “gente parada, como insetos presos”.

Por via de consequência, a mesma impressão de vanidade se comunica, em retrospecto, ao inteiro desdobramento dos mistérios iniciáticos. Ou seja: a reza do rosário, demoradamente *desfiado* “conta a conta” desde o poema vestibular de *Magma*, neste comenos representa-se para o noviço abatido como se fosse uma mera prática quimérica, sem fim e sem recompensa. Por isso a reflexão, a certa altura, de que a chuva está

desfiando sem cessar...

Desse modo, cada uma das resfriantes camarinhas do chuveiro é associada a uma conta do rosário, com o que o rezador iguala o desempenho das suas tarefas anagógicas àquela triste friagem que gota a gota é despedida pelo céu. Por outras palavras, *rezar* (o humano procurar o divino) e *rorejar* (o divino atender ao humano) assemelhar-se-iam como simples atitudes paliativas, sem que daí decorresse uma comunhão real. Rememore-se, a propósito, que o carne em tela começou lastimando que o “*passado é frio*”, o que com certeza se refere ao itinerário de busca já percorrido pelo peregrino. E se antes se ponderou que a chuva

⁵⁹⁵ Sobre essa característica do símbolo da borboleta, ao qual se aparenta o da mariposa, v. nesta pesquisa as págs. 150-151 (Capítulo II, tópico 3).

da atualidade eiva de frieza as recordações do pretérito, sob o ponto de vista do aprendiz que sofre o luto a recíproca também é correta: note-se que o passado não *foi*, mas “*é* frio”, o que quer dizer que perduram até o presente quaisquer dos efeitos da atividade mistagógica anterior – e já que agora chove, a precipitação fria e tristonha é encarada pelo noviço como um dos decepcionantes resultados (porventura o único) que teriam advindo das crenças professadas.

Em resumo, nessa ocasião assiste-se por um átimo a um tremular da fé por parte do poeta, como quem se descobre há longo tempo laborando em erro.

Sem embargo, nem tudo é pessimismo por sob a capa hachurada da chuva. Há outrossim vários elementos compositivos que exprimem a tentativa de reação do iniciando contra a melancolia que o acomete nessa crise de aflição. Vejamos que, a despeito de ser o “passado (...) frio”, o eu lírico não se exime de reconhecer que a precipitação celeste já compareceu em épocas mais felizes:

*Ontem foi dia de festa,
e a chuvinha veio, lesta,
todas as flores regar.*

Nesse ponto, ao que parece, alude-se à alegria da liberdade que foi experimentada pelas almas pouco após o nascimento nas “Águas da serra”. O diminutivo empregado – “*chuvinha*” – trai um certo ar de terna simpatia do poeta para com a chuva. E a afirmação de que ela “veio, lesta,” para molhar “todas as *flores*”, sugere o sentido de bençãos provindo do céu por sobre cada uma das peças integrantes do *rosário* poético – este compreendido na sua acepção de *jardim*. Logo, verifica-se uma inequívoca inclinação afetiva entre o ser terrestre e as anteriores manifestações do alto, a qual atravessa todo o poema, competindo com as tendências mais soturnas carregadas pela constatação de que

*Hoje é manhã de Finados,
os túmulos já estão lavados,
e a chuva não quer parar...*

Em verdade, ocorre como se o neófito sopesasse tudo o que de bom e de mau a garoa lhe proporciona, com o fito de decidir se a “Toada da chuva” se faz ouvir, afinal de contas, para prostrá-lo ou confortá-lo. Destarte, a par das boas memórias do “dia de festa” que já ficou para trás, são também vislumbrados alguns raios de esperança no porvir. É o que o poeta demonstra ao comentar que,

*(...) quando passar a chuva,
toda a cidade destapada e clara,*

*irão pensar que não mais os isolam
outras úmidas campânulas de cristal.*

O que transparece aqui é a expectativa de que, “quando passar a chuva”, isto é, quando for embora toda a consternação da “Manhã de Finados”, eventualmente os seres que por ora se escondem

*Nas portas, nas janelas,
sob os toldos,*

poderão uma vez mais sair ao sol que iluminará “a cidade destapada e clara”, com o que lograrão dar continuidade ao inato movimento anagógico. E ao fazê-lo, abandonarão as “úmidas campânulas de cristal”, metáfora utilizada por Guimarães Rosa para ilustrar a ilusão de *isolamento* que faz com que as criaturas do mundo se sintam separadas umas das outras, como “insetos presos” nas crisálidas ou como almas encarceradas nas redomas de água que o chuvisco faz descer agora por sobre a terra. O reverso dessa ilusão, lembre-se, é o conhecimento iluminativo de que todo e cada espírito faz parte de uma só unidade anímica essencial: Deus.

Tem ainda validade prestar reparo, mesmo que de passagem para outros assuntos, nas recorrentes metáforas em que o autor se volta para os “dedos” e as “mãos” da precipitação. Primeiro, quando diz que

*(...) a chuva cai, como um estribilho
de dedos brancos num teclado manso,
disciplinada como uma velha trova...*

São, em pianíssimo, os acordes iniciais da “Toada da chuva”. Depois, a garoa é descrita como tendo

frias mãos de fada,

as quais despejam, sobre “as árvores e as casas”, carícias sem calor que resfriam tudo quanto tocam. Essas “mãos” também são chamadas de “zombeteiras”, quando tamborilam “nas vidraças”. Não obstante, nas estrofes ímpares o que prevalece de maneira nítida são as instantes chamadas para determinadas qualidades decididamente positivas da chuva. Assim, ela é considerada como “bela”, “leve”, “santa”,

*chuva clara,
como a toalha de um altar...*

e ainda “boa” e “meiga”. Especialmente a *santidade* e a pura *clareza* comparável à “toalha de um altar” são características de ingente significância, que de forma categórica conferem ao

símbolo da precipitação celeste os mais subidos valores transcendentais. Possuindo tais atributos, o chuveiro, em que pese a frieza que espalha, acaba sendo aceito pelo poeta como uma espécie de confidente. E tanto é que, nos derradeiros versos da “Toada...”, o aprendiz assume por fim que a chuva *vem* para o “consolar”. Diante disso, ele vê motivos para dirigir ao firmamento chuvoso três questões, tal qual as fizera outras a Araticum-uaçu em “No Araguaia – I”. São as seguintes:

*Se és tão triste nas goteiras,
por que tuas mãos, zombeteiras,
vêm nas vidraças tocar?!...*

(...)
*Por que tanta coisa impura,
tanto pecado e amargura
daqui não podes lavar?!...*

(...)
*Se no céu estão chorando,
por que preciso chorar?!...*

Eis a réplica que a garoa personificada concede à primeira pergunta:

– “*Mas, junto a cada goteira,
se há sempre um poeta a escutar?!...*”

Quer parecer que o argumento aduzido, algo obscuro, consiste talvez em que os *poetas* teriam a virtude de “escutar”, por detrás das entonações enganosamente *tristes* e “zombeteiras” que a precipitação às vezes adota, a verdadeira linha melódica que sempre a sustenta, qual seja, a de propiciar o benfazejo contato fecundador entre o céu e a terra (tema que exploraremos com mais cuidado quando estiver em análise a peça “Chuva”, que é a antepenúltima de *Magma*).

À segunda indagação, o chuveiro retorque:

– “*Quanto mais desço, a enxurrada,
mais suja não vês rolar?!...*”

A garoa repele, assim, com provas em contrário, a acusação, que o poeta lhe quis imputar, de impassibilidade em face do sofrimento, pois, quando vem do alto, ela com efeito *lava* “os túmulos” e a “tanta coisa impura,/ tanto pecado e amargura” que grassam embaixo. E se “a enxurrada” *rola* cada vez “mais suja” no “asfalto”, no ar a chuva permanece imaculadamente limpa, “santa” e “clara” – repita-se – “como a toalha de um altar...”

No que concerne à terceira questão (“Se no céu estão chorando,/ por que preciso chorar?!...”), o texto não traz resposta. Procedendo do mesmo modo que Araticum-uaçu antes, a chuva prefere calar e permitir que o iniciando encontre ele mesmo a sua conclusão. Poderíamos, quem sabe, especulá-la desta maneira: ainda que haja espaço para os ensinamentos, para certos tipos de auxílio e para a solidariedade entre as criaturas, decerto que ninguém pode chorar as lágrimas de outrem, pois a cada um compete *carregar a própria cruz* e passar pelos trâmites da sua experiência anagógica pessoal. E dessa experiência – como tem sido à larga frisado neste estudo, na esteira do teor dos signos atuantes em *Magma* – também faz parte a morte, que para todos vem inevitavelmente, incumbindo portanto ao ser não temê-la nem passar a vida a pranteá-la, mas enfrentá-la no devido momento e vencê-la. O neófito está no rumo de interiorizar essa verdade, havendo, no entanto, ainda um bom pedaço da *via crucis* a palmilhar, conforme observaremos na peça consecutiva.

Então, se a “Toada da chuva” se deixa tingir do cinzento cambiante entre a “chuva clara” e a “enxurrada (...) suja”, o carne que a sucede e ao qual passamos a nos dedicar vem carregado de tintas mais fortes. Com a estiagem, descortina-se o cenário de “Assombramento”, cujo pano de fundo é a

*Meia-noite amarela de sexta-feira,
com lua cheia, na meia quaresma,
no pequeno arraial.*

Não é à toa a referência à “quaresma”: este é o período que, posteriormente ao fim das festividades carnavalescas, estende-se desde a quarta-feira de Cinzas para ser dedicado pelos católicos romanos e ortodoxos à penitência, o que inclui o jejum da carne, em prol de um devotamento maior às coisas do espírito. Por igual, em *Magma* o noviço – que havia vivido a “Turbulência” da liberdade e passado pela licenciosa “Suburra do charco” em “Hierograma” – agora se encontra numa fase de recolhimento, em que se deve abster de todas as preocupações materiais para se dedicar somente à prosperidade da alma. Porém, o que mais importa é que o lapso quaresmal se finda com a chegada do domingo de Páscoa, que celebra a Ressurreição de Cristo. Estar na “meia quaresma”, por conseguinte, e ademais em plena “Meia-noite”, figurativamente tem o mesmo valor de estar a meio caminho da renascença crística auroral: e não por acaso, se tivermos a pachorra de contar, verificaremos que no *continuum* do volume de 1936, depois de ter sido enfrentada a morte iniciática em “A terrível parábola”, “Assombramento” é o décimo poema, e após se passar por mais dez outros textos

além deste, será alcançado o “Amanhecer”, primeira das composições a tratar do renascimento do neófito.

Em confirmação a esse raciocínio, pondere-se que o “pequeno arraial”, dentre outras acepções, também pode ser entendido como um acampamento, um lugarejo formado pela aglomeração provisória de instalações de romeiros, o que vale dizer, gente que se congrega na estrada, para descanso ou por outro motivo, num pouso da viagem para algum sítio religioso.

Ora, em *Magma* a estação sob foco é situada na paisagem sepulcral, de sorte que é bastante lóbrego o cortejo a que se assiste debaixo da “lua cheia” de “Assombramento”:

*Tinidos secos de matracas,
gente cantando orações tétricas
em frente às cruzes das encruzilhadas,
pedindo ao povo que está dormindo
rezas para as almas do purgatório
que eles estão encomendando.*

O “purgatório” – quase se escusa explicitar – é aquele lugar em que, na teologia católica, são recebidas temporariamente “as almas” dos justos que faleceram em estado de graça, mas que ainda precisam purificar-se mais, expiando pequenas faltas, para que possam alcançar a perfeição beatífica e afinal progredir até a bem-aventurança paradisíaca. É evidente a exata consonância com a atual paragem do peregrino em *Magma*.

E a procissão prossegue sob o luar:

*E logo atrás vêm vultos brancos,
almas penadas sussurrando,
com ossos de defuntos nas frias mãos brancas.*⁵⁹⁶

Aqui se consigna o contraste entre o físico e o metafísico: os espíritos que erram pelo fantasmagórico reino ctoniano *penam* porque ainda se aferram aos resquícios mais deprimentes da matéria, que são simbolizados pelos “*ossos de defuntos*”. Para que cesse o padecimento, e as “almas” deixem de ser “penadas”, é imprescindível abandonar esses lamentáveis despojos físicos que os “vultos” têm “nas (...) mãos” (as quais são, mencione-se *en passant*, “frias” e “brancas”, como as da chuva na peça anterior).

Mais outras fantásticas visagens contribuem para a definição do quadro cemiterial:

⁵⁹⁶ Em ROSA, 2, 122: “ossos de defuntos *alumando* nas frias mãos brancas”. Quanto ao excerto seguinte, v. no tópico anterior deste mesmo Capítulo a nota 528 (pág. 281).

*Mulas-sem-cabeça galopam doidas
pelas estradas,
queimando o capim com as chispas dos cascos.
Há lobisomens uivando,
na velha igreja tábuas rangendo,
caixões pretos ao pé das cruzes,
mortalhas largadas diante das portas,
uma mulher longa sentando nos telhados,
e o Pitorro, assentado no morro,
de chapéu na cabeça, cachimbando.*

A cena final dessa noite sinistra é circunstanciada deste modo:

*Entre as sepulturas,
o fogo-fátuo de fósforo escorre:
é um grande raio da lua amarela,
que desceu, por engano, ao cemitério,
e lá vai fugindo,
assombrado, amedrontado,
sem tempo de subir.⁵⁹⁷*

Tem interesse examinar agora os pormenores do tropo pelo qual Guimarães Rosa une as figuras iluminantes do “fogo-fátuo de fósforo” e do “grande raio da lua amarela”, colocando que um “é” o outro. Relate-se que o fenômeno do fogo-fátuo, comumente observado em pântanos e cemitérios, consiste na combustão espontânea de certos gases exalados por materiais orgânicos em decomposição. Resulta bastante revelador que essa fugaz inflamação procedente dos miasmas *de baixo*, i. e., da terra imunda dos sepulcros ou da estagnação dos pauis, seja posta em equivalência com o limpo fulgor lunar que provém *do alto*. Outrossim, deve-se ter sempre presente que a luz da lua é apenas um reflexo da luz do sol, o qual, por seu turno, é um símbolo dos mais excelentes para representar o facho manifestante da *Alma Mater* – razão pela qual o raio lunar freqüentemente é empregado para significar a alma humana manifestada⁵⁹⁸. Desta maneira, obtém-se que o raio de lua “que desceu” do céu e o fogo-fátuo que “escorre” pelo chão, estando associados num único lance de imagem, acabam por expressar nesse ato os dois aspectos divergentes do espírito do neófito que transita pela mansão tumular: por um lado, respectivamente, o pendor celífluo para se atirar fora os “ossos de defuntos” e se abandonar ao sabor da atração anagógica, e por outro, a tentação ctônica de se atender aos apelos insidiosos da matéria, rendendo-se à ilusão da morte.

⁵⁹⁷ Em ROSA, 2, 124: “*Por* entre as sepulturas”; nesse documento, estes versos estão jungidos à estância anterior, ao passo que na primeira versão de *Magma* constituem estrofe autônoma (juntamente com os quatro versos segs.).

⁵⁹⁸ Este tema já foi abordado neste trabalho, cf. págs. 101-102 (Capítulo I, tópico 1) e 110 (*loc. cit.*, tópico seg.).

Porém, é sobretudo relevante que esse “raio da lua” e esse “fogo fátuo” tenham surgido como clarões justamente em meio às tantas fantasmagorias que povoam a noite. A disposição dos elementos textuais permite inferir que, diante da compacta ambientação espectral, a evocar de forma tão inequívoca as idéias mais triviais e reconhecíveis sobre o mundo d’além-morte, o noviço não tem como continuar negando o estado em que se encontra: conseqüentemente, advém-lhe a cintilação “amarela” que alumia as “sepulturas” e através da qual ele se conscientiza da sua própria condição de morto. É essa tomada de consciência quanto à sua situação que o deixa “amedrontado” e lhe provoca o “*Assombramento*” de que fala o título do poema. Com o *insight*, o crente também nota que ele está ali, “no cemitério”, “por engano”, eis que, sendo seu destino o renascimento, não lhe compete se radicar por muito mais tempo entre as “almas penadas” que por enquanto se recusam a abrir mão dos seus “ossos de defuntos” e preferem permanecer a esmo, na ignorância (como as “Mulas-sem-cabeça” que “galopam doidas”) e na bestialidade (como os “lobisomens uivando”). Daí o despertar, no espírito de “fogo” e de “lua” do peregrino, da intenção de *fugir* o quanto antes do sepulcrário, numa premência que desse “Assombramento” irá se propagar avante para diversas outras composições, até que afinal atinja o seu bom termo.

Ressalve-se, contudo, que por ora tal percepção é lucilante como o acender de um “fósforo”, tão breve que deixa o aprendiz “sem tempo de subir”. Nem poderia ser diferente, já que o raio da lua, se comparado ao esplendor do sol, é apenas uma luz refletida, aliás (citando Fernando Pessoa), precisamente um

*Brilho sem luz e sem arder,
Como o que o fogo-fátuo encerra.*⁵⁹⁹

O caráter de fria e tênue luminosidade apresentado por ambos os signos que se conjugam para traduzir a alma do poeta denota o esmaecimento do “magma íntimo”, em face do longo tempo de sujeição ao claustro sem ar do enterramento mistagógico. Logo, desde “Assombramento”, o que passa a conduzir o itinerário do neófito serão as constantes tentativas de se insuflar esse brasume esmorecido, e não é sem razão que a peça vizinha recebe o título exato de “Tentativa”; tais ensaios, todavia, só terão sucesso bem mais à frente, quando se deflagrar o incêndio voraz de “Bibliocausto”.

Destarte, voltando ao palco do “pequeno arraial”, o iniciando com efeito marcou um inestimável tento, e no entanto ainda necessita de amparo para não sucumbir às adversidades que insistem em se lhe opor. Sendo assim, testemunha-se que a própria “noite” age

⁵⁹⁹ PESSOA, 235, 64, “Quinto/ Nevoeiro”. Grifei.

(...) *soltando os seus cachorros*
“Corta-Vento”, “Rompe-Ferro”, “Acode-a-Tempo”,
 para o socorrer...

Esses três “cachorros” noturnos, que devem ser compreendidos como sucessores da cachorrinha de “A terrível parábola”, fazem jus ao papel de psicopompo que os cães desempenham nas mais variadas mitologias⁶⁰⁰. No caso de “Assombramento”, eles parecem ter sido expedidos com a missão de farejar, em “socorro” do espírito do aprendiz que “lá vai fugindo”, o começo da trilha que dirige para fora do domínio das sombras e assombrações. Os verbos componentes dos nomes dos animais – “Corta...”, “Rompe...”, “Acode...” – são eficientes indicativos da natureza dessa sua tarefa de guias de almas que ajudam para que se vença certo trecho da travessia. Com relação ao primeiro desses nomes, vale anotar que “corta-vento” é uma das denominações sertanejas da narceja, ave também conhecida como “rasga-mortalha”, que nidifica nos brejais e alagadiços e tem o dorso e a cabeça negros, porém mosqueados com manchas, estrias e sobranceiras amarelas, como que numa corporificação da “Meia-noite amarela” que vigora no presente texto. É possível até que os outros dois nomes possuam ambivalências semelhantes (isto é, porventura relacionados a alguma ave sertaneja).

Diga-se ainda que, pela particularidade de virem em trio, tais enviados noturnos podem igualmente servir para avocar a mais famosa das entidades caninas do mundo dos mortos, que é o Cérbero trifronte da Antigüidade grega. O número das cabeças da fera mítica tem sido explanado como representativo da sua capacidade de manter “relações (...) com os três mundos”⁶⁰¹: o subterrâneo, o terreno e o celeste. É notório que a esse guardião incumbia impedir que as almas dos vivos entrassem e as dos mortos saíssem do Hades. Apesar disso, dois foram os heróis que conseguiram derrotar o monstro e ultrapassar, nos sentidos tanto de ida como de volta, os portões vigiados: Héracles e Orfeu. E

*É preciso notar (...) que foi sem a ajuda de qualquer outra arma, a não ser suas próprias forças, que Héracles conseguiu vencê-lo num dado momento; e que foi por meio de uma ação espiritual – o som de sua lira – que Orfeu conseguiu amansá-lo durante alguns instantes. Dois indícios que fazem prevalecer a interpretação neoplatônica, segundo a qual Cérbero era o próprio espírito do demônio interior, o espírito do mal. Só era possível dominá-lo na terra, ou seja, através de uma violenta mudança de meio ambiente (ascensão), ou da utilização das forças pessoais de natureza espiritual. Para derrotá-lo, não se pode contar senão consigo mesmo.*⁶⁰²

⁶⁰⁰ V. atrás as págs. 231-232 (Capítulo III, tópico 4).

⁶⁰¹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 152. Grifei.

⁶⁰² *Id.*, *op. cit.*, pág. 222. Grifo dos autores.

Se destacarmos o importante aspecto de que Cérbero simboliza o “*inferno interior* de cada ser humano”⁶⁰³, abre-se a hipótese de que, em “Assombramento”, os três cachorros mandados pela noite não sejam mais do que uma expressão do *Magma* do próprio noviço, e isso porque, “Para” derrotar o “*inferno interior*”, em última análise “não se pode contar se não consigo mesmo”, com as “forças pessoais de natureza espiritual”. Deste modo, o ato de *soltura* dos cães em “Assombramento” manifesta, a um só tempo, três significados da maior relevância: por primeiro, o *amansamento* de pelo menos alguns dos *demônios interiores* que assombram a alma do indivíduo (daí o nome de “Corta-Vento” dado a um dos cachorros); em segundo lugar, a liberação das feras domadas da primitiva função de atalaia que proíbem a fuga do reino dos mortos, com o que se franqueia a saída dessa prisão (e, por isso, “Rompe-Ferro”); e por fim, a canalização das aptidões dos cães para outro trabalho de natureza mais elevada, qual seja, o de auxiliar o aprendiz a divisar o seu verdadeiro caminho para fora do cemitério (então, “Acode-a-Tempo”).

Outrossim, como arremate é interessante sublinhar que um dos vencedores da sentinela do Hades tenha sido Orfeu, *poeta* arquetípico que é miticamente apontado como o fundador dos Mistérios de Elêusis e por vezes comparado, pelos primeiros autores cristãos, a Jesus, como figura triunfante sobre as forças do mal. E se para levar a cabo o seu encargo entre os homens o Verbo encarnado se valeu das parábolas e da pregação da Palavra, para alcançar a vitória Orfeu usou como armas a música da lira e a inspiração poética, enquanto que o rezador de *Magma* progride em sua rota ascensional de poema em poema.

Por outro lado, convém saber que, de forma análoga a Cérbero, em diversas oportunidades a deusa helena Hécate aparece nas lendas como um prodigioso monstro tricéfalo com fisionomias caninas ou alternativamente como uma mulher dotada de três corpos e, de qualquer jeito, sempre na companhia de um séquito de cães, lobas e licantropos. Divindade dos mortos, ela apresenta duas facetas distintas: uma é benfazeja, pela qual Hécate

preside às germinações e aos partos, protege as navegações marítimas, concede a prosperidade, a eloquência, a vitória, as ricas searas, as pescas abundantes, guia para a via órfica das purificações. Em contrapartida, um outro aspecto é temível e infernal: Hécate é a deusa dos espectros e dos terrores noturnos... dos fantasmas e monstros que infundem terror, é a nigromante por excelência, a senhora da feitiçaria. (...)

Sua lenda e suas representações com três corpos e três cabeças se prestam a interpretações simbólicas de diferentes níveis. Deusa lunar, poderia representar as três fases da evolução lunar (crescente, minguante, lua nova) e as três fases correspondentes da evolução vital. Deusa ctoniana, restabelece a ligação dos três patamares do mundo: os infernos, a terra e o céu. Seria, sob esse aspecto, honrada como a

⁶⁰³ *Id.*, *ibid.* Grifo dos autores.

*deusa das encruzilhadas. Porque toda decisão a tomar num cruzamento implica não só uma direção horizontal, na superfície da terra mas, mais profundamente, uma direção vertical para qualquer um dos níveis escolhidos de vida. Enfim, a nigromante das aparições noturnas simbolizaria o inconsciente, onde se agitam feras e monstros: o inferno vivo do psiquismo, mas também reserva de energias a organizar, como o caos se organizou em cosmo sob a influência do espírito.*⁶⁰⁴

Acrescente-se que “Seus poderes são temíveis, principalmente à noite, à dúbia luz da Lua, com a qual, aliás, ela se identifica.”⁶⁰⁵

Pelo exposto, é perfeitamente viável a suposição (complementar, e não contraditória à idéia sobre Cérbero) de que toda a noite assombrada e enluarada da peça de *Magma* constitua uma ampla transposição poética, realizada por Guimarães Rosa, da efígie aterrorizante de Hécate, ao passo que os três cachorros seriam um alongamento dos atributos mais positivos da deusa. E porventura seja ela mesma a misteriosa “mulher longa sentando nos telhados” do arraial, rodeada pelos fantasmas e pelo concerto de uivos dos “lobisomens”. O raciocínio se sustenta ainda pela alusão aliterante, na segunda estrofe do carme, às “cruzes das encruzilhadas” – o peregrino, nessa hora, é efetivamente posto defronte a uma difícil “decisão a tomar num cruzamento”, a qual lhe definirá “uma direção vertical para qualquer um dos níveis escolhidos de vida”: permanecer no presente estrato subterrâneo como uma das “almas penadas” do fossário, desertar de volta para o passado frio na superfície das coisas ou seguir adiante, rumo à ascense. Hécate favorece qualquer opção, cabendo somente ao aprendiz desenhar o próprio destino. E ele opta pela continuidade do discurso de *Magma*.

Terminando assim com “Assombramento”, vemos que, empós o socorro concedido pela noite ao neófito, a composição “Tentativa” espelha o socorro a ele prestado pela “Manhã”, a qual, nos versos iniciais desse carme, demonstra-se

(...) básica, alcalina,
neutralizando a gota ácida do sol.

A peça toda se apóia em léxico retirado do campo semântico da química (e, por extensão, da alquimia, pelo menos no que respeita ao instrumental de laboratório). Portanto, faz-se útil comentar que na ciência as substâncias básicas ou alcalinas são caracterizadas por determinadas propriedades específicas, as quais compõem o que se chama de *função base*. Algumas dessas propriedades são, de acordo com os químicos, o sabor de lixívia (ou de barrela: água em que se fervem cinzas e que é utilizada para o branqueamento de roupas) e as ca-

⁶⁰⁴ *Id.*, *op. cit.*, págs. 484-485. Grifos dos autores.

⁶⁰⁵ P. Devambez, *Dictionnaire de la civilisation grecque*, *apud id.*, *ibid.*

pacidades de alterar a cor de certos reagentes e de agir sobre um ácido para a formação de um sal, com as conseqüências da eliminação de água e do desprendimento de calor.

No que tange ao sabor, observe-se no texto que a insipidez da manhã “alcalina” desde logo já está “neutralizando”, ou seja, atenuando a acidez mais pungente “do sol” (quimicamente, uma das características da *função ácido* é o gosto amargo que em geral é apresentado pelos compostos dessa natureza).

Quanto às propriedades coloríficas,

*O tornassol do céu, no fundo
do grande tubo de ensaio,
vai se espessando, cada vez mais azul.*

“O tornassol” é um indicador que, em meio ácido, mostra-se vermelho, adquirindo a cor “azul” em presença de um álcali. Deduz-se que o sol da manhã de “Tentativa” agia avermelhando o “céu” da madrugada, o qual entretanto vai se azulando à medida que a manhã “básica” avança rumo ao meio-dia.

Também são detectáveis no poema os dois efeitos colaterais do processo de produção de um sal por meio da interação entre o ácido e a base: o surgimento da água, sob a forma de “gases e vapores” que “sobem” da “marna alagada” (isto é, um terreno de calcário argiloso), e o *crescimento do* “calor”, reagindo contra a frieza que fora trazida antes pela “Toda da chuva” e pelas “mãos brancas” das “almas penadas” em “Assombramento”. Em “Tentativa” lemos que

*Dos poços da marna alagada,
cheios, como frascos chatos sem gargalos,
sobem gases e vapores alvacentos.
A pressão calca com cinco atmosferas,
e o calor cresce...*⁶⁰⁶

Tudo isso aponta para um único sentido: o da *transmutação*, que consiste na “Tentativa” de se avivar o lume adormecido do “magma íntimo” do poeta, depois do frio sob a garoa de Finados e do brilho sem calor do fogo-fátuo fantasmagórico, conforme foi discutido nas duas peças anteriores. Em decorrência, o que à primeira vista poderia aparentar ser uma disputa ou falta de harmonia entre a alcalinidade da manhã e a acidez do sol, em verdade se revela mais como a ação conjugada de duas realidades que se combinam com o fito de ge-

⁶⁰⁶ No quarto verso do excerto, o artigo “A”, maiúsculo, foi redigido a mão, provavelmente sobre a opção inicial em letra minúscula, incabível por causa do ponto final no verso antecedente. No geral, em ROSA, 2, 125, eliminou-se o substantivo “gases” e a conjunção aditiva: “*sobem vapores alvacentos*”.

ração dialética de uma terceira realidade nova. Inequivocamente, trata-se de um ensaio da pretendida transfiguração mais ampla no espírito do aprendiz.

Essa “Tentativa”, todavia, não prima pela placidez absoluta. Bem ao contrário, verifica-se que mesmo nos recessos do ser se pode encontrar resistência à transformação anímica, pois, conquanto não haja dúvidas de que o “azul” matinal “vai se espessando”, é igualmente certo que “o calor” que “cresce” pressiona as

(...) *alavancas de pirômetros* negros,
dilatando as sombras.

O que era de se prever, pois é sabido que, à proporção que o místico se avizinha do conhecimento de Deus, mais e mais escuras se lhe afiguram as trevas da própria alma, antes da definitiva iluminação redentora⁶⁰⁷.

Não obstante, o resultado final da “Tentativa” por ora parece ter sido válido: se em “Assombramento” a coloração predominante foi o amarelo tétrico e algo macilento da lua e do fogo-fátuo, agora o quadro a que se assiste é bem mais vivaz:

Rápida,
uma revoada triangular de periquitos
estraleja e crepita,
flambada ao sol, numa alça enorme de platina,
como o fio da língua, fugidia e verde,
*de um sal de boro...*⁶⁰⁸

Percebe-se destarte que, através da comparação, poeticamente se acende uma labareda no espírito do aprendiz, a qual “estraleja e crepita,/ flambada ao sol”. Outrossim, o animado fulgor dessa chama corresponde à efetiva obtenção de “um *sal* de boro” a partir da reação conjunta da “Manhã *básica*” e da “gota *ácida* do sol”. O despontar desse sal (e no plano mais abrangente do signo é indiferente qual seja a sua composição química), máxime quando vinculado à flambagem, representa a subida de mais um degrau na purificação da alma do neófito, uma vez que

*O sal é, ao mesmo, tempo, conservador de alimentos e destruidor pela corrosão. Por isso, o seu símbolo se aplica à lei das transmutações físicas e à lei das transmutações morais e espirituais...*⁶⁰⁹

⁶⁰⁷ V. comentários às págs. 111-112 (Capítulo II, tópico 2).

⁶⁰⁸ O adjetivo “Rápida” foi manuscrito sobre palavra que então se tornou ilegível. Em ROSA, 2, 125: “flambada em alça enorme de platina” e “como o fio de chama, fugidio e verde”.

⁶⁰⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 797. Grifos dos autores.

Sendo um agente “destruidor”, o sal propicia, pela “corrosão”, a consumpção da matéria morta e simultaneamente proporciona a *conservação do alimento* vivo, o qual, nas diversas doutrinas místicas, não é senão a sabedoria de que se nutre o espírito. Assim é que nos Evangelhos Jesus se diz o “pão da vida” (*João* 6.35) e se refere aos discípulos, a quem cumpre preservar a Palavra crística, como “o sal da terra” (*Mateus* 5.13, *Marcos* 9.49-50 e *Lucas* 14.34-35). Item, considere-se que, na tradição judaica, todo e qualquer sacrifício (incluindo o do Cordeiro) deve necessariamente ser purificado com sal, em consonância com o preceito que vem disposto de modo enfático em *Levítico* 2.13:

Toda oferta dos teus manjares temperarás com sal; à tua oferta de manjares não deixarás faltar o sal da aliança do teu Deus; em todas as tuas ofertas aplicarás sal.

Então, o aparecimento do “fio da língua” do sal em “Tentativa” é simbolicamente apto a ressoar a intenção iniciática da destruição do corpo para a preservação espiritual, além de concorrer para aperfeiçoar a idéia de que a morte do adepto constitui um *sacrifício da carne*, que como signo é oferecida em proveito da identificação anímica entre o ser humano e Deus.

Ademais, como composto que resguarda da corrupção, desde os tempos bíblicos mais recuados o sal comum, sendo compartilhado numa refeição pelos contraentes de um pacto, serve para selar a solenidade de uma aliança que se pretenda perene, como o é a união essencial entre a alma humana e a divina *Magna Alma*. Exemplifique-se com *Números* 18.19, quando Jeová, depois de instituir o serviço do santuário a cargo da tribo de Levi (*Levítico* 8), dirige-se ao sumo sacerdote Arão nestes termos:

Todas as ofertas sagradas, que os filhos de Israel oferecerem ao SENHOR, dei-as a ti, e a teus filhos, e a tuas filhas contigo, por direito perpétuo; aliança perpétua de sal perante o SENHOR é esta, para ti e para tua descendência contigo.

Deve-se complementar que o sal freqüentemente é posto em equípólência simbólica junto aos elementos ígneo e hídrico, chegando até a ser considerado como “um fogo libertado das águas”⁶¹⁰. Parte da inteligência desse simbolismo pode ser comprovada por meio de *Marcos* 9.49, que traz uma fala de Jesus:

Porque cada um será salgado com fogo.

⁶¹⁰ L. C. de Saint Martin, cit. por *id.*, *ibid.*

Temos aí uma interessante sinestesia em que são emparelhados como signos mundificantes o sal e o fogo, tal como pode ser explicada a imagem da chama do sal de boro que Guimarães Rosa aplicou em *Magma*.

A propósito, merece ser citada ainda certa noção colhida na tradição tântrica, na qual “O grão de sal misturado e derretido na água é (...) um símbolo da reabsorção do eu no Sol universal.”⁶¹¹

Sob a óptica mistagógica que prevalece no livro de 1936, tudo deve ser interpretado como o início do procedimento de purgação do noviço, através do sal, para a futura saída do mundo subterrâneo, pois a todo aquele que é enterrado incumbe depois limpar-se de qualquer resquício da terra imunda do sepulcro. Entendimento análogo ocorre numa lenda constante do *Kojiki*, cânone sagrado do xintoísmo, segundo a qual o *Kami* (divindade) Izanagi-no-Mikoto desceu aos Infernos para rever a sua mulher Izanami (junto com quem havia criado o Japão e as forças elementares), sendo que,

*à sua volta do reino dos mortos, Izanagi purificou-se na água salgada do mar. A virtude purificadora e protetora do sal é utilizada na vida corrente japonesa assim como nas cerimônias xintoístas; a sua coleta é objeto de um ritual importante. Colocado em pequenos montes à entrada das casas, à beira dos poços, nos cantos dos ringues de luta, ou no chão, após as cerimônias funerárias, o sal tem o poder de purificar os lugares e objetos que, por inadvertência, estiverem maculados.*⁶¹²

Vale mencionar que os nomes do mítico casal nipônico significam “os que se seduzem mutuamente”. E ao ensejo, recorde-se que

*O sal, combinação e neutralização de duas substâncias complementares, além de seu produto final, é formado de cristais cúbicos: é a origem do simbolismo hermético. O sal é a resultante e o equilíbrio das propriedades de seus componentes. À idéia de mediação acrescentam-se as de cristalização, solidificação e também de estabilidade, que estabelece a forma dos cristais...*⁶¹³

Por fim, é de se ressaltar o outro aspecto que integra o complexo tropológico com o qual nos havemos: a par de ser o flamante “fio da língua (...) de um sal de boro”, o verdor que matiza a composição rosiana é também animadamente descrito como “uma revoada triangular de periquitos”, estampa que se configura como um indisfarçável sinal de ascese, tanto pela cor como pela conformação, e mormente pela circunstância de projeção aérea. Contudo, tal revoada não deixa de ser bastante “Rápida” e “fugidia”, a demonstrar que a pequena alegria da “Tentativa” ainda não se concretizou como uma realidade duradoura. Previ-

⁶¹¹ *Id.*, *ibid.*

⁶¹² *Id.*, *ibid.* Grifos dos autores.

⁶¹³ *Id.*, *ibid.* Grifos dos autores

na-se outrossim que esses pássaros, que agora adejam de maneira tão célere, reaparecerão em *Magma* mais à frente, no texto “Primavera da serra”, como um mais vistoso espetáculo de

Doze esquadrilhas de periquitos verdes

que, *recebendo* “ordem de partida”, alçarão vôo e *cederão* espaço

*a uma formação de araras cor de fogo...*⁶¹⁴

Ficando por enquanto com “Tentativa”, a composição se finda com a seguinte estrofe:

*Quanto esforço da manhã,
para mostrar, tão alto,
um corisco de esperança...*⁶¹⁵

Nesse contexto, a palavra-chave do fragmento, ecoante do sentido global do título da peça, parece ser “esforço”, o que evoca o trabalho químico por intermédio do qual a “manhã”, inflamando o sal e soltando os periquitos, conseguiu cintilar um verde “corisco de esperança” no ânimo turvado do poeta. E posto que ainda se cuide apenas de uma breve centelha de alívio em meio à aflição, com certeza esse relampejar das aves é bem mais intenso, marcante e confortador do que o fora o fugente fogo-fátuo em “Assombramento”⁶¹⁶.

Fortalecido desta forma o viandante, a próxima e por enquanto ainda serena estação na rota de *Magma* é “O cágado”. Nesses versos, o réptil que nomeia o carne surge como o psicopompo que acompanha o peregrino durante novo trecho do percurso. Tal qual todos os quelônios ao redor do globo, o cágado é tido em diversos mitos como um ser cosmó-

⁶¹⁴ Em ROSA, 2, 141, esses versos de “Primavera da serra” sofrem variações, a serem detalhadas oportunamente, cf. anotação 753 à pág. 413 (tópico 4 deste Capítulo).

⁶¹⁵ Em *id.*, *op. cit.*, pág. 125: “para riscar, tão alto”.

⁶¹⁶ Apenas como um acréscimo, anoto haver uma curiosa convergência, que talvez mereça ser melhor explorada noutra oportunidade, entre a “Tentativa” rosiana e certas idéias colocadas pelo modernista bissexto Luíz Aranha em seu “Poema Pitágoras”, publicado na revista *Klaxon* em 1922: a certa altura desse texto, o poeta declara que “O céu é uma vasta sala de química com retortas cadinhos tubos, provetes e todos os vasos necessários/ Quem me quitaria de acreditar que os astros são balões de vidros/ Cheios de gases leves que fugiram pelas janelas dos laboratórios” (*apud* ANDRADE, 103, 66; grifei); pouco além, ao se contemplar “a lua” através de “telescópios”, são mencionados os “Vulcões extintos” no relevo do satélite – sendo que no presente momento de *Magma*, como foi visto, a luta do neófito é justamente por avivar o magmático fogo interno da alma; e depois, mais alguns versos e aquele “poeta ginásial por excelência” (como o denominou Mário de Andrade em elogiosa página crítica) expressa: “Uma grande pálpebra azul treme no céu e pisca/ Corisco arisco risca no céu/ O barômetro anuncia chuva/ Todos os observatórios se comunicam pela telegrafia sem fio/ Não penso mais porque a escuridão da noite tempestuosa penetra em mim/ Não posso matematizar o universo como os pitagóricos/ Estou só/ Tenho frio”, o que outra vez consoa com a passagem em pauta do livro iniciático de Guimarães Rosa, em que se está prestes a adentrar a solidão da noite mística, a qual preludia a “Chuva” primaveril das composições terminantes.

foro e comunga dos aspectos sîgnicos anteriormente enunciados a respeito da tracajá⁶¹⁷. Quanto à peça atual, ele é expressamente reconhecido como um

filósofo pessimista,

o que parece atestar a sabedoria que o habilita para a doutrinação do neófito. Para apurar o real teor do ensino a ser transmitido nessa hora, vale ressaltar o parentesco simbólico desse animal com o “Caranguejo” do poema analisado no primeiro terço de *Magma*, sobre o qual Guimarães Rosa escreve:

*És forte, e ao menor risco te escondes
na carapaça bronca,
como fazem os seres evoluídos,
misanthropos, retraídos:
o filósofo, o asceta,
o cágado, o ouriço, o caracol...*

Logo, resulta que, para o bardo mineiro, “os seres evoluídos” representam ser aqueles capazes – como o são “o filósofo” e “o cágado” – de se voltar para o próprio íntimo, refugiando-se no interior da “carapaça” à procura do verdadeiro conhecimento, o qual assenta na heautognose. Esse, portanto, é o cerne da lição que neste comenos se apresta, num repisamento do que tem sido sempre a quente medula do *Magma*. E por isso “O cágado”, que já se encontra agora bem longe da “Turbulência” que vingou no terço inicial, demonstra-se “prudente” e cioso ao extremo no solipsismo, chegando a tocar as raias da “mania da perseguição” quando se aparta de tudo quanto possa denotar o mínimo estorvo ao estóico ideal de ataraxia:

*(...) se alguém pisa perto,
ele escorrega e pula, na água mansa
que explode e respinga.*

*E leva bom tempo
para assomar o focinho
de periscópio.⁶¹⁸*

Ao ensejo, esclareça-se que o fleumático quelônio “mora”

Numa dobra da serra,

onde

⁶¹⁷ Remeto às págs. 287-289 (tópico 1 deste Capítulo).

⁶¹⁸ Foi rabiscada, de modo a torná-la ilegível, uma palavra de três letras (talvez “por”) entre “pisa” e “perto”, no primeiro verso da colação. Em ROSA, 2, 126: “Leva bom tempo”, suprimindo-se a conjunção introdutória da frase.

*há um minadouro,
uma bica
e um poço azul.*

A água “mansa” do “poço azul”, em que o réptil imerge à procura de segurança no perigo, traduz a idéia de confortador contato com a pureza do princípio de todas as coisas. Constate-se que o “minadouro” borbota adrede de uma “dobra *da serra*”, avocando as antecessoras “Águas *da serra*” a partir de onde começou a viagem vital do noviço. Ora, sendo o cágado, como se sabe, um animal aquícola, alcança-se a ilação simbólica de que ele vive imerso no ambiente primordial que manifesta a origem divina do ser, de acordo com o que já foi estudado no início deste trabalho⁶¹⁹. Pondere-se, ademais, que o quelônio é reputado na composição em tela como um “escafandrista”, o que põe em evidência o seu vínculo com o elemento hídrico, além de aproximá-lo do ser humano, eis que o termo designa o mergulhador que faz uso do escafandro, traje especial projetado para longas permanências debaixo d’água; o vocábulo, aliás, provém das palavras gregas *skaphe*, “barco”, e *andros*, “homem”, ou, literalmente, “homem-barco”. E, com efeito, o quelônio de “dorso (...) convexo e abaulado” e “focinho/ de periscópio” é comparado por Guimarães Rosa a um submarino “‘U-18’/ da base de Kiel” (numa referência a certa cidade alemã famosa por seus estaleiros navais), tudo servindo para salientar a desenvoltura do animal no meio aquático.

Mas é mister insistir na natureza transcendente do *habitat* do cágado. Diga-se então que todas as conotações mais sublimes carregadas pelo signo da água se robustecem em função da cor apresentada por ela no “poço”: “azul”. O autor ainda a descreve como “redonda, *pequenina* e fria” e, por conseguinte, não será por acúmulo de substância que o líquido se colore de ciano, mas sim porque espelha, embaixo, o tom do céu por cima. Destarte, venha à memória que a tonalidade azulínea, na poética, reveste-se de um cariz simbólico que exprime a demanda metafísica e anagógica da criatura, assunto ao qual também já nos reportamos antes⁶²⁰. Sem a necessidade de se demorar em detalhes previamente abordados, convém apenas recordar, nesse contexto, que a *blaue Blume* (“flor azul”) de Novalis se constitui no mais sublime “símbolo de inalcançáveis sonhos e realizações do Homem”, bem como no “símbolo da ansiada *união entre o Homem e a Natureza*”⁶²¹. Outrossim, para outro precioso poeta alemão e coetâneo de Novalis, Friedrich Hölderlin, essa “união entre o Homem e a Natureza” consiste

⁶¹⁹ V. as págs. 76 e segs. (Capítulo II, tópico 1).

⁶²⁰ Cf. págs. 151-153 (*loc. cit.*, tópico 3).

⁶²¹ Cito Cláudia Cavalcanti, no ótimo posfácio exposto em TRAKL, 275, 96-97. Grifei.

no *reencontro do ser humano com os deuses* “Celestes”⁶²², os quais são figurados pela infinidade azulina do firmamento. E por fim, convém exemplificar com mais um importante autor de fala germânica, o austríaco Georg Trakl, em cuja obra o azul também reflete a procura pelo mistério divinal⁶²³.

Há ainda nos versos de “O cágado” outro inestimável aspecto que diz respeito à água: a circunstância de fluir ela de “um minadouro”. Em razão do artigo indefinido masculino que a precede, é indubitável que a palavra “minadouro” se refira a uma nascente donde *mina* um fio d’água – ou pelo menos essa é a conclusão no plano lógico-gramatical. Porém, no plano sonoro fica sugerido o mesmo valor fonético de *mina d’ouro*, *mina de ouro*: com isso, a *água* acaba sendo identificada ao *ouro*. Certamente que em Guimarães Rosa, interessado em alquimia e leitor de Hermes Trismegisto⁶²⁴, essa identificação contribui para elevar a água do “poço azul” a algo além da mera substância física. Na tradição espagírica, o *ouro* exprime exatamente a transcendência, a passagem do estado de ordinariedade plúmbea à excelência áurea, a *re-união* do alquimista com Deus, que é o fundamento do Universo. Outrossim, a alusão velada ao *ouro* é reforçada na peça guimarroiana pela menção, em verso próximo, ao *sol*, outro signo alquímico que, pela cor simbólica dourada, remete novamente ao ouro e à idéia de consubstanciação com o divino:

Quando o sol bate de cheio,

ou seja, quando ele está em plenitude, o contemplativo cágado “traz para fora a cuia emborcadal e se aquece (...) em cima da laje”, realmente pondo o seu ser em comunhão com a luz e com o calor que procedem do Alto. E note-se que “o sol bate de cheio” *na água* onde o quelônio reside. Pela associação, na origem, com o *ouro*, e depois com a plenitude do *sol*, a água tem revigorada a sua natureza de símbolo de sapiência, de imaculação e de busca anagógica das origens.

Finalmente, a mais sobrelevar o ideal de busca da transcendência no carne de *Magma*, existe o fato de ser a “água redonda”. O círculo é, universalmente, mais um notório

⁶²² V. a valiosa introd. de José Paulo Paes a HÖLDERLIN, 189.

⁶²³ Cláudia Cavalcanti explica: “É também em *Nascimento* que o azul ganha a tonalidade mais freqüente na obra trakliana. (...) com o passar dos anos o poeta imprime-lhe mais e mais gotas de cor preta.” (in: TRAKL, 275, 95-99). Coincidentemente, o azul da água do poema rosiano sob foco está igualmente fadado a enegrecer, por um tempo, junto com a noite mistagógica que já se anuncia na peça imediata, “Necrópole”.

⁶²⁴ Cf. o levantamento realizado por SPERBER (87, 199), figurava na biblioteca do escritor o *Corpus Hermeticum*, atribuído a Trismegisto, em edição francesa de 1945. No seu discurso de colação de grau em Medicina (1930), Guimarães Rosa também cita esse fundador mítico da *hiera techné*: “Assim, ao conselho quadrifonte de Trismegisto, o três vezes magno, – *Saber, querer, ousar, calar-se* – ajuntemos o *amar*, enfeixando toda a nossa deontologia.” (v. ROSA, 19).

signo de ascensão, de retorno ao princípio, de perfeita reunião entre o começo e o fim, já desde o Tao e o ideário neoplatonista e por igual na simbólica zen e na do cristianismo, todos sistemas componentes do imaginário rosiano. E por vezes, equiparado ao círculo, aparece o símbolo do olho, que revela a visão e a sabedoria divinas e mesmo o próprio Deus, conforme a conhecida imagem cristã do olho dentro de um triângulo equilátero, manifestando a onipresença da Santíssima Trindade. Em face de tal, tem relevância que no poema em tela o réptil tenha morada no centro do “olho d’água”, cuja conformação é “redonda”. Somando-se esses fatores ao “corisco de esperança” aceso em “Tentativa”, é possível interpretar o “poço azul” do quelônio, na jornada mística do aprendiz, como outro ensolarado marco de crença na redenção, como o parecem comprovar os versos que concluem “O cágado”:

*E o caipira guarda a vida do monstrengo
(Ai! meus pecados de antes do Dilúvio!...),
se o matarem, o olho d’água se evapora
(Ai! minha felicidade pequenina!...)
E o cágado, lento e pré-diluviano,
na cacimba da grot, espera outro Dilúvio...*⁶²⁵

O “caipira”, lamentando os “pecados” cometidos ao longo do caminho e a *pequenez* de sua “felicidade”, não é outro senão o iniciando que vem aprender com o réptil as lições da água. Ele “guarda a vida do monstrengo”, pois teme supersticiosamente que se esse velho mestre vier a morrer, como antes Araticum-uaçu, porventura ficaria comprometida a sobrevivência do poço, cuja “água (...) *pequenina*” ilustra a “felicidade *pequenina*” e a própria fé do homem. Pode-se averiguar que há aí um persistente laivo de ingenuidade, pois o noviço demonstra ainda ter medo da morte; entretanto, é bastante positiva a intuição de que a perda de contato com a líquida essência das origens seja prejudicial ao desenvolvimento anímico do ser e ao definitivo alcance da bem-aventurança. De qualquer modo, descortina-se aí uma nova e importantíssima perspectiva: se a água do poço é apta a ilustrar a alma do neófito, o cágado seria então o persentimento ou o gênio inspirador da sabedoria antiga que assenta nos recessos secretos da criatura e é mudo conhecedor do liame que ata o humano à divindade. Poço, animal e homem desempenham, pois, diferentes facetas poéticas da mesma personalidade que tem procurado pelo acesso a Deus.

Por isso então que, em contrapartida ao temor do caipira, o vetusto “cágado, lento e pré-diluviano”, tranqüilamente “espera” a vinda de “outro Dilúvio”. É sabido que, na *Bíblia*, o primeiro Dilúvio significou o castigo divino que se abateu com vistas à eliminação

⁶²⁵ Em *id.*, 2, 127: “(Ai! meus pecados *todos*!...)”.

física da raça humana degenerescente, só se tendo salvo os justos, que eram Noé e sua família, ao lado dos animais. Um segundo Dilúvio, contudo, jamais poderia ter o mesmo caráter punitivo, por causa do pacto assumido por Jeová diante da descendência do patriarca (*Gênesis* 9.11):

Estabeleço a minha aliança convosco: não será mais destruída toda carne por águas de dilúvio, nem mais haverá dilúvio para destruir a terra.

Destarte, o Dilúvio – grafado pelo autor com inicial maiúscula – que o sábio réptil “espera” consiste no advento de uma grande e purificante precipitação celeste, mais torrencial e festiva do que a garoa “fina” de “Toada da chuva” e, por conseguinte, bem mais purificadora, imensidade que venha purgar os “pecados” e afinal alargar os limites da “cacimba da grotta”, ampliando assim a “água” e a “felicidade pequenina” do poeta que reza o rosário. Uma tal inundação, operando simbolicamente a retomada da plena comunhão com o princípio aquático, será por certo propiciatória de um novo nascimento do ser. E derramando-se ela do céu, manifesta enfim as graças da Parusia, pela qual o criador divino se abre para a consubstanciação com a criatura. Esse Dilúvio será então a “Chuva” benfazeja que se prodigaliza na antepenúltima peça de *Magma*⁶²⁶.

Todavia, antes que se verifique esse venturoso acontecimento, a fé do neófito ainda será submetida a provas, vindo a sofrer fortes crises de oscilação. É o que ocorre por ocasião do grave poema “Necrópole”, o qual doravante ocupa os cuidados de análise. Nesse carne, a noite, que durante o “Assombramento” havia enviado seus cães para socorrer o novinho, agora se lhe parece de novo como uma hora malévola:

*E a noite, igual a muitas outras noites,
com alguém pregando panos pesados
para esconder estrelas,
com asas de paina de corujas
transportando agouros,
com dedos em lábios invisíveis
impondo silêncio...*

Sob o negror pesado dessa noite silenciosa e sepulcral, faz-se observar que “O monte dorme.” E

⁶²⁶ Apenas como fecho, tem pertinência transcrever a visão de Hygia T. C. Ferreira sobre “O cágado”: “Como outras espécies pré-diluvianas, o cágado filósofo sobrevive ao cataclisma das tendências contrárias ao seu pensamento, na Arca dos pessimistas, daqueles para quem a existência é ilusória, e o mal, a essência do mundo. Schopenhauer é um exemplo de filósofo pessimista. Segundo ele, chega-se à paz, negando-se a vontade de viver. Em Guimarães Rosa, esse réptil se esconde, quando se depara com doutrinas filosóficas de natureza diversa. E o poeta conclui: a felicidade é ‘pequenina’, mas existe, para quem acredita nela.” (FERREIRA, 47, 244).

*O monte, agachado e cinzento,
é um elefante de pedra.
(...)
Os homens que lhe escavam, aos poucos, o granito,
fizeram dele quase uma esfinge,
e há muitos morros iguais, onde dormem esfinges,
à espera dos cansaços do futuro...*⁶²⁷

Ao que tudo indica, são essas *escavações* dos “homens” na “pedra” que vão erigindo a “Necrópole” do título: a palavra, oriunda do grego *nekropolis*, significa literalmente “cidade dos mortos”, dizendo respeito a qualquer tipo de recinto cemiterial. No texto de Guimarães Rosa, porém, parece haver uma referência mais específica às covas que nos tempos ancestrais eram usualmente abertas, às vezes em grandes grupos, nas montanhas ou paredes rochosas de certas paisagens do Oriente, inclusive as bíblicas. O sepultamento de Jesus, por exemplo, teve lugar num túmulo solitário assim cortado (*Mateus 27.60, Marcos 15.46, Lucas 23.53*).

Ponto importante é que o rochedo desse modo escavado assumia, na composição rosiana, o semblante de “quase uma *esfinge*”. Monstro mítico da Antigüidade, com corpo de leão e cabeça e busto humanos, a esfinge teve um papel eminente nos ritos funerários do Egito dos faraós. Das várias estátuas e estatuetas hoje conhecidas, colocadas invariavelmente à entrada da maior parte das tumbas e templos, a mais célebre é a gigantesca construção de 73m de comprimento por 20m de altura, datada de cerca de 2.500 a. C. e que, fazendo parte do complexo de pirâmides e mastabas de Gizé, assenta a leste da pirâmide de Quéfren, monarca, aliás, que empresta sua fisionomia à fabulosa figura. No imaginário egípcio as esfinges, entes protetores cujos rostos se voltavam sempre para o nascente, eram consideradas as guardiãs serenas e solares das necrópoles, zelando, nas vizinhanças dos defuntos mumificados, pela tranqüilidade necessária para que as almas alcançassem devidamente o glorioso destino *post-mortem*:

*Nenhuma inquietação, nenhum temor nos traços, como vemos nas máscaras gregas. Não estão [as esfinges egípcias] fitando um enigma cuja grandeza as perturbava, mas chegando interiormente a uma verdade absoluta, cuja grandeza as preenche, ao contemplarem o nascer do Sol.*⁶²⁸

Enfim, para os egípcios a esfinge manifestava o caráter benévolo da morte como passagem para uma outra espécie de vida.

⁶²⁷ Em ROSA, 2, 128: “Os homens *que escavam*, aos poucos, o granito”, com a eliminação do pronome oblíquo.

⁶²⁸ Georges Buraud (*Les masques*), apud CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 389.

Entretanto, há também que se levar em conta que, migrando do Egito para outras culturas, a nobre esfinge transformou-se – nas mais tardias mitologias da Mesopotâmia, da Hélade e de Roma – num ser aterrorizante que encarnava a devassidão, o poder tirânico e a mais perversa crueldade. Encarada por esses povos posteriores como uma entidade dos mais profundos subterrâneos, entre os mesopotâmicos a esfinge recebeu asas de águia que, sem embargo, o mais das vezes não lhe permitiam voar, desta maneira ficando demonstrado o apego bestial da fera ao chão e à matéria, com a conseqüente ausência de ímpetos de elevação espiritual. Na famosa lenda helena de Édipo, um monstro de face feminina foi mandado pelos deuses para assolar as cercanias de Tebas, propondo charadas que os viajantes deveriam obrigatoriamente decifrar, sob pena de serem devorados: tem-se aí o símbolo tanto da morte vista como um espectro brutal e sem sentido quanto o do saber desprovido de sabedoria, soberbo e gratuito, que se compraz na destruição.

Qualquer que tenha sido a faceta sýgnica privilegiada por Guimarães Rosa em “Necrópole”, resta que a colina esculpida é descrita como sendo “*quase* uma esfinge”. O advérbio restritivo impõe que, na hipótese de se tratar de uma esfinge egípcia, ainda não se encontra no máximo vigor a sua promissora natureza de vigia que zela para que os mortos ressuscitem sob os auspícios do Sol. Por outro lado, cuidando-se de uma esfinge ameaçadora, ao talhe da do mito de Édipo, a sua fúria de ser inacabado não será então suficientemente letal para que se possa opor de forma irresistível ao desejo humano de trilhar a senda ascética, ficando o monstro ctoniano sem força alguma para poder manter os viajores no abismo da morte, sem remédio e sem volta. Outrossim, o fato de que a esfinge rosiana está sendo *feita* pelos “homens” revela a responsabilidade humana na tomada de uma ou outra das orientações: a cada escavador incumbe decidir se está esculpindo para o seu próprio monstro um perfil favoravelmente egípcio ou temivelmente grego. E ainda é dito que “há muitos morros iguais, onde dormem esfinges” de semblante obscuro, prontas a despertar pela mão dos escultores. De todo modo, a presença da esfinge no itinerário de *Magma* parece querer representar uma idéia de momentânea incompletude ou indefinição: a morte como *quase*-vida ou a vida ainda como *quase*-morte, em suma, algum ponto no meio do caminho mistagógico que conduz ao renascimento. Não por outro motivo é que se desenha a visão do esfíngico “monte, agachado” entre o solo e o salto, e ensombradamente “cinzento” entre as trevas da nigredo e as luzes da albedo.

De se cogitar mais que, tal como a esfinge enfrentada por Édipo (o qual sobre ela triunfou), a vida e mesmo a morte continuamente propõem, a todo indivíduo que opta pelo esforço iniciático, o místico enigma mudo e a indefectível alternativa: “Decifra-me ou te de-

voro”. Tendo que se decidir, o fatigado peregrino que reza o rosário – há longo tempo na estrada, sob a noite “igual a muitas outras noites” e contemplando a silhueta da “Necrópole” – outra vez parece por um instante descrer de tudo, o que vale dizer, duvida de sua procedência divina que testemunha o luminoso liame com a *Alma Parens* (“a luz”) e conseqüentemente duvida da recompensa por vir ao cabo da aventura vital (o “descanso”):

*Sem a luz ter sido feita no primeiro dia,
sem que possa haver descanso no último dia,
forças vagas vão criando a vida,
longe do rude rumor do muito real...*

De sorte que Deus, por enquanto demasiado longínquo, muito atrás nas “Águas da serra” do “primeiro dia” e muito à frente na “Consciência cósmica” do “último”, no extenso entretempo se afigura para o noviço apenas como umas indistintas “forças vagas”, situadas “longe (...) do muito real”. Esse “muito real” denota toda a concretude presente do universo físico, cuja existência pode ser *vista, sentida e comprovada* pelos órgãos do corpo profano. Em constraste a tal concretude que enganosamente representa ser “muito real”, as divinas, intangíveis e invisíveis “forças vagas” que “vão criando a vida” são assimiladas a “uma lâmina cega”, a qual

*trabalha o bloco denso do Infinito,
talhando abstrações...*

– parecendo portanto atuar de maneira indiferente (ou seja, *abstraída*) à labuta das criaturas sujeitas ao “rude rumor” do mundo.

Destarte, aquele “granito” em que “os homens (...) escavam” as sepulturas da “Necrópole”, delineadoras do recorte da misteriosa “esfinge”, é equiparado ao “bloco denso do Infinito”, onde as “forças vagas” vão às cegas “talhando abstrações”. Obtém-se, em síntese, que tanto o trabalho humano como o divino são neste comenos interpretados como empreendimentos vãos e erradios, sem uma meta discernível a atingir. O estar no mundo, para o perdido aprendiz, assemelha-se agora então a um tipo de *rosário constantemente ao contrário*, cujo desfiar não consiste num *retorno ao princípio*, mas resulta – para usar os termos que Guimarães Rosa expõe adiante em outra peça – em interminavelmente repetitivas “voltas pavorosas/ do (...) Eterno Retorno”⁶²⁹. Por isso, aos olhos do iniciando parece que, de conta para conta, de sepulcro para sepulcro, de “Necrópole” para “Necrópole”, enfim,

⁶²⁹ O conceito nietzschiano de “Eterno Retorno” será melhor discutido mais tarde, ao ensejo do texto “Bibliocausto”, fonte dos versos citados (v. a pág. 387 e segs., no próximo tópico deste mesmo Capítulo).

(...) *de monte para monte, se transmitem*
 transcendências absurdas:
o problema
dado ao elefante Iriarte pelo deus Vishnu...

Nesses versos finais, que recuperam a imagem inicial do poema (a da “Necrópole” como um “*elefante de pedra*”), Guimarães Rosa aparentemente cruza dois complexos simbólicos bem distintos acerca do animal a que o “monte” fora associado. O primeiro indubitavelmente diz respeito à fabula em versos “*El elefante y otros animales (Ningún particular debe ofenderse de lo que se dice em común)*”, do espanhol Tomás de Iriarte (1750-1791), texto pouco conhecido no Brasil e que por conseguinte vale a pena transcrever integralmente:

1 *Allá, en tiempo de entonces,*
 y en tierras muy remotas,
 cuando hablaban los brutos
 su cierta jerigonza,
 5 *notó el sabio Elefante*
 que entre ellos era moda
 incurrir en abusos
 dignos de gran reforma.
 Afeárselos quiere,
 10 *y a este fin los convoca.*
 Hace una reverencia
 a todos com la trompa,
 y empieza a persuadirlos
 en una arenga docta,
 15 *que para aquel intento*
 estudió de memoria.
 Abominando estuvo
 por más de un cuarto de hora
 mil ridículas faltas,
 20 *mil costumbres viciosas:*
 la nociva pereza,
 la afectada bambolla,
 la arrogante ignorancia,
 la envidia maliciosa.
 25 *Gustosos en extremo,*
 y abriendo tanta boca,
 sus consejos oían
 muchos de aquella tropa:
 el Cordero inocente,
 30 *la siempre fiel Paloma,*
 el leal Perdiguero,
 la Abeja artificiosa,
 el Caballo obediente,
 la Hormiga afanadora,
 35 *el hábil Jilguerillo,*
 la simples Mariposa.
 Pero del auditorio,
 otra porción no corta,
 ofendida, no pudo

40 *sufrir tanta parola.*
El Tigre, el rapaz Lobo
contra el censor se enojan.
¡Qué de injurias vomita
la Sierpe venenosa!
 45 *Murmuran por lo bajo,*
zunbando en voces roncás,
el Zángano, la Avispa,
el Tábano y la Mosca.
Sálense del concurso,
 50 *per no escuchar sus glorias,*
el Cigarron dañino,
la Oruga y la Langosta.
La Garduña se encoge,
disimula la Zorra,
 55 *y el insolente Mono*
hace de todo mofa.
Estaba el Elefante
viéndolo con pachorra,
y su razonamiento
 60 *concluyó en esta forma:*
“A todos y a ninguno
mis advertencias tocan;
quien las sente, se culpa;
el que no, que las oiga.”
 65 *Quien mis fábulas lea,*
sepa también que todas
hablan a mil naciones,
no sólo a la española.
Ni de estos tiempos hablan,
 70 *porque defectos notan*
que hubo en el mundo siempre,
como los hay ahora.
Y pues no vituperan
señaladas personas,
 75 *quien haga aplicaciones*
*con su pan se lo coma.*⁶³⁰

Como se pode ver, na composição se encarece a sabedoria do paquiderme que, dentre outros conselhos, exorta cada componente de seu “*auditorio*” a *abominar “la arrogante ignorancia”* e a ter a humildade e a responsabilidade de examinar seu interior, a fim de averiguar aí se merece ou não qualquer das advertências levantadas. E já que prega tais virtudes, o elefante, cuja autoridade em momento algum é questionada pelo escritor hispânico, demonstra já haver apreendido o ensinamento que preleciona. Outrossim, note-se que Guimarães Rosa une, por metonímia, o autor (“*Iriarte*”) à personagem (“*elefante*”), de modo similar ao procedimento do próprio fabulista, que equipara suas “*fábulas*” à “*arenga docta*” do animal. Fica, pois, bastante enfatizada a circunstância de que quem recebe “do deus Vishnu” na

⁶³⁰ IRIARTE, 192, 5-7.

“Necrópole” rosiana – isto é, na mansão dos mortos – “o problema” para resolver, é um sábio que já deve ter o domínio de perscrutar a sua alma.

Quanto à alusão feita por Guimarães Rosa ao deus da Índia, é mais nebulosa. É certo que o elefante comparece em diversas passagens da mitologia védica e hindu, onde de modo clássico simboliza os aspectos mais elevados, tais como a soberania divina (de forma que Shiva é freqüentemente cognominado de *Elefante*), o conhecimento místico (o que fica bastante claro na figura de Ganesha, deus das Artes e das Letras, cujo corpo microcósmico, que espelha a manifestação, é humano, sendo elefantina a cabeça macrocósmica que exprime o manifestante) e a estabilidade (eis que o corpo do paquiderme, abaulado e erguido sobre quatro robustas patas, evoca a estrutura do universo imaginado como uma esfera posta sobre pilares).

Mas a presença do animal especificamente junto a Vishnu é significativa em pelo menos três cenas míticas em particular. Na primeira delas, o elefante acompanha “*Vasudeva – Vixenu* como *senhor dos três mundos* –”, o que “parece indicar justamente sua soberania sobre o mundo terrestre”⁶³¹; neste caso, “o problema” em *Magma* consistiria na passagem entre os estratos térreo, subterrâneo e celeste da existência, ponto harmônico com o estágio atual da iniciação guimarroiana: infere-se que o mestre “elefante Iriarte” seria comissionado a incitar o neófito para que este realize tal transição através do próprio íntimo, do vero *Magma*.

Outra formulação mitológica pertinente assenta na idéia, corrente no hinduísmo, de que Vishnu seria ele mesmo o angélico elefante branco de seis presas que num sonho penetrou no flanco da rainha Maya, engravidando-a misticamente de Siddharta Gautama, o Buda (“Iluminado”). Segue-se que “o problema” em “Necrópole” residiria uma mais vez em predispor o noviço para o raiar interno da iluminação ascética, a qual advém de uma benção divina. Contudo, nessa hipótese, posto que válida, Vishnu e o paquiderme são encarnados na mesma figura, o que, salvo melhor juízo, não parece acontecer no texto rosiano.

Finalmente, deve-se fazer referência ao episódio do salvamento de Gajendra, rei dos elefantes, por Vishnu, em narrativa constante do *Bhagavata Purana* (composto em sânscrito entre os sécs. VI a. C. e IV d. C. e depois vertido para o telugu no séc. XV, pelo celebrado vate Pothana). Nessa interessante estória, Vishnu está jogando xadrez com a esposa Lakshimi (a qual, a propósito, em dadas oportunidades é figurada ladeada por dois elefantes com as trombas levantadas, sendo então chamada de *Gayalakshimi*, a *Lakshimi dos elefantes*).

⁶³¹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 360. Grifos dos autores, os dois primeiros em negrito.

A certa altura, a deusa consegue bloquear a peça do elefante – que no xadrez indiano faz as vezes do cavalo – de Vishnu. Este, de inopino, põe-se de pé e brada comovido: “Oh, elefante, não te desespere, eu te irei salvar!” Lakshmi, surpresa com a atitude do consorte, retruca que seria impossível o desbloqueio da peça do jogo. Porém, Vishnu respondia dessa maneira a Gajendra que, em perigo num local distante, clamara ao deus em oração. Gajendra, egoísta no sentido primário de apegado ao próprio ego, e orgulhosamente confiante em sua força física, havia caído nas presas de um gigantesco crocodilo, mas resultavam debalde seus esforços para se livrar sozinho. Prestes a sucumbir, ele gritou: “Oh, Senhor! Eu não tenho outro refúgio senão em ti, a quem me abandono completamente! Peço-te perdão pela minha arrogância, e se te apraz vem me socorrer!” Somente quando o elefante confessou sua impotência e apelou com humildade para Vishnu, é que este o pôde ouvir e salvar. Igualmente, o poeta de *Magma* deverá confessar suas fraquezas e se entregar a Deus, para que a aventura iniciática chegue a bom termo. Extrai-se que “o problema” dado por Vishnu ao “elefante Iriarte” não seria mais do que ensinar ao iniciando, por meio do exemplo, o valor da primeira das virtudes teologais: a fé irrestrita em Deus.

Não obstante, nessa hora a questão de fé ainda surge para o exausto peregrino como meras “transcendências absurdas”... o que não é mau. O elemento do *absurdo* acaba se revelando essencial nos mecanismos anagógicos, consoante depõem o poético *koan zen*⁶³² e as celebérrimas máximas “*Credo quia absurdum*” (atribuído a Santo Agostinho) e “*Credibile quia ineptum est*” (nas palavras de Tertuliano), as quais são traduzidas, respectivamente, como “*Creio porque é absurdo*” e “*Crível porque é ilógico*”. Com efeito, não se pode escorar a fé em motivos racionais, porque ela é da mesma substância etérea da Poesia – e, conforme Manoel de Barros,

*Poesia não é para compreender, mas para
incorporar
Compreender é parede; procure ser uma árvore.*⁶³³

⁶³² Cf. MOREL y MORAL (218, 203) o *koan* é: “Acertijo, problema abstruso planteado por el maestro Zen al discípulo con el fin de generar en él la eclosión intuitiva, base de la Iluminación. (...) Problema que (...) no puede resolverse con la lógica ni con el intelecto sino con una ‘sacudida’ mental de nivel espiritual más elevado. Es un ejercicio dado al aspirante para trascender sus limitaciones y desarrollar su intuición. (...) Los *Koans* no pueden resolverse por medio de razonamientos lógicos, sino unicamente mediante el despertar de un nivel más profundo de la mente, que está más allá del intelecto discursivo. Los *Koans* se forman con las preguntas de los antiguos discípulos, acompañadas de las contestaciones de sus maestros (...) La palabra o la frase en que se condensa el *Koan* cuando se lo toma como ejercicio espiritual se llama *wato* (del chino *hua-tou*).” WOLPIN (287, 197) complementa: “los *koans* son preguntas que no se pueden resolver mediante el pensamiento, provocando un gran estado de tensión intelectual que puede desencadenar una experiencia interior.”

⁶³³ BARROS, 117, 212, “Sabía com trevas, XV” (*Arranjos para assobio*).

Ademais, segundo Chevalier e Gheerbrant, “todo verdadeiro iniciado indica o caminho da verdade sob aparências por vezes absurdas.”⁶³⁴

Enfim, a mensagem do *Tao* (composição 41) é a de que

*Se Tao não lhe parecesse absurdo,
Não seria Tao.*

Conseqüentemente, o verdadeiro fiel crê não *por causa de* um favor divino, mas sim *a despeito de* uma aparente e transitória adversidade. Com isso, as “transcendências absurdas” que os montes da “Necrópole” *transmitem* entre si devem ser vistas pelo asceta como instrumentos que o ajudam a mais temperar a sua fé e a se aproximar de Deus. Há apenas que, assim como Gajendra de dentro das mandíbulas do crocodilo ou Jó do fundo de sua tribulação, *acreditar*, por mais que a graça celeste pareça improvável.

Um derradeiro detalhe merece espaço no que toca a “Necrópole”. Nesse carme tudo se passa numa paisagem montanhosa, mais próxima do firmamento, sendo “o morro” um “local de hierofania” de vulto na “cosmologia rosiana”, de acordo com o que bem atesta Hygia T. C. Ferreira, a qual também chama a atenção para o fato de que é justamente nesse trecho de *Magma* que ocorre “a primeira referência” a tal ambiente na obra de Guimarães Rosa⁶³⁵. Outrossim, é de se lembrar que os prosopopéicos versos “E, *de monte para monte, se transmitem/ transcendências absurdas*” parecem guardar uma estreita relação com as mensagens passadas adiante pelos bichos em “Ritmos selvagens” (poema do primeiro terço), bem como com o significado contido em “O recado do morro” (de *No Urubuquaquá, no Pinhém*), novela em que o “Morro da Garça” se comunica com os homens cujo espírito seja aberto o suficiente para sintonizar com as manifestações mais sagradas que provêm dos altos cimos.

Em prosseguimento no itinerário magmático, alcança-se agora o “Paraíso filosófico”, que se constitui num novo pouso de alívio para o peregrino. Aí convergem todas as implicações simbólicas discutidas anteriormente com pertinência ao jardim e ao ambiente paradisíaco⁶³⁶. O “Paraíso filosófico” de *Magma* é situado por Guimarães Rosa no fecundo “Jar-

⁶³⁴ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 940. Anoto que a Modernidade estética redescobriu de forma triunfante o conceito do *absurdo* por meio de Charles Baudelaire, via François Rabelais. Desde Baudelaire, o absurdo foi entusiasticamente explorado pelos mais relevantes nomes da literatura ocidental, destacando-se o trabalho isolado e inovador do nosso genial Qorpo-Santo, a obra de Alfred Jarry e o inestimável papel das vanguardas Dadaísta (Hugo Ball, Hans Arp, Tristan Tzara, Kurt Schwitters) e Surrealista (André Breton, Louis Aragon, Paul Éluar), além do próprio Teatro do Absurdo (Eugène Ionesco, Samuel Beckett). Os quatro prefácios de *Tutaméia*, dentre vários outros textos, sublinham o alto grau de importância conferido por Guimarães Rosa ao assunto.

⁶³⁵ V. FERREIRA, 46, 226 e segs., donde retirei os fragmentos entre aspas. A pesquisa da autora examina com propriedade o signo do morro e elenca vasta coleção de textos guimarrobianos em que o mesmo é abordado.

⁶³⁶ Remeto, no presente estudo, à pág. 37 e segs. (Capítulo I, subtópico 2.1).

dim das Hespérides”, onde, de conformidade com a mitologia grega, deram-se os esposais de Zeus e Hera, e ainda onde cresciam as maçãs de ouro representativas da espiritualização através da qual os seres humanos podem se alçar à imortalidade. Conquanto se faça menção, na peça guimarroisiana, à circunstância de que o vergel esteja

(...) *sem flores*
na descrição dos tufos de folhagem,⁶³⁷

os frutos áureos são identificados pelo poeta às estrelas, como “os pomos das luzes do Capricórnio aceso”. Então, tem valia considerar que esse signo zodiacal é o

Símbolo do fim de um ciclo e, sobretudo, do início de um ciclo novo (...). Exprime a paciência, a perseverança, a prudência, a industriiosidade, a realização, o sentido do dever. (...) O elemento Terra fomenta seu desenvolvimento: é a terra invernal em cujas profundezas se elabora a lenta e penosa tarefa da vegetação. (...) O signo é representado por um animal fabuloso, metade bode, metade delfim, ou por uma cabra, quadrúpede trepador, atraído pelos cumes. (...) Edifica-se sobre um movimento inicial de retraimento em si mesmo e de concentração; (...) refugia-se nas profundezas de seu ser. E a lenta elevação dessas forças profundas, cuja existência é com frequência ignorada pela própria pessoa, é o que lhe permite afirmar seu valor, assegurando-lhe o pleno domínio de si mesma. Esse autodomínio costuma ser o resultado de um paciente treinamento da vontade, exercida para afirmar seu comando sobre o instinto e a sensibilidade. (...)

*A figura simbólica desse signo – corpo de bode, rabo de peixe – revela a natureza ambivalente do capricorniano, entregue às duas tendências da vida: em direção ao abismo ou às alturas, em direção à água ou à montanha.*⁶³⁸

As características que conformam o símbolo do “Capricórnio aceso” restam sincronizadas à perfeição com o instante flagrado em *Magma*. Se nos detivermos primeiro sobre a figuração que mais usualmente evoca o signo do Zodíaco – um “animal fabuloso, metade bode, metade delfim”, cujo contorno é traçado no céu pela constelação –, perceberemos a *ambivalência* que se instaura na alma do iniciando, “entregue às duas tendências da vida: em direção ao abismo ou às alturas, em direção à água ou à montanha”. Na iniciação rosiana, essa tensão entre o baixo e o alto se apresenta como um sistema de marcante complexidade: a altitude dos “morros”, sempre ligada à idéia de ascese mística, foi mais proximamente carreada pelo horizonte da “Necrópole” (cujos “cumes”, pode-se dizer, *atraíram* ou *acenderam* as “luzes do Capricórnio”), logo se relacionando, em princípio, à morte; entretanto, também foi “do escuro dos morros” que as iniciantes “Águas da serra” ao longe fluíram, havendo então um evidente sinal de contato com a vida e o renascimento. Quanto ao “abismo” aquático – que no

⁶³⁷ A forma original “*folhagens*” foi modificada por Guimarães Rosa com um *m* manuscrito sobre as duas letras finais.

⁶³⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 184-185. Grifos dos autores, em negrito.

“Paraíso filosófico” é dado como “lagos vidrados” –, está sujeito, como é sabido, à mesma ambigüidade: profundidade íntima e retorno às subidas origens. Por conseguinte, a “água” e a “montanha” a que Capricórnio se liga são um e o mesmo ponto de partida e de chegada: são Deus. Além do mais, os detalhes de caracterização do signo capricorniano prendem-se de forma notável à noção de “retraimento em si mesmo”, aspecto sobejamente enfatizado como o cerne das preocupações anagógicas do livro de 1936. Tudo se ajusta ao sentido iniciático de “*lenta elevação dessas forças profundas*” que descansam no ser humano – e é nessas “*profundezas*” que “se elabora a *lenta* e penosa tarefa da *vegetação*”. O enlaçamento imagético da “elevação” e da “vegetação” é, em *Magma*, absolutamente apropriado: já se disse que não há flores no “Paraíso filosófico”, e por outro lado há, dispostos e prontos para serem ocupados,

(...) vasos,
muitos vasos,
vasos vazios...

Ora, a razão da aparente ausência floral é a de que as sementes, por enquanto simbolicamente recolhidas e ocultas no “elemento Terra” que “fomenta o (...) desenvolvimento” das plantas, ainda estão apenas na expectativa da floração plena⁶³⁹. As qualidades requeridas para a espera dessa germinação são igualmente componentes dos caracteres que identificam o Capricórnio: “a paciência, a perseverança, a prudência” *etc...* Assim, os aludidos “vasos vazios” (*i. e.*, “vazios” de uma florada) podem ser interpretados como os corpos das criaturas, em cujos solos propícios se escondem, insuspeitos, os gérmenes anímicos destinados à brotação. Ou novamente “o fio” da divinal essência que

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

Em função disso, ressalte-se que os espíritos dos neófitos são como *sementes* – ou “*sementinhas* do meloso seco”, conforme será articulado no vindouro poema “Chuva” – que foram idealmente enterradas em fúnebres “vasos vazios” por ocasião da morte ritual, a fim de que pudessem desabrochar como novas árvores áureas. E tal cerimônia simbólica é a repetição do mesmo acontecimento de *descida* das almas à matéria, o que se dera quando do

⁶³⁹ E relembre-se, ademais, da instrução contida no 11º poema do *Tao*: “O oleiro faz um vaso, manipulando a argila,/ Mas é o oco do vaso que lhe dá utilidade.” O vaso, portanto, só tem serventia se a sua vacuidade for preenchida num procedimento dialético, e daí a ênfase aliterativa contida no verso “vasos vazios”.

nascimento das criaturas⁶⁴⁰. Quando findar o imprescindível processo de interiorização no solo, nos carmes de *Magma* sobrevirá (é conveniente frisar outra vez) que

*Floresce, na orilha da campina,
enorme ipê*

(“Amanhecer”)

– e depois um “piqueiro morto” terá a ramagem, primitivamente “esgalhada e seca,” *reverdecida e avermelhada* por “uma formação de araras cor de fogo,/ (...) entre os mococheiros,/ braúnas, jatobás e imbaúbas” (“Primavera na serra”), até que na penúltima peça, “Integração”, far-se-ão presentes uma “alta (...) gameleira”, “cipós que oscilam” e “trepadeiras bravas”, e os “olhos” do poeta “sobem, Tateando os verdes”. Tal exuberância arbórea (“ipê”, “piqueiro”, “mococheiros”, “braúnas, jatobás e imbaúbas”, “gameleira”) estabelecer-se-á como o resultado natural do crescimento das “sementinhas” por ora encobertas nos “vasos vazios”.

Ainda de se registrar que, se na soturna “Necrópole” aludiu-se a

*(...) alguém pregando panos pesados
para esconder estrelas,*

no “Paraíso filosófico” refulgem agora, como foi visto, “os pomos das luzes do Capricórnio aceso”: na abóbada, os astros revelados prenunciam que, da mesma maneira pela qual seus faróis lograram vencer as trevas, o espírito do fiel a bom tempo transpassará a escuridão da morte e atingirá a Renascença. Destarte, as estrelas, inclusive as da constelação do Capricórnio, servem sempre como anúncios das promessas divinas, em correspondência ao que ocorre tanto no Velho Testamento (*Daniel* 12.3, *Números* 24.17) quanto no Novo, em especial na hora do nascimento do Messias, assinalado aos reis magos (presumivelmente astrólogos vindos do Oriente) pela estrela de Belém (*Mateus* 2.2). Eis porque, aliás, as estrelas são simbolicamente aparentadas aos anjos. Enfim,

*A estrela é também teofania, uma manifestação de Deus na noite da fé, para preservar de todas as ciladas do caminho que conduz a criatura em direção ao seu Criador. Ela fulge, não apenas no céu físico, mas no coração do homem...*⁶⁴¹

Desse modo, com a claridade da manifestação do nume confortando o noviço, explica-se que o pouso atual na jornada gnóstica seja equivalente a um “Paraíso...” ou lugar de delícias.

⁶⁴⁰ V., à pág. 82 e segs. (Capítulo II, tópico 1), as explicações tangentes à Cabala luriânica, mormente no que importa à *sheviráh há-kelim*.

⁶⁴¹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 407.

Cabe ainda pôr em tela, ao ensejo do quanto foi dito, que o “Paraíso filosófico” ou “Jardim das Hespéridas” rosiano acaba sendo, concomitantemente, um Éden e um Gólgota: a abertura para a vida (que florirá em “Amanhecer” e “Primavera na serra”) no seio mesmo da morte (os “vasos vazios”), tudo em consonância exata com o aspecto há pouco referido do Capricórnio – o de ser o “Símbolo do fim de um ciclo e, sobretudo, do *início de um ciclo* novo”.

E nesse sítio de maravilhas, a presença de uns vetustos “anciãos” –

*homens de túnica longa,
como os magos da Rosa-Cruz...*

– traz à mente os sábios iniciados que porventura já teriam se alçado à Ressurreição ou que, num melhor entendimento, encontrar-se-iam pelo menos numa etapa mistagógica mais avançada. Seriam quiçá uma metáfora das leituras filosóficas (Platão, Plotino, Pe. A. D. Sertillanges, Hermann von Keyserling, William James, *Chandogya Upanishad*...), poéticas (Johann Goethe, Rainer Maria Rilke, Amado Nervo, Dmitri Merejkovski, Bashô...) e, claro, alquímicas (Hermes Trismegisto...) do jovem Guimarães Rosa⁶⁴², o que justificaria o título de “Paraíso filosófico” dado ao texto. Seja como for, tais personagens

passeiam passos lentos

pelas alamedas de um sereníssimo cenário que favorece mesmo a suspensão do próprio tempo:

*o relógio do tempo
há muito que parou, os dedos superpostos,
como o dia e a noite,
porque não há mais noite e nem dia...*⁶⁴³

Nos poemas imediatamente antecessores, foi cristalina a sucessão entre dias e noites: a “manhã de Finados” em “Toada da chuva”, a “Meia-noite amarela de sexta-feira” em “Assombramento”, a “Manhã básica, alcalina,” em “Tentativa”, à qual se seguiu, em “O cágado”, um luminoso meio-dia (porque “o sol bate de cheio” no “poço azul”), e afinal “a noite, igual a muitas outras noites,” em “Necrópole”. Mas no “Paraíso filosófico” dá-se a interrupção da série e o “relógio” pára com “os dedos superpostos”, *i. e.*, com os ponteiros colocados um por sobre o outro. Condizentemente, o Capricórnio zodiacal projeta “a hora zero para a

⁶⁴² Sobre esse elenco, consulte-se SPERBER, 87, *passim*.

⁶⁴³ No segundo verso do excerto foi antes grafado “parou *com* os dedos superpostos”, tendo sido a mão suprimida a preposição e acrescentada a vírgula.

semente enterrada no solo, em relação à longínqua colheita”, e ainda aventura tanto a meia-noite como o meio-dia⁶⁴⁴. Essa calma temporal parece ademais querer acenar com o avizinhamento, para o peregrino, do estágio místico do “zerinho zero”, o *satori* zen, o epifânico repouso em Deus. É por isso que na ambiência espiritual do “Jardim das Hespérides” está, como o relógio, o

*Ar parado,
lagos vidrados...*

Essas águas dos “lagos” não ficam inertes pelo cansaço (como se dera em “Sono das águas”), mas sim restam sossegadas pela súbita cessação do vento (o “Ar parado”). Segue-se que o “Paraíso filosófico” aparece inequivocamente como um local de retiro, onde o iniciando se priva em definitivo de qualquer resquício do alarido da “Turbulência” vital. E em razão desse convite ao recolhimento é que ali, à quieta beira d’água,

*(...) os anciãos perpassam
intermináveis terraços,
com olhos tranqüilos, olhos gelados,
de tanto olharem o sol.
E as mãos tateiam calmas,
como se os dedos mergulhassem
na translucidez de uma água,
esculpindo
invisíveis e impossíveis formas novas...*⁶⁴⁵

Dessa forma, totalmente absorvidos pela contemplação teosófica das coisas sublimes (“o sol”), esses homens de “olhos tranqüilos, olhos gelados,” estão como que cegos para as inúteis visões do mundo profano (o que aliás, constitui o cerne transformativo em todos os transportes místicos). Como o vate Homero, eles já podem ver *sem ver* e, com “as mãos” que “tateiam calmas”, sentir *sem sentir*. Não obstante, permanecem ainda contribuindo para o aprimoramento daqueles que visitam o horto à procura da completude das anímicas “formas novas”, que por fim possam vir a superar as “formas inacabadas” (as quais *remoinhavam* “no mar dos nenúfares grandes” de “Lunático”, no primeiro terço de *Magma*) e “o pavoroso das formas não de todo feitas” (do começo do terço medial: “Iniciação”). E se os

⁶⁴⁴ V. CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 185.

⁶⁴⁵ No quarto verso da transcrição, o verbo “olhar”, como a princípio se datilografou, foi flexionado para o infinitivo plural com a adição manuscrita das letras *em*, sendo ainda aposta à margem direita do texto, igualmente à mão, a confirmação entre parênteses: “(olharem)”. Variantes em ROSA, 2, 131: retirou-se a partícula “E” que em *id.*, 1, introduzia o primeiro verso (por mim também suprimida, mas tão-só para efeito de integração fluente do fragmento ao texto explicativo); e, no sétimo verso, escreveu-se “a translucidez de uma água”.

trabalhadores da “Necrópole” *escavavam* a dura pedra, os operários de agora poeticamente *esculpem* a delicadeza da “água” que simboliza o espírito.

Contudo, o “Paraíso filosófico” é, para o viajante das sendas esotéricas, tão-somente uma outra estação de descanso e refrigério, mas não ainda a conclusiva chegada. Dando continuidade ao trajeto de busca, após o luzir estelar do Capricórnio e o vislumbre do labor dos “anciãos (...) esculpindo (...) formas novas”, como que se reacende no ânimo do neófito uma fagulha de esperança e, sobretudo, insufla-se-lhe a “Saudade”. É justamente esse o título da composição prosseguente:

1 *Saudade de tudo!...*

*Saudade, essencial e orgânica,
de horas passadas,
que eu podia viver e não vivi!...*

5 *Saudade de gente que não conheço,
de amigos nascidos noutras terras,
de almas órfãs e irmãs,
de minhas partes dispersas,
que talvez até hoje ainda esperem por mim...*

10 *Saudade triste do passado,
saudade gloriosa do futuro,
saudade de todos os presentes
vividos fora de mim!...*

Pressa!...

15 *Ânsia voraz de me fazer em muitos,
fome angustiada da fusão de tudo,
sede da volta final, vertiginosa,
da grande experiência:
uma só alma em um só corpo,*

20 *uma só alma-corpo,
um só,
um!...*

*Como quem fecha numa gota
o Oceano,*

25 *afogado no fundo de si mesmo...*⁶⁴⁶

A transparência do poema torna praticamente expletivos quaisquer outros comentários. Diga-se porém que a “Saudade *de tudo!*” tem como alvo, obviamente, a *Fonte* “essencial” *de tudo*. Observe-se outrossim que o poeta, de modo incomum, volta sua nostalgia para as três escalas do tempo: por primeiro curte-se uma “Saudade triste do *passado*”, ou seja,

⁶⁴⁶ Em ROSA 2, 132-133, são registradas para este carme as seguintes alterações: no verso 8, “de *minha gente dispersa*”; no v. 16, “fome *angustiosa*”; e no v. 17 foram retirados o adjetivo “*vertiginosa*” e as vírgulas ladeantes.

de quando o ser, ainda antes do Nascimento, gozava da presença *em* Deus, essencialmente indistinto d'Ele; em simultâneo, é a “saudade de todos os *presentes*/ vividos fora de mim”, o que pode se referir tanto à mais suave vida exotérica que precedeu a difícil inumação mistagógica no *eu* como também à empatia espiritual do noviço para com as vidas das outras criaturas “irmãs” (o que reflete a estreita comunhão entre todos os seres que provêm da *Alma Patris*); entretanto, mais do que tudo trata-se de uma “saudade gloriosa do *futuro*”, antecipando o instante em que a alma do iniciando regressará ao âmago da divindade pelo Renascimento. Vale perceber que o desejo nostálgico, em sua feição de logicidade, é sempre correlato a uma lembrança de situações pretéritas efetivamente experimentadas pelo indivíduo, as quais se pretende reproduzir ou cujas sensações se busca reviver – logo, aplicar esse desejo ao porvir implica numa espécie de previsão do que ainda não aconteceu, compreendendo-se que o futuro, contendo a promessa do retorno a Deus, é similar ao passado que foi pleno d'Ele. Ora, tudo isso manifesta outra vez o sentido de circularidade anagógica do rosário.

A definição do sentimento saudoso em *Magma*, portanto, traduz-se em “Pressa” e “Ânsia voraz (...) da *fusão* de tudo”: a “grande experiência”, a “volta final” em que todos os seres ver-se-ão consubstanciados com o Criador e não mais haverá *eu* ou *Outro*, mas apenas o *Uno* plotiniano.

Para bem ilustrar essa ansiada União, nos versos que encerram a quarta estrofe Guimarães Rosa *afunila* o próprio texto, explorando as virtualidades visuais do branco da página. Parte o autor de uma equação dualista que admite, em sete palavras, tanto o espírito (“essencial”) quanto a matéria (“orgânica”), metaforizando o inteiro Universo na imagem de “*uma só alma em um só corpo*”. Tal fórmula é logo reduzida a três vocábulos em que o alto e o baixo se conjugam e identificam na mesma verdade: “*uma só alma-corpo*”. Ato contínuo, tudo se contrai como que num mínimo espelho, no qual os dois lados se confundem: “*um só*”, sistema binário em que “um” é Deus ainda como o *Outro*, e “só” é o ser ainda como *eu*, embora bastante próximos. Mas a concentração ainda mais depurada não tarda: o “*um*” condensado ecoa o *om* ou *aum*, sílaba sagrada que no vedismo representa a *Alma Mater* sem mácula, mistura, dispersão ou alteridade. É essa a excelsa meta poética de quem reza o rosário, estreme “gota” filosfal que se extrai da retorta alquímica, contendo em sua exigüidade a amplitude do “Oceano” e advindo como o único elixir capaz de saciar a “sede” da “Saudade”. Nem por outro motivo o neófito de *Magma* se tem prestado à heautognose iniciática: para descobrir

no escuro, “afogado no fundo de si mesmo”, a pérola da “gota” de luz anímica em que se *fechou* “o Oceano” divino. É o *tzimtzum* cabalístico reinventado pelo ser humano⁶⁴⁷.

Item, mister ressaltar que uma tal gota metafísica de “Saudade”, por mínima que seja, de *Magma* acabou se alastrando e vindo a encharcar o conjunto de toda a posterior escritura de Guimarães Rosa, que é, fundamentalmente, uma anagógica poética da saudade.

A propósito, vale aduzir que o terceto final da composição em pauta representa ser uma admirável releitura da primeira quadra dos “Augúrios da Inocência”, do pré-romântico William Blake:

*Ver todo um Mundo num grão
E um Céu em ramo que enflora
É ter o Infinito na palma da mão
E a Eternidade numa hora.*⁶⁴⁸

Notável ainda é a proximidade que se estabelece entre a peça rosiana e o carne “Viaja dentro de ti”, do poeta sufi Rumi:

*A gota que deixou seu lar, o oceano,
e a ele depois retornou,
encontrou a ostra à sua espera
e nela se fez pérola.*⁶⁴⁹

Afinal de contas, assim como a “hora”, a “palma da mão”, o “ramo que enflora”, o “grão” e a “gota” são aptos a metonimizarem o amplo *todo* de que são *parte*, igualmente o ser humano suporta em si o imo de Deus. À criatura compete apenas romper o continente das aparências para que se liberte o conteúdo das essências. E a “Saudade”, como vontade de reencontro com a Origem, estabelece-se como a ponte sentimental que mantém o viajante em seu *itinerarium* de regresso *mentis ad Deum*, o que evoca uma atualização mais direta da “febre do Desejo” (*odís*), de acordo com o pensamento de Plotino⁶⁵⁰. Porque, reprisando o texto de Guimarães Rosa em *Ave, Palavra*:

– A SAUDADE é necessária. A SAUDADE, o delicado sofrimento. A angústia/
que varre/ das folhas secas/ a árvore. A SAUDADE que sorri? A SAUDADE que
avança. SAUDADE – é quando os semicegos tentam fazer-se olhos?
(...)

⁶⁴⁷ Faço novamente remissão às anteriores considerações sobre a Cabala luriânica: pág. 82 e segs. (Capítulo II, tópico 1).

⁶⁴⁸ V. extratos desse longo poema em BLAKE, 134, 77. A “Saudade” de *Magma* trava ainda diálogo com diversas passagens d’*O Matrimônio do Céu e do Inferno*, especialmente com o carne “A voz do Demônio”: v. *id.*, 133, 19-20.

⁶⁴⁹ Fragmento. In: CARVALHO, 154, 91.

⁶⁵⁰ Remeto, neste estudo, à pág. 186 (Introdução ao Capítulo III).

- É preciso ter saudade de ti, *mesmo perto de ti*. PARA MAIS PERTO!
- Só a saudade é *sempre* necessária.
- É preciso recriá-la sempre, tê-la conosco (*e às árvores deste jardim, primeiro, o único*)...⁶⁵¹

3. A NOITE ESCURA

Podemos, no entanto, tomar como certo que os candidatos eram obrigados a errar por sinuosas passagens subterrâneas, o que constituía uma espécie de peregrinação pelas trevas, uma jornada até um fim invisível, que servia para pôr à prova toda a presença de espírito dos candidatos. Seguidamente, no momento da decisão, os iniciados eram submetidos a terrores: tremendo e transpirando de medo, chegavam a ficar paralisados de pavor até que a luz voltava a ser gradualmente admitida.

KURT SELIGMANN,
sobre os Mistérios de Elêusis

*Noite, é quando morro
Santo e abrasado.*

NOVALIS,
Os hinos à Noite

Também a alma freme, padece e sente dores, ao lhe crescerem as asas.

PLATÃO,
Sócrates a *Fedro*, 251

Ao longo do percurso mistagógico trilhado em *Magma*, a partir da ocorrência da Morte ritual em “A terrível parábola” verificou-se a significativa presença de diversos mistagogos, os quais acompanharam o neófito em quase todas as composições que até agora inteiraram o intervalo de passagem pelo estrato subterrâneo. Dentre eles, foi sobretudo importante a figura de Araticum-uaçu, sucedendo-se-lhe vários outros, até os mais recentes “anciãos” do “Paraíso filosófico”. Entretanto, em que pese a inestimável assistência prestada pelos guias de almas, é ponto pacífico que a solenidade iniciática consiste, antes de tudo, numa experiência de cunho eminentemente pessoal. De sorte que, no trecho da rota mística que doravante se estira, é imperativo que o postulante seja deixado só por seus companheiros, a fim de que ninguém o possa turbar ou distrair de seu alvo sagrado, que agora se avizinha de maneira bem mais rápida. Ademais, a solidão é ainda ineludivelmente necessária porque a luminosa “gota” deiforme, a que se fez referência em “Saudade”, deve ser descoberta em plenitude pelo indivíduo no seu próprio “magma íntimo”, e jamais nos esmaecidos ensinamentos ou

⁶⁵¹ ROSA, 14, 52 (“Evanira!”).

procedimentos de qualquer outra criatura – hipótese que conduziria aos enganos do furto (pois quem vive do alheio é o ladrão) ou da idolatria, baldando-se assim todos os objetivos cognitivos e transmutativos da verdadeira volição religiosa, cuja sabedoria assenta no prolóquio *Gnóthi seautón*: “Conhece-te a ti mesmo”... e seria lícito acrescentar: porque é unicamente em ti que poderás reconhecer a deidade. Em resumo, para que o fulgor de *Deus* possa ser contemplado nas trevas do *eu*, operando-se desse modo a teose do humano, a rigor não são permitidos quaisquer intermediários. Fernando Pessoa também flagra esse instante de solitude em sua “Iniciação”:

*Então Arcanjos da Estrada
Despem-te e deixam-te nu.
Não tens vestes, não tens nada:
Tens só teu corpo, que és tu.*⁶⁵²

Em contrapartida, no segmento terminante de *Magma* aos poucos também vai se solidificando cada vez mais a noção de que nada que venha de fora pode causar mal ao adepto intimamente empenhado no bom combate: as batalhas se travam por dentro, com o *eu* se defrontando sempre consigo mesmo (*corpo versus alma*), numa disposição especular de alas que igualmente se tem desenhado com mais nitidez desde “A terrível parábola”, conquanto obedeça ao plano traçado, à evidência, já com o poema vestibular.

Destarte, abre-se no *continuum* do livro de 1936 um outro complexo poemático, ainda preso à ambientação ctoniana e integrado pelos carmes “Revolta”, “Regresso”, “Pavor”, “Angústia”⁶⁵³ e “Bibliocausto”, nos quais o neófito se vê, de súbito, absolutamente solitário, como um eremita dentro de si próprio. O título e os versos de “Revolta” não deixam dúvidas quanto ao sentimento que de início aflora diante do novo estado:

*Todos foram saindo, de mansinho,
tão calados,
que eu nem sei
se estou mesmo só.*

*(...)
E agora, que tenho medo,
e estou cansado,
mandam-me embora.*⁶⁵⁴

⁶⁵² PESSOA, 234, 53, “Iniciação”.

⁶⁵³ Faz-se oportuno relembrar ser esta a ordenação imposta por ROSA, 1, documento que é o *corpus* do presente trabalho. Em *id.*, 2, a ordem apresentada é: “Pavor”, “Angústia”, “Revolta” e “Regresso”. Q. v. a Lista dos poemas de *Magma*..., à pág. 468.

⁶⁵⁴ Em *id.*, *op. cit.*, pág. 136, no quarto verso, vem registrado: “se fiquei mesmo só”.

Conseqüentemente, os tons de temor, sofrimento e desamparo perpassam todos os textos dessa série, conforme já se pode notar até pelas denominações das peças centrais: “Pavor” e “Angústia”. Todavia, tais sensações depressivas são de todo inerentes às etapas mais adiantadas da demanda hierática baseada na heautognose. Pois que em quase todo processo de auto-conhecimento, segundo preleciona Marie-Louise von Franz,

*Com muita frequência, não temos uma reação das mais felizes, mas o contrário, porque a verdade fornecida pelo inconsciente muitas vezes é amarga. É uma pílula amarga que temos de engolir porque contém críticas muito óbvias às nossas atitudes – e essa é uma experiência amarga. Isso explica a resistência contra a psicologia, pois muitas pessoas não querem engolir a pílula amarga. Elas têm uma vaga sensação de que estão seriamente fora do eixo, e de que só poderiam recuperar a saúde se engolissem certas críticas; estão determinadas a lutar se as críticas vêm de fora, mas é muitíssimo embaraçoso se as críticas provêm do seu próprio íntimo.*⁶⁵⁵

Os lances da depressão, por conseguinte, surgem, em termos freudianos, como sintomas normais da “resistência” que continua sendo entrincheiramente oposta pelo superego à dissolução do ego pelo id. E nesse concerto, tem pertinência recordar outro comentário, agora de propensão mais claramente junguiana, de Franz:

*Provavelmente, alguns leitores conhecem “A Nuvem do Desconhecimento”, um texto místico medieval que descreve o fato de que, quanto mais perto a alma do místico estiver da divindade, mais sombria e confusa ela fica. Esse texto diz, com efeito, que Deus vive na nuvem do desconhecimento e que a pessoa tem que se despojar de toda idéia, de toda concepção intelectual, antes de poder acercar-se da luz que está rodeada pelas trevas da mais profunda confusão. Aqui, a nuvem tem o mesmo duplo significado; descreve um estado de profunda confusão, de completa infelicidade, que é, ao mesmo tempo, o início do trabalho alquímico.*⁶⁵⁶

É possível inferir então que a dor e a “completa infelicidade” a serem tematizadas nos próximos cinco carmes de *Magma* – adrede os mais atribulados do volume – constituem-se num veemente indicativo de que o noviço, estando agora circundado “pelas trevas da mais profunda confusão”, típicas do labiríntico reino dos mortos, em compensação está progressivamente mais e mais se abeirando da ressuscitante refulgência da iluminação divina. Rememore-se, ao ensejo, a circularidade do rosário: o rezador, pelo lado da escura partida, nunca ficou tão longe da primeira conta, e por outro lado, o do fulgente retorno, até agora jamais esteve tão perto dela.

Pondere-se outrossim que, para o indivíduo que intenta perscrutar o seu interior em busca da deidade, a cognição do próprio espírito não se sustenta jamais no campo da lógi-

⁶⁵⁵ FRANZ, 177, 85.

⁶⁵⁶ *Id.*, op. cit., pág. 183. Grifei.

ca, mas sim no da contemplação intuitiva, pois é exigido, em todo e qualquer sistema de aprendizagem mística, que “a pessoa tem que se despojar de toda idéia, de toda concepção intelectual, antes de poder acercar-se da luz”. Paradoxalmente, o *conhecimento* essencial e sagrado de si mesmo e de Deus atravessa pelas brumas do “*desconhecimento*”, isto é, o ser se alumia apenas quando a alma se despe até a mais pura e cintilante nudez, desprezando tudo o mais que represente as superfluidades opacas dos ornamentos mundanos, atitude em que se inclui a peremptória ablegação dos aparatos seculares da personalidade e dos andrajos da razão⁶⁵⁷. Esse aspecto denegatório do intelecto racional vinculado à matéria, o qual se costuma interpor entre o homem profano e a divindade, será tratado por Guimarães Rosa em “Bibliocausto”, poema que fecha o ciclo atual e, assim, descerra o ingresso na luminosidade do “Amanhecer”, esta a peça que, congruentemente, introduzirá em *Magma* o tempo da Renascença.

Contudo, além da solitude e do sofrimento, outro aspecto há que parece interligar as cinco composições de que agora nos ocupamos com especificidade. Se esses carmes preludiam em *Magma* o resplandecente “Amanhecer” da gnose, por via de consequência é forçoso imaginar que neles predomine a escuridade que diz respeito à noite prévia. E de fato temos que, à exceção de “Revolta”, que é um texto de transição entre o grupo antecessor e este, nos outros quatro poemas se constata a menção a ambientações intensamente sombrias – e de uma forma bem mais concentrada e carregada do que nas peças anteriores que ajudaram a compor o cenário da estação ctônica. Averigüemos, assim, que “Regresso” reedita, *ipsis verbis*, a declaração feita pelo poeta em “Necrópole”:

É bem noite.

O universo semântico de “Pavor” também é por demais eloqüente: “corvo”, “cego”, “treva”, a inequívoca lamentação de que

*Para mim já se apagou a última cor.
E a minha alma se enfurna
em poços velhos de hulheiras,
de onde foi tirado o carvão todo.*⁶⁵⁸

Em “Angústia”, o poeta confessa *estar* “com medo das *roupas da noite*” e “das *sombras das cousas*”, e lembra os “cantos do *quarto escuro* da minha infância” e as “*cavernas*

⁶⁵⁷ De maneira bastante similar ao que acontece com a “escrava do Ararat” na “Parábola” marioandradina: v. ANDRADE, 105, 201-202.

⁶⁵⁸ Em ROSA, 2, 134: “de onde foi tirado *e queimado* o carvão todo.”

de dragões *negros* de livros que li”, o que se aparenta com a “*câmara escura*” a ser aludida em “Bibliocausto”.

A noite, enfim, é a grande metáfora, ou melhor dizendo, o grande símbolo da “Nuvem do desconhecimento”, que traz “Pavor” e “Angústia” em sua esteira e, nada obstante, oculta atrás de seu véu a aurora por vir. É válido ressaltar uma vez mais que, sendo conexa ao signo do útero,

A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as idéias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida.

*Na teologia mística, a noite simboliza o desaparecimento de todo conhecimento distinto, analítico, exprimível; mais ainda, a privação de toda evidência e de todo suporte psicológico. Em outras palavras, como obscuridade, a noite convém à purificação do intelecto, enquanto que vazio e despojamento dizem respeito à purificação da memória, e aridez e secura, à purificação dos desejos e afetos sensíveis, até mesmo das aspirações mais elevadas.*⁶⁵⁹

Por tudo isso, impõe-se a conclusão de que não apenas é adequada, mas sim absolutamente coerente a insistência com que Guimarães Rosa frisa a caracterização de um cenário noturno neste passo em particular de *Magma*. Este, a propósito, o motivo que justifica o entrançamento ideal, através do nome conferido ao presente tópico, dos cinco carmes em questão com outra célebre peça da literatura mística universal, a saber, o poema “Noite escura”, do religioso espanhol São João da Cruz. Subtitulado “Canções da alma que goza por haver chegado ao alto grau de perfeição, que é a união com Deus, pelo caminho da negação espiritual”, eis as cinco primeiras estâncias desse clássico hino:

*Em uma noite escura,
com ânsias, em amores inflamada,
oh! ditosa ventura!
saí sem ser notada,
estando minha casa sossegada.*

*Às escuras, e segura,
pela secreta escada, disfarçada,
oh! ditosa ventura!
às escuras, na calada,
estando minha casa sossegada.*

*Nessa noite ditosa,
secretamente, que ninguém me via,*

⁶⁵⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 640. Grifos dos autores, o primeiro em itálico, os restantes em negrito.

*nem olhava nada,
sem outra luz nem guia
senão a que no coração ardia.*

*E esta me guiava
mais segura que a luz do meio-dia,
aonde me esperava
quem eu já sabia,
onde nunca ninguém aparecia.*

*Oh noite, que guiaste!
Oh noite, mais amável que a alvorada!
Oh noite que juntaste
amado com amada,
amada em seu amado transformada!*⁶⁶⁰

Em face da cristalinidade dos versos, e outrossim porque aninhados em meio a tudo quanto vimos tecendo, representa não haver qualquer necessidade de nos demorarmos numa eventual análise dos mesmos. Assinale-se portanto, tão-só *en passant*, que no livro de estréia de Guimarães Rosa a “alma”, “em amores inflamada”, também sai pela sua “Noite escura” à procura de Deus, “sem outra luz nem guia/ senão a que *no coração ardia*”: nada mais, nada menos do que o exato *Magma* sobre que se discorre. E quando a peregrinação rosiana tiver alcançado seu desenlace, o poeta que reza o rosário poderá enfim, seguindo o exemplo de São João da Cruz, cantar a “ditosa ventura” da alma “amada em seu amado” Deus “transformada”.

Agora, ainda antes que se passe ao exame mais pormenorizado dos componentes da série noturna guimarroiana, cumpre completar as considerações preliminares, e para tanto vale dedicar atenção a uma interessante circunstância, que tange ao amoldamento do clima geral de cada um desses poemas às propriedades das águas dos rios que vincavam o mundo *post-mortem* da antiga mitologia da Hélade.

Com efeito, cinco eram os cursos fluviais no reino grego das sombras, os quais detinham as seguintes peculiaridades: primeiro, o Lethes (ou Lete), o rio do esquecimento, cujas águas, uma vez bebidas pelos mortos, faziam-nos perder as lembranças do passado terrestre; depois, Cocito, o das lamentações, que era um afluente do rio Estige e formado pelas lágrimas derramadas pelos pecadores arrependidos; o próprio Estige (ou Styx), tido como o rio dos horrores, delimitava todo o perímetro avernal e, apesar de incitar ao medo, tinha o condão de garantir a inviolabilidade dos juramentos e de tornar invulnerável aos perigos físicos os vivos que tivessem a coragem de nele mergulhar (foi o que sucedeu ao herói Aquiles, o

⁶⁶⁰ In: CARVALHO, 154, 146-147. As três estrofes finais que complementam a “Noite escura” lacruciana serão trazidas à colação oportunamente, quando do início do próximo tópico (v. adiante a pág. 411).

qual, reza a lenda, em criança foi submerso nessas águas por sua mãe Tétis, que o segurou pelo famoso calcanhar, então a única parte do corpo que não foi tocada pelo líquido nem beneficiada pela invulnerabilidade); o rio das dores era outro afluente do Estige, o Aqueronte, lodoso, amargo e borbulhante, que devia ser atravessado na barca de Caron pelas almas dos defuntos inumados que ingressavam nos domínios de Hades; e ainda havia o Flegetonte, das águas que provocavam graves queimaduras ao mais leve contato.

Embora não contenham nenhuma menção a cursos flumíneos, as cinco composições de *Magma* em tela aparentemente demonstram uma certa correspondência com as diferentes espécies de tormentos infligidos pelas águas desses rios infernais do imaginário heleno. Falando por ora de maneira bastante breve, em apontamentos que devem ser melhor compreendidos quando da abordagem individualizada de cada texto, pode-se dizer que o conteúdo da peça “Revolta” revela consonância com o problema das reminiscências, fulcro da singularidade do Lethes. O tom plangente de “Regresso”, por seu turno, parece interligá-lo à tortura da dor moral caracterizante das águas do Cocito. “Pavor”, evidentemente, é o resultado causado pela mera visão das correntes do Estige, ao passo que “Angústia” é o sentimento que provém da ingestão das águas amaras do Aqueronte. Quanto ao flagício do fogo, que é associado ao Flegetonte, de uma determinada maneira se constitui no assunto central de “Bibliocausto”.

Mister ressaltar que perto das etapas concludentes dos Mistérios de Elêusis, transcorrentes já no *Eleusinion* (edifício cultural), os candidatos também se sujeitavam a “uma viagem através de uma sala dividida em compartimentos escuros, *cada qual representando uma região dos infernos*”⁶⁶¹.

Um dado, porém, é fundamental para que se possa entender devidamente o nexu pretendido: os cursos d’água do Hades eram dados a conhecer para quem estava *adentrando* a mansão mortuária, enquanto que em *Magma* o peregrino agora se encontra prestes a *sair* do mundo sepulcral. Essa contraversão no rumo acaba por inverter também o sentido das provações relacionadas com cada um dos referidos flagelos: se no Inferno grego tratava-se de sevícias cominadas aos condenados como punição pelas faltas perpetradas em vida, na estação subterrânea do livro de 1936 essas aflições consistem somente nos derradeiros obstáculos iniciáticos que o próprio neófito levanta e que deve ultrapassar antes de atingir sua recompensa final.

Com tais esclarecimentos, prossigamos agora no estudo dos carmes.

Os versos iniciais de “Revolta” há pouco foram citados:

⁶⁶¹ VAN GENNEP, 280, 88. Grifei.

*Todos foram saindo, de mansinho,
tão calados,
que eu nem sei
se estou mesmo só.*

*Eu não trouxe mensagem
e não me deram senha...*⁶⁶²

Essa “Revolta” ou indignação do iniciando, segundo quer parecer, dirige-se contra os mistagogos (os últimos dos quais foram os “homens de túnica longa” do “Paraíso filosófico”), que agora o deixam para que ele percorra sozinho os passos terminantes da senda mística. A solidão, conforme já se antecipou, é uma exigência que tem por mira o fortalecimento da fé do adepto. Sem embargo, aqueles que se retiram vão “calados”, sem dar quaisquer explicações, instruções ou mesmo “senha” para que o aturdido noviço possa ir avante. Ele, portanto, é desenganado, a fim de que consiga aprender a achar a Verdade intuitivamente em si mesmo e em sua experimentação pessoal, e jamais nos ensinamentos racionais dos outros, os quais, mais cedo ou mais tarde, fatalmente acabam sendo incompreendidos:

*Disseram-me que não iria perder nada,
porque não há mais céu.
E agora, que tenho medo,
e estou cansado,
mandam-me embora...*⁶⁶³

De forma que, sentindo-se perdido, ludibriado e acometido por novas dúvidas, o inseguro viajante, naturalmente, a princípio se *revolta* por ter um dia acreditado que chegaria ao “céu” – o que vale dizer, à elevação espiritual – e também por ter despendido tantas energias (e por isso *está* “cansado”) nesse incerto e acidentado caminho. Entretanto, a despeito desse lapso de abatimento e “medo” de que não *haja* “mais céu” para justificar o sacrifício, o poeta prefere insistir em sua crença, porque *não quer* se afastar ainda mais de Deus:

*Mas não quero ir para mais longe,
desterrado,
porque a minha pátria é a memória.
Não, não quero ser desterrado,
que a minha pátria é a memória...*⁶⁶⁴

⁶⁶² Em ROSA, 2, 136, no começo da segunda estrofe foi suprimido o pronome: “*Não* trouxe mensagem”. V. nota 654 (pág. 359).

⁶⁶³ Em *id.*, *ibid.*, no primeiro verso, imprimiu-se, em óbvio equívoco: “Disseram-se que não iria perder nada,”.

⁶⁶⁴ A redação original do antepenúltimo verso era: “Não, não *posso* ficar desterrado,”, tendo sido os verbos riscados e a forma substitutiva manuscrita logo acima.

Assim, mesmo no calor do terrível instante da “Revolta”, o noviço demonstra-se capaz de persentir em si – *i. e.*, no “magma íntimo” – suficientes centelhas de recordações da “pátria” de origem de todos os seres, que é o “céu” ou o *Tao* (*Tao Te Ching*, carme 62) ou a *Alma Parens*, para confirmar que ela de fato existe, ao contrário do que lhe “Disseram”. E com isso o sentimento intrínseco da essência (o ideal) suplanta a aparência superficial da informação extrínseca (o sensível). Nesse contexto, importantíssimo perceber que “a memória” – aparelho cognitivo – acaba se confundindo com a “pátria” – objeto da cognição. Tal confusão ou consubstanciação se explica porque a faculdade recordatória se situa na mesma sede donde provém as lembranças: a psique, a alma, o *Magma*.

Tudo desvela a nítida apropriação, por Guimarães Rosa, da suma do pensamento platônico acerca da *reminiscência*, exposto, dentre vários outros escritos, no ensaio *Mênnon* (ou *Da Virtude*) e nos diálogos *Fédon* (ou *Da Alma*) e *Fedro* (ou *Do Belo*). Neste segundo diálogo em particular, Platão doutrina, pela boca de Sócrates, sobre a teoria da metempsicose (cuja primeira elaboração é atribuída a Pitágoras), a qual vem a ser o ciclo dos sucessivos nascimentos terrenos que perfazem a transmigração anímica de um para outro corpo, com vistas à purificação. Nos intervalos das descidas ao mundo da matéria, as almas humanas privam por certo tempo com os assim chamados “deuses”. Junto a estes, contemplam algumas das “Verdades Eternas” ou “Idéias Puras”, as quais dizem respeito ao supremo “Ser dos Seres”. Vindo à terra, o grau de evolução espiritual do ser humano será determinado pela sua capacidade de reter

a reminiscência das Verdades Eternas que (...) contemplou quando acompanhou a alma divina nas suas evoluções. Por isso, convém que somente a alma do filósofo tenha asas: nele a memória, pela sua aptidão, permanece sempre fixada nessas Verdades, o que o torna semelhante a um deus. É apenas pelo bom uso dessas recordações que o homem se torna verdadeiramente perfeito, podendo receber em alto grau as consagrações dos mistérios. Um homem desses se desliga dos interesses humanos e dirige seu espírito para os objetos divinos; a multidão o considera louco, sem saber que nele habita a divindade.(...)

Como já disse, a alma humana, dada a sua própria natureza, contemplou o Ser verdadeiro. De outro modo nunca poderia animar um corpo humano. Mas as lembranças desta contemplação não despertam em todas as almas com a mesma facilidade. Uma apenas entreviu o Ser verdadeiro; outra, após a sua queda, movida pela iniquidade, esqueceu os mistérios sagrados que um dia contemplou.

Portanto, são poucas as almas cuja recordação é bastante clara.

Quando elas percebem um objeto que é semelhante a um outro de lá, assustam-se e têm a mesma incerteza daqueles que não conhecem bem um objeto porque não o percebem com nitidez. Pois bem: os arremedos humanos da justiça e da sabedoria, e todas as outras qualidades da alma, não têm fulgor nas suas imagens terrestres e, observando-as com sentidos fracos, somente poucos, e com dificuldade, reconhecem, nessas imagens, o modelo daquilo que representam. Mas a beleza era visível em todo o seu esplendor quando, na corte dos bem-aventurados, deparávamos com o

espetáculo ridente em que uns seguiam a Zeus e alguns entre nós a outros deuses. Iniciados nos mistérios divinos, nós os celebrávamos puros e livres, isentos das imperfeições em que mergulhamos no curso ulterior do nosso caminho. A integridade, a simplicidade, a imobilidade, a felicidade eram as visões que a iniciação revelava ao nosso olhar, imersas numa pura e clara luz. Não tínhamos mácula nem tampouco contato com esse sepulcro que é o nosso corpo ao qual estamos ligados como ostra à sua concha.

*Perdoa-me ter sido tão longo...*⁶⁶⁵

Em síntese, aprender a Verdade última das coisas nada mais é do que rememorar a ciência que a alma, por “aptidão” e “dada a sua própria natureza”, já recebeu ainda antes do nascimento. Por seu lado, rememorar é *ver*, *sentir* e confirmar ou *não desmentir*... o quê? Com toda a certeza, que a Verdade ou “o fio corre por dentro” de cada ser que “contemplou o Ser verdadeiro”. *Plato dixit*.

Segue-se que o poeta que reza o rosário de *Magma*, nos ensaios da saída da ambientação ctoniana, figurativamente recusa-se a provar da desmemoriante água do Lethes pois, se o fizesse, *iria* “para mais longe” do seu destino. Esquecer do passado, seja no que se refere às anteriores estações iniciáticas, seja principalmente no que importa à divina progênie da criatura nascida nas “Águas da serra”, seria compactuar com o Inferno e agrilhoar-se à Morte. Mas a reminiscência é o palco platônico de exercício da transcendência orientada para a Vida excelsa⁶⁶⁶.

É, pois, reconhecendo na “memória” as lembranças do Absoluto que o peregrino se propõe dar termo ao Exílio (na terminologia cabalística de Isaac Luria⁶⁶⁷) ou ao “*Desterro*”, para trazer à baila o poema do primeiro terço de *Magma*⁶⁶⁸, exatamente como o filho pródigo, que da pocilga dos porcos decide volver à faustosa casa do pai. *Ad rem*, é mister refletir que, a par dos mais usuais sentidos de “sublevação”, “indignação, aversão, repulsa”, a palavra *revolta*, que compõe o título do texto atual, relaciona-se outrossim com o verbo *revoltar*, o qual significa, dentre outros aspectos dicionarizados, “*Voltar de novo; regressar; retornar: O navio revoltou ao porto*”⁶⁶⁹. A “Revolta” rosiana, destarte, consiste mais do que tudo numa profissão do ideal de *retorno* à “pátria” celestial e deífica. Com base em tal hermenêutica, a presente “Revolta” se configura, medularmente, como um diametral anti-“Desterro”, ou a negação do rumo de afastamento da criatura em relação ao Criador e, por via de consequência, a afirmação da tomada de um novo rumo aporinquantre entre ambos. Porém, visto que tudo se

⁶⁶⁵ PLATÃO, 236, 86-87.

⁶⁶⁶ Válido anotar que, na obra de Guimarães Rosa, dentre outros textos destaca-se sobre esse assunto o conto “Reminiscência”, de *Tutaméia*.

⁶⁶⁷ V. nota 138 (pág. 84, Capítulo II, tópico 1).

⁶⁶⁸ Remeto às págs. 158-160 deste trabalho (Capítulo II, tópico 4).

⁶⁶⁹ Cf. FERREIRA, 173.

conforma à circularidade do rosário, a rigor a partida e a volta são sempre o mesmo e único movimento a que toda existência obedece – a questão é apenas a de se saber ou não o que se está fazendo. E o neófito parece avançar nessa sabedoria, tanto que o carme consecutivo manifesta categoricamente, e numa propícia sinonímia com a “Revolta”, o desejo de “Regresso”.

Contudo, essa nova peça principia por uma aparente reclamação – então ainda uma expressão de *revolta* – de cansaço e de isolamento:

*Não agüento depor
nem um tijolo a mais
na minha torre,
e já esqueci as línguas
dos outros homens.*⁶⁷⁰

No que diz respeito à torre, cuida-se de uma imagem extremamente complexa, imbuída de sutilezas que convém decifrar. De início, é oportuno dizer que ela se apresenta universalmente como um dos símbolos mais adequados para denotar a ascensão anímica, uma vez que, como prodígio do trabalho humano, tende a se alçar desde as fundações plantadas no solo da matéria até a abóbada celeste. Além disso, trata-se de uma construção em riste que de certo contém escadas e diversos níveis em seus interiores, pelo que dá ênfase à sugestão de escalonamento das fases que perfazem os procedimentos anagógicos da heautognose. Em alguns espaços do misticismo cristão da Idade Média – época, aliás, cuja noção mais romântica é pontuada por castelos torreados – a torre representa a sagrada fortaleza de altas paredes que preserva a alma de todos os perigos da agitação mundana, favorecendo o resguardo do silêncio exigido para a pia meditação; nesse contexto, interessante lembrar que, no discurso pronunciado em agradecimento ao prêmio conferido a *Magma* pela Academia Brasileira de Letras, Guimarães Rosa se refere à “*turris eburnea*” do poeta, “Com um fosso fundo ao redor”⁶⁷¹. Já nas obras de estudos espagíricos, o Athanor (forno filosófico) assume frequentemente o formato de torre, o que indica o fito das transmutações alquímicas de conduzir à elevação espiritual do praticante. Entende-se então que em “Regresso” o autor queira frisar, num primeiro momento, a exaustão do adepto, que há longo tempo vem erigindo, “tijolo” a tijolo, a sua “torre” mística que, apartando-o das preocupações seculares, deve transportá-lo para o plano celestial. E essa fadiga se revela ainda mais avassaladora porque o neófito presentemente se vê sozinho, tão distante “dos outros homens” – sejam estes os mistagogos ou os pro-

⁶⁷⁰ No segundo verso, as quatro últimas letras do terceiro vocábulo foram grafadas a mão (talvez para corrigir erro datilográfico ou até compensar uma eventual deficiência da tinta da máquina) e, à margem direita do poema, manuscreeveu-se a confirmação: “*tijolo*”.

⁶⁷¹ V. ROSA, 17. Texto tb. transcrito, em parte, in: *id.*, 2, 8-9.

fanos – que chegou mesmo a *esquecer* “as línguas” deles. Sem embargo, logo adiante veremos que esse *esquecimento* não contradiz a idéia de preservação da “memória” dantes exposta em “Revolta”.

Outrossim, cumpre agora dar atenção ao aspecto mais negativo do signo da torre. Nos antigos contos de fadas, por exemplo, a maior torre do castelo era normalmente o lugar escolhido para servir de prisão às jovens princesas, e a soltura destas pelos príncipes encantados manifesta o quadro de resgate da alma às garras das contingências materiais, a fim de que se realize a *conjunctio* e o verdadeiro amor. Parece ser precisamente esse o sentido que sustenta a “Canção da mais alta torre” de Arthur Rimbaud:

*Ociosa juventude
A tudo oprimida,
Por delicadeza
Perdi minha vida.
Ah! Que venha o dia
Em que os corações se amem.*

*Eu me disse: cessa,
E ninguém te via:
E sem a promessa
De mais alta alegria.
Que nada te detenha,
Grandiosa retirada.*⁶⁷²

Em sintonia com essa exegese, é de se fazer notar que no poema de *Magma* ocorre o entrecruzamento dos signos da “torre” e do “tijolo” com “as línguas/ dos outros homens”, o que evoca nitidamente o episódio bíblico da Torre de Babel, narrado em *Gênesis* 11.1-9:

Ora, em toda a terra havia apenas uma linguagem e uma só maneira de falar. Sucedeu que, partindo eles do Oriente, deram com uma planície na terra de Sinar, e habitaram ali.

E disseram uns aos outros: Vinde, façamos tijolos e queimemo-los bem. Os tijolos serviram-lhes de pedra, e o betume, de argamassa.

Disseram: Vinde, edifiquemos para nós uma cidade e uma torre cujo tope chegue até aos céus e tornemos célebre o nosso nome, para que não sejamos espalhados por toda a terra.

Então, desceu o SENHOR para ver a cidade e a torre, que os filhos dos homens edificavam;

e o SENHOR disse: Eis que o povo é um, e todos têm a mesma linguagem. Isto é apenas o começo; agora não haverá restrição para tudo que intentam fazer.

Vinde, desçamos e confundamos ali a sua linguagem, para que um não entenda a linguagem de outro.

⁶⁷² RIMBAUD, 252, 90-91.

Destarte, o SENHOR os dispersou dali pela superfície da terra; e cessaram de edificar a cidade.

Chamou-se-lhe, por isso, o nome de Babel, porque ali confundiu o SENHOR a linguagem de toda a terra e dali o SENHOR os dispersou por toda a superfície dela.

Nessa narrativa, faz-se uma alusão aos zigurates, típicos templos torreantes das civilizações mesopotâmicas, caracterizados pela forma de pirâmide disposta em grandes degraus e cujos cumes eram considerados por seus sacerdotes como os pontos de união entre a terra e o firmamento. Quanto à designação *Babel*, vem ela do verbo hebraico *balal*, traduzido por *confundir*, verificando-se, por conseguinte, uma ironia semântica dirigida pelos hebreus contra a orgulhosa tradição autóctone que atribuía ao nome da cidade da Babilônia (erguida em “Sinar”, que é o termo bíblico para a região da Mesopotâmia) o significado de *Porta de Deus* ou *Porta dos deuses*. Sob a óptica hebraica, portanto, a torre babilônica ou babélica vem a exprimir toda a soberba do intelecto humano, o qual amiúde procura alcançar Deus através dos artifícios da sua própria engenhosidade, assim desconsiderando que, em proveito da dedicação exclusiva ao espírito, a ascese se deve pautar justamente pela negação das capacidades ligadas à força e habilidade corporais e à organização da matéria. Em síntese, a ingênua idéia que os construtores de Babel traem é a de que o ser poder-se-ia elevar até o Altíssimo não mediante o espírito, mas sim através do corpo que se figura pelos “tijolos” de barro queimado, e em decorrência imaginavam eles não serem “espalhados por toda a terra”, *i. e.*, pretendiam se furtar ao mandamento jeovista de que “tu és pó e ao pó tornarás” (*Gênesis 3.19, in fine*). Dessa maneira, desenha-se um paralelo entre a religião dos hebreus, povo eleito que como nômade vivia humildemente em tendas e pretendia chegar até a presença de Jeová por meio da fé, e a antiga religião da Babilônia, rica civilização que se arrogava tão poderosa a ponto de, apenas em função de seus feitos e edifícios gloriosos, pretender se igualar na terra à divindade no céu.

Previna-se, porém, que a confusão da multiplicidade de idiomas, no que desfaz o último resquício da unidade edênica e impede que os sinarenses continuem com o erguimento da torre por mutirão, não pode de modo algum ser encarada como uma simples punição imposta por Deus aos homens, consistindo antes numa advertência de que a demanda pelo sagrado – conquanto possua ocasiões para a camaradagem, a troca de experiências e o auxílio de guias até certa altura da jornada – jamais se pode confundir com uma empresa coletiva e levantada sobre qualquer aparato físico externo, configurando-se sim como uma aventura fundamentalmente solitária, que se apóia na singela vontade de cada indivíduo em iluminar o seu íntimo. É que, a rigor, para falar com Deus é necessário a cada pessoa desenvolver a sua linguagem poética particular, à qual, não aproveitando sequer resvalar pela indigência do ca-

ráter de *comunicação* determinante das línguas temporais (em que se pressupõe a *distinção* entre um emissor e um receptor), compete peremptoriamente definir-se rumo ao sentido de *comunhão* religiosa (o que implica numa *fusão* essencial entre os interlocutores divino e humano). Eis então que, em “Regresso”, o iniciando declara:

*Ah, quem me dera
não perder a minha própria língua!...*⁶⁷³

O que se coaduna com certos trechos colhidos no “Diálogo” que Guimarães Rosa manteve com Günter Lorenz:

*Mas ainda mais importante para mim é o outro aspecto, o aspecto metafísico da língua, que faz com que minha linguagem antes de tudo seja minha. Também aqui pode-se determinar meu ponto de partida, que é muito simples. Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha que limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente umsorgen. (...)// A língua é o espelho da existência, mas também da alma. (...) Nesta Babel espiritual de valores em que hoje vivemos, cada autor deve criar seu próprio léxico, e não lhe sobra nenhuma alternativa; do contrário, simplesmente não pode cumprir sua missão.*⁶⁷⁴

Com a deixa, voltando à escritura bíblica, vale ainda ressaltar que a Torre de Babel, de conformidade com o *Gênesis*, foi construída com “tijolos” cozidos e “betume” (isto é, asfalto), materiais largamente empregados na instalação das cidades-estado mesopotâmicas e que, naqueles tempos, constituíam uma inovação e um notável avanço civilizatório. O tijolo, sobretudo, mencionado na peça rosiana sob exame, ocupava posição de destaque na mitologia dessas culturas gentias, segundo as quais era associado a um deus específico, Kulla, e teria sido inventado pelo Deus Criador Marduk, logo após o surgimento da terra e das águas e o nascimento das primeiras árvores. Todavia, se até historicamente o tijolo marca “a passagem da humanidade à vida sedentária e a origem da *urbanização*”⁶⁷⁵, ele também representa o estabelecimento da sociedade despótica e dos limites fechados por paredes e muros que pervertem a relação do homem com a Natureza, bem como simboliza um estorvo à liberdade de movimento anagógico que incumbe a todo ser. Assim, não é por outro motivo que no “Regresso” de *Magma* estampa-se a seguinte reflexão:

⁶⁷³ Em ROSA, 2, 137, no primeiro verso do trecho, eliminou-se a interjeição: “*Quem me dera*”.

⁶⁷⁴ V. LORENZ, 58, págs. 83 e 88. Grifei. O verbo *umsorgen*, em alemão no original, significa, no caso, “cuidar dele”.

⁶⁷⁵ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 885. Grifo dos autores, em negrito.

*É bem noite.
Posso sair da minha casa
e sentar-me naquela pedra,
que à noite não tem dono,
debaixo das grandes árvores,
que à noite não tem sombra.*

Destarte, à “torre” edificada – na qual o neófito já “Não” agüenta “depor/ nem um tijolo a mais” e que ilustra uma tentativa de elevação calcada em artifícios logísticos – ficam contrastadas as “grandes árvores”, símbolos ascensionais assimilados aos pomares e jardins paradisíacos, enquanto que ao “tijolo” manufaturado, que deve ser empilhado em grandes quantidades para que se possa erguer qualquer “casa” ou torre, contrapõe-se a naturalidade de uma única “pedra”. Por via de consequência, parece lícito admitir que a *saída* “da minha casa” corresponde a uma atitude com a qual o poeta que reza o rosário se afasta dos engenhos da razão (a qual erroneamente procura *entender* o divino ininteligível) e progride, ao invés, em direção à espontaneidade intuitiva, ou seja, à fé, sentimento simples que deve ser a base exclusiva sobre a qual se erija a prece.

À luz disso, entre parênteses tem pertinência citar outra vez Manoel de Barros:

*Poesia não é para compreender, mas para
incorporar
Entender é parede; procure ser uma árvore.*⁶⁷⁶

Retornando à composição de Guimarães Rosa, é válido repetir que, na primeira estância, depois que se fez referência ao *esquecimento* das “línguas/ dos outros homens”, foi demonstrado por parte do adepto um claro tom de temor:

*Ah, quem me dera
não perder a minha própria língua!...*

Entretanto, após *se sentar*, à “noite” da segunda estrofe, “naquela pedra,/ (...) debaixo das grandes árvores”, já na terceira estância o poeta se encontra fortalecido o suficiente para proferir a afirmação de confiança com que se encerra o texto:

*Oh!... que bom, uma palavra basta
para refazer o meu idioma:
— “Sofrimento... Sofrimento...”
e não a esquecerei!...*

⁶⁷⁶ BARROS, 117, 212, “Sabíá com trevas, XV” (*Arranjos para assobio*).

A disposição estrófica do carme, pois, como que deixa entrever uma orientação ternária semelhante àquela em que *Magma* se enquadra: inicialmente, relata-se que “esqueci as línguas/ dos outros homens” e receio “perder a minha própria”; em seguida *saí*, à “noite,/ (...) da minha casa”; e agora me preparo para “refazer o meu idioma”. De modo que o noviço já percebe que é nesse *seu* “idioma”, na sua “própria língua” e “mensagem”, e não nas “dos outros homens”, que se traça a rota de “Regresso” à “pátria” da “memória”, em harmonia com o que foi dito anteriormente em “Revolta”. É demasiado importante observar que se o poeta manifestou, no princípio de “Regresso”, o *esquecimento* das “línguas/ dos outros”, fica nos versos finais anunciada a sua firme intenção de *não esquecer* a “palavra” que “basta/ para refazer o” *seu* “idioma” particular. A estância terminante da peça atual, portanto, sem dúvida que retoma e complementa o mesmo tema trazido à tona pela derradeira estrofe de “Revolta”, no que toca à reminiscência platônica. Então, é permitido inferir que o esquecimento das línguas alheias reverte benéfico porque abre espaço para a lembrança do que realmente tem valor para o ser: a fixação ou *refazimento* do nexu lingüístico pessoal com Deus mediante o progressivo “Regresso” a uma fluidez simbólica análoga à da protolíngua, a qual no começo era compartilhada por Ele com os homens, tendo vigorado até antes da dispersão babélica que representou mais uma etapa da queda do ser humano no mundo multitudinário.

Ora, em consonância com a teologia cristã, a reunificação religiosa da humanidade, que fora desbaratada aos pés de Babel no Velho Testamento, encetou-se no Novo Testamento com o derramar do Espírito Santo por sobre os discípulos reunidos no dia de Pentecostes, numa cena descrita em *Atos* 2.1-13 que espelha com clareza o ideal apostólico de universalização da Palavra. Colando apenas os versículos 3 e 4:

E apareceram, distribuídas entre eles, línguas, como de fogo, e pousou uma sobre cada um deles.

Todos ficaram cheios do Espírito Santo e passaram a falar em outras línguas, segundo o Espírito lhes concedia que falassem.

É preciso conferir que

*A imagem das línguas também sugere, pela palavra usada, as línguas (idiomas) às quais se alude no v. 4. Cf. também Sl 29.7-9; Mt 3.11-12; Lc 3.16. O sentido simbólico do fogo se pode ver na expressão pousou uma sobre cada um deles. De acordo com Filo de Alexandria, escritor judeu contemporâneo dos apóstolos, Deus tinha dado a Lei a Israel em meio a um estrondo que logo se converteu em fogo, experimentado como línguas.*⁶⁷⁷

⁶⁷⁷ *Bíblia de estudo Almeida*, 130, nota c ao versículo At 2.3. V. tb. a nota f a Gn 11.9, *in fine*.

Por outro lado, a consubstanciação simbólica entre o “fogo” e as “línguas (*idiomas*)” faz, por viés, pensar no “*quente diálogo* (tentativa de) com o ∞ ” que Guimarães Rosa procurou sustentar ao longo de toda a sua vida e literatura. Em face disso, aufere-se que a ingente tarefa a que o místico mineiro se consagrou representou não menos do que a constante descoberta e redescoberta, mediante a manipulação intuitiva do signo poético, da linguagem divina primeva. Outrossim, a *clave* que descerra essa palestra com Deus – e donde quiçá tenha brotado toda a ulterior peculiaridade verbal da escritura rosiana, o *refazimento* alquímico do “meu idioma” – é, segundo o próprio autor revela na composição de *Magma*, o “Sofrimento... Sofrimento...” As circunstâncias de ser esse substantivo dobrado e grafado com inicial maiúscula, além de introduzido pela locução “que *bom*”, evoca amplamente o seu perfil metafísico, relacionado com o Cálice crístico de fel:

A realidade do sofrimento sempre tem sido um problema para os crentes (Sl 73; Hb 2.2-4), mesmo quando sabem que Cristo os libertará de toda dor, da corrupção e da morte (Rm 8.21; 1Co 15.26). Não obstante, os efeitos do sofrimento podem ser bons: se produz a purificação do coração (Rm 5.3; 1Pe 1.7), faz com que o relacionamento com Deus seja mais estreito (Rm 8.35-37) e leva o crente a compreender o significado da sua participação no sofrimento de Cristo (Mc 10.39; Rm 8.17; 2Co 1.5; Fp 1.29).⁶⁷⁸

Acrescente-se que, “Num plano cristão, os sofrimentos estão ligados à passagem de um estado a outro, do homem velho para o homem novo, com suas diversas provas.”⁶⁷⁹ Com ancoragem nesse pensamento, pode-se entender que Guimarães Rosa tenha certa vez, em carta datada de 1938, confessado a “convicção profunda de que nenhum (...) sofrimento é inútil”⁶⁸⁰. Ademais, “*Imortal é o que é do sofrido e espírito*; tudo, abaixo daí, é pós-tumo”⁶⁸¹ – como constou no discurso do autor em sua posse na Academia Brasileira de Letras, às vésperas de seu falecimento (1967). Tendo-o assim acompanhado por toda a vida, é de se supor que essa noção acerca do sofrimento lhe fosse muito arraigada.

De resto, anote-se ligeiramente, sem qualquer pretensão de aprofundamento no assunto, que também a filosofia subjetivista de Soren Kierkegaard caminha pela mesma concepção de redenção cristã baseada nos suportes da fé e do sofrimento (*Temor e tremor, O conceito de angústia etc...*). Para o pensador dinamarquês, com efeito, o anseio religioso só é verdadeiramente realizado através da vívida comunhão do crente com a dor experimentada por

⁶⁷⁸ *Dicionário*, verbete *SOFRIMENTO*, in: *op. cit.* (v. o Índice Geral, pág. ix, “Auxílios para o leitor”). Grifei.

⁶⁷⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 506, verbete *INICIAÇÃO*.

⁶⁸⁰ *Apud* ROSA, 79, 250.

⁶⁸¹ ROSA, 19, 444.

Cristo na Cruz: amar a Deus é sofrer com Ele, sofrer é compreender pela fé (e não pela razão) o sentido do pecado original e compreendê-lo é abraçar o Infinito.

Por conseguinte, na esteira do que vem sendo longamente tratado neste trabalho, conforme as várias sapiências iniciáticas o único e inevitável caminho para que se possa retornar à alegria da *Lux* parece ser a *Nox*, a dolorosa noite íntima. E nessa conjuntura “Regresso” repisa: “*É bem noite.*” Daí a razão pela qual essa peça se demonstra relacionar com o amargor das águas do Cocito, rio avernal das lamentações da antiga mitologia helena, ressaltando-se, porém, que em *Magma* o rumo do peregrino seja, tal como na *Divina comédia* de Dante, o da saída do Inferno rumo ao Paraíso. Enfim,

*Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.*⁶⁸²

A hermenêutica que ao cabo se instaura implica em que o desejo de “Regresso” por ora contemplado uma vez mais diz respeito ao sentimento do ser em relação ao seio de Deus, da criatura ao Criador, do filho pródigo ao Pai, desejo esse que se deve realizar, como descobre o noviço, através da sofrida reminiscência do idioma poético original. E, diga-se de passagem, havendo a junção do lance platônico (a memória) com o patrístico (o “Sofrimento... Sofrimento...”), ambos elementos integrantes da teologia de Santo Agostinho de Hipona, pode-se presumir que o poema de *Magma* ainda projeta uma certa feição agostiniana – no que, todavia, não temos a necessidade de nos aprofundar agora.

Indo avante, se na parelha “Revolta”-“Regresso” pôde ser detectado um encaideamento temático ao redor do eixo *memória-sofrimento-idioma*, o qual aponta para o Alto, também os próximos carmes, “Pavor” e “Angústia”, evidenciam a composição de uma díade, cujo ponto nodal é o *medo das trevas e da morte*, o que se inclina, entretanto, a manter o neófito prosternado na inferioridade do mundo sepulcral⁶⁸³. Com efeito, esses dois textos novos abrangem, em conjunto, o momento mais sombrio e aterrador de toda a provação mistagógica que se tem alinhado ao longo do rosário de *Magma*: constituem eles o “Sofrimento... Sofrimento...” trazido à baila pelo verso concludente da peça antecessora. E é sobremodo significativo que os títulos desses poemas rosianos se pautem pelas exatas sensações descritas pelos Evangelhos na ocasião do ato noturno no horto do Getsêmani, o qual abre o período difícil da Paixão de Cristo:

⁶⁸² PESSOA, 235, 48 (“X. Mar português”).

⁶⁸³ Anote-se que mesmo em ROSA, 2 – em que a ordem de apresentação dos quatro carmes difere de *id.*, 1 –, é mantido o emparelhamento, vindo primeiro “Pavor” e “Angústia” e depois “Revolta” e “Regresso”.

*E, levando consigo a Pedro, Tiago e João, começou a sentir-se tomado de pavor e de angústia.*⁶⁸⁴

Detendo-nos, doravante, de forma mais específica sobre o carne “Pavor”, é possível verificar que essa emoção aflora quando o adepto se defronta consigo mesmo na escuridão:

*Em torno a mim
círculos concêntricos se fecham,
como as órbitas lentas de um corvo...
Tudo é torvo e pesado,
falta de ar e de amor...
Para mim já se apagou a última cor.
E a minha alma se enfurna
em poços velhos de hulheiras,
de onde foi tirado o carvão todo.*⁶⁸⁵

Sob uma visada lírica, de fato “Tudo” o que “é torvo e pesado” *orbita* e se desenrola “Em torno a mim”, pois os restringentes “círculos concêntricos” que “se fecham” vão levando o iniciante para os recônditos mais acentuadamente atramentários dos “poços velhos de hulheiras”, terríveis recintos onde “já se apagou a última cor”. Ora, é certo que o mais exíguo espaço em que a “*alma* se enfurna” só pode ser o *corpo*. Atente-se outrossim que a tomada poemática *desce* desde umas aéreas “órbitas lentas de um corvo” até os subterrâneos jazigos hulhíferos. Daí decorre que o que se observa através dos signos poéticos é o ser sendo empurrado para dentro e dentro de si, para os mais íferos fojos que constituem o palco negro da experimentação iniciática. De maneira que, sentindo-se mais do que nunca privado do fôlego celeste – cada vez mais *eu*, cada vez menos *Deus* –, o adepto deplora a “falta de ar” (a liberdade eólica do primeiro terço) “e de amor” (o tema do segundo) a que se acha condenado.

Não obstante, a estrutura física do poema representa deslocar o seu cerne justamente para a imagem desse “corvo”, cujas “órbitas lentas” vão estreitando “círculos concêntricos” à volta do noviço. Tais “órbitas” podem tanger tanto às trajetórias fechadas do vôo da ave quanto às suas redondas cavidades oculares. Mas quer sob as asas, quer sob os olhos, o

⁶⁸⁴ Mc14.33, de acordo com a *Bíblia de estudo Almeida*, 130 (grifei). Na mesma fonte, em Mt 26.37: “e, levando consigo a Pedro e aos dois filhos de Zebedeu, começou a *entristecer-se* e a *angustiar-se*.” Conforme as traduções e as edições da *Bíblia* em português, pode haver esta ou aquela leve diferença na construção da frase, sem que, no entanto, jamais se lhe altere o sentido básico e a clara intenção do evangelista em demarcar sempre essas duas emoções ou pelo menos outras bastante aproximadas. N’A *Bíblia Sagrada*, 131, *verbi gratia*, esses versículos são lidos respectivamente assim: “E tomou consigo a Pedro, e a Tiago, e a João, e começou a ter *pavor*, e a *angustiar-se*.”; “E, levando consigo Pedro e os dois filhos de Zebedeu, começou a *entristecer-se* e a *angustiar-se* muito.” Já na *Bíblia Sagrada – Edição Pastoral*, 132: “Jesus levou consigo Pedro, Tiago e João, e começou a ficar com *medo* e *angústia*.”; “Jesus levou consigo Pedro e os dois filhos de Zebedeu, e começou a ficar *triste* e *angustiado*.” Em diversas outras versões que consultei, o diapasão é invariável para esses dois fragmentos.

⁶⁸⁵ Em ROSA, 2, 134, verso final do fragmento: “de onde foi tirado e *queimado* o carvão todo.”

poeta se julga acuado por uma espécie de mórbido fascínio exercido pelo corvo. E realmente o pássaro de penugem preta concentra todo o negror explorado pelo texto em tela, pelo que interessa a consideração dos itens mais relevantes de sua simbologia. Contudo, desde logo se precathe que

*a conclusão a tirar de um estudo comparativo dos costumes e crenças de numerosos povos é que o simbolismo do corvo só tomou seu aspecto negativo há pouco tempo e quase que exclusivamente na Europa. Consideram-no, com efeito, nos sonhos, como uma figura de mau agouro, ligada ao temor da desgraça. É a ave negra dos românticos, planando por sobre os campos de batalha a fim de se cevar na carne dos cadáveres. Essa acepção, convém repetir, é moderna e estritamente localizada. É encontrada, por exemplo, na Índia, onde o Mahabarata compara a corvos os mensageiros da morte.*⁶⁸⁶

Talvez não haja um testemunho dessa visão nefasta mais conhecido do que o fatídico crocitar da avantesma de Edgar Allan Poe:

*“Profeta, ou o que quer que sejas!
Ave ou demônio que negrejas!
Profeta sempre, escuta: Ou venhas tu do inferno
Onde reside o mal eterno,
Ou simplesmente naufrago escapado
Venhas do temporal que te há lançado
Nesta casa onde o Horror, o Horror profundo
Tem os seus lares triunfais,
Dize-me: existe acaso um bálsamo no mundo?”
E o corvo disse: “Nunca mais”.*⁶⁸⁷

Com características desse quilate, o corvo parece surgir como o responsável pelo “Pavor” espectral desse trecho de *Magma*. Leve-se em conta que é do rastro do seu voejar que representa partir, em torvelinhos fonéticos, todo o pretume do carne, cujos versos, apoiados que são nas unidades sonoras integrantes da palavra “corvo”, despertam a atenção para a sombria predominância da vogal *o* e para a contínua aliteração em *l*, *l* e sobretudo *lrl*. O paragramatismo em *lrl*, em particular, pode ser lido do seguinte modo: é o “corvo” quem traça, em “órbitas lentas”, os “círculos” cerceantes “Em torno” do adepto; após a sua aparição é que “Tudo” se torna “torvo”, a ecoar a tintura do “corvo”; a ave negra representa mesmo ir engolindo o “ar” e até o “amor” e, após, como que se parte em metades silábicas que se esfuçam: engolfada pelo escuro, “a última cor” (ou a sílaba *cor-*) se apaga, no preciso momento em que o implícito *vôo* (ou a ampliação vocal da sílaba *-vo*, ensejada pelas vogais circundantes) se recolhe ou “enfurna”, assim como a “alma” – mas logo em seguida o “corvo”

⁶⁸⁶ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 293-294 (*sic*).

⁶⁸⁷ A excepcional tradução é machadiana e faz parte das *Ocidentais*. In: ASSIS, 114, 129-134 (“O corvo”).

retorna e cresce, anagramática e foneticamente, no “carvão”, cuja ausência dos “poços velhos” não lhes diminui a negrura. Enfim, nesse instante, tudo é “Pavor” para o neófito que, antes de abrir os olhos para a Luz, novamente teme estar iludido em sua busca,

*Como um cego
que dormiu na treva, amedrontado,
para sonhar que mais uma vez cegou...*⁶⁸⁸

Sem embargo, é indispensável saber que

Quase por toda parte (...), no Oriente como no Ocidente, o simbolismo do corvo é construído sobre as suas virtudes positivas.

(...)

Símbolo de perspicácia, no Gênesis (8, 7), ele que vai verificar se a terra começa a reaparecer à superfície das águas, depois do dilúvio universal: No fim de quarenta dias, Noé abriu a janela que fizera na arca e soltou o corvo, que foi e voltou, esperando que as águas secassem sobre a terra.

Sempre solar, o corvo era, na Grécia, consagrado a Apolo. Foram os corvos que determinaram o lugar do ônfalo de Delfos, segundo Estrabão. Segundo Plínio, foram águias. E, segundo Plutarco, cisnes. Esses três pássaros têm isso pelo menos em comum: desempenham o mesmo papel de mensageiros dos deuses e preenchem funções proféticas. Os corvos eram, igualmente, os atributos de Mitra. Passavam por ter o poder de conjurar a má sorte.

(...) Na Gália, era animal sagrado. E a mitologia germânica os tinha na conta de pássaros diletos e companheiros de Wotan.

Na mitologia escandinava, dois corvos estão permanentemente pousados sobre o espaldar do trono de Odin. Um é Hughin, o espírito; o outro, Monnin, a memória.(...)

Ele seria também um símbolo da solidão, ou melhor, do isolamento voluntário daquele que resolveu viver num plano superior. Seria, igualmente, um atributo da esperança, pois o corvo repete sempre, segundo Suetônio, cras, cras, i. e. “amanhã”, “amanhã” (...).

Assim, na maior parte das crenças a seu respeito, o corvo aparece como um herói solitário, muita vez demiurgo ou mensageiro divino, guia, em todo caso, e, até, guia das almas na sua última viagem, pois que, psicopompo que é, ele penetra, sem se perder, o segredo das trevas. Parece que seu aspecto positivo está ligado às crenças dos povos nômades, caçadores e pescadores; torna-se negativo com a sedentarização e com o desenvolvimento da agricultura.

*Os alquimistas sempre associaram a fase da putrefação e a matéria em negro ao corvo. Eles chamam a esta última cabeça de corvo.*⁶⁸⁹

Desse extenso inventário de qualidades benfazejas (que nem mesmo é exaustivo), o que mais importa realçar, para aplicação à peça rosiana, são, por primeiro, o simbolismo de “isolamento voluntário daquele que resolveu viver num plano superior” e a habilidade de *penetrar*, “sem se perder, o segredo das trevas”, idéias que concertam com a atual etapa

⁶⁸⁸ Em ROSA, 2, 134, penúltimo verso: “que dormisse na treva, amedrontado,”.

⁶⁸⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 294-295. Grifos dos autores, dentre os quais, “perspicácia”, “funções proféticas”, “isolamento voluntário” e “cabeça de corvo” em negrito.

mistagógica. De sorte que, ao arrepio do “Pavor” curtido pelo noviço ainda confuso e titubeante, a presença “de um corvo” revela-se antes como um sinal de “esperança”, um aceno de que, “amanhã” – ou à “*manhã*”, para lembrar o vindouro “Amanhecer” de *Magma* – haverá a oportunidade de fugir voando do antro noturno em que por ora a “alma se enfurna”. Além do que, segundo foi aludido, nos trabalhos espagíricos o símbolo da “cabeça de corvo” que deve ser cortada denota, desde Hermes Trismegisto, que o procedimento da nigredo vem transcorrendo satisfatoriamente, com alvíssaras de que se operará em breve a sublimação do chumbo apodrecido em ouro etéreo.

Tem interesse, então, discernir que o signo do corvo exprime paridade com determinados matizes da simbólica referente ao Estige, horroroso curso aquático do Hades grego: um e outro inspiram “Pavor”, mas igualmente contêm, para quem possui a sabedoria de ver, a promessa de alguma espécie de proteção, sendo apenas física no caso das águas do rio (tal como na lenda de Ulisses), mas espiritual no que toca ao surgimento da “cabeça de corvo” na obra alquímica.

E assim como no lendário heleno o Estige tinha como afluente o Aqueronte das águas amargas e negras como sombras, seguidamente ao “Pavor” vem “Angústia”, poema que compensa ser trasladado *in totum*:

1 *Estou com medo das roupas da noite.*
dos vultos quietos, das sombras da cousas,
que pulam, longas, com pés tão longos,
e de uma cousa fria, qualquer cousa grande,
5 *que lá do longe, do não sei onde,*
vem vindo para mim.
Talvez do fundo das grandes matas por onde andei
talvez da terra das cousas vivas que eu enterrei,
talvez dos cantos do quarto escuro da minha infância,
10 *talvez das cavernas de dragões negros de livros que li...*
Vem vindo, e o vento está uivando
vem vindo, e os cachorros estão soluçando,
vem vindo da treva, para me agarrar...
Talvez ela venha roubar meu amor,
15 *talvez lembrar-me cousas passadas,*
talvez buscar-me para a escuridão...
Já está perto, já vem pesando,
vem me apalpando,
vem me apertando,
20 *vem de uma cova,*
*e eu vou morrer...*⁶⁹⁰

⁶⁹⁰ No verso 7, a forma original “por onde *erreí*”, foi mudada para “por onde *andei*”. Em ROSA, 2, 135, o v. final sofre uma radical alteração, resultando em: “*para me enterrar...*”

Essa composição, como se pode perceber, em termos de atmosfera conecta-se indubitavelmente com a anterior. Mas não somente com essa. Encontram-se em “Angústia” alusões a diversos outros textos de *Magma*. Para começar, acompanhe-se que o “fundo das *grandes matas* por onde andei” parece recuperar o eco longínquo dos “Ritmos selvagens” que, num certo

(...) *dia inteiro, as águas ouviram*
e as matas entenderam...

Vêm à mente, por igual, os passos dados junto a Araticum-uaçu ao longo da tetralogia “No Araguaia”, cujo ambiente é todo selvático, bem como as duas partes de “Luar na mata” (“I – Cinema” e “II – Rapto”).

Ademais, a “terra das *cousas vivas que eu enterrei*” dá mostras de recordar o momento em que

A menina, de raiva, enterrou a cachorrinha,

segundo foi narrado em “A terrível parábola”.

Quanto aos “cantos do *quarto escuro* da minha infância”, seguramente relembram “a *alcova* (...) morna” de “Delírio” – peça em que se pede:

Apaguemos a luz...

– e talvez ainda, de forma mais diluída, o “*quarto*” invadido por “um beija-flor” em “Ausência”, ao lusco-fusco de quando

Entardece...

Por seu turno, as “*cavernas de dragões negros* de livros que li” com toda a propriedade evocam a “Gruta do Maquiné”, onde a “noite” preta em vão intentara

(...) *deslizar para fora da fumaça,*
e subir desenrolando as voltas
de píton ciclópico,

lembrando que o “píton”, na mitologia da Hélade, fora uma serpente com aspecto de *dragão*. Aliás, frise-se, que na “Gruta do Maquiné” também foi feita menção à “treva”, então vista como um “enorme *corvo*”, tal como no mais recente “Pavor”, pelo que aquele carne do primeiro terço de *Magma* aparentemente manifesta uma estreita correspondência com o par “Pavor”-“Angústia”: é que a incursão pela “Gruta do Maquiné” foi, conforme antecipado, uma

espécie de preparação⁶⁹¹ para o que se aperfeiçoa na atualidade, a saber, a internação do adepto no seu próprio ego, com vistas à ascensão do espírito. Utilizando-se as palavras de “Pavor”, nas três peças a “alma” primeiro “se enfurna” para depois tentar se elevar. Ou, como preconizavam os antigos, “*Ad augusta per angusta*”⁶⁹². Entretanto, se a ascese restou frustrada naquela distante tentativa do primeiro terço, certamente não o será agora.

Por fim, complementa-se que “os *cachorros*” que “estão soluçando” em meio aos *uivos* do “vento” de “Angústia” bem podem ser tomados pelos mesmos

(...) *cachorros*
 “Corta-Vento”, “Rompe-Ferro”, “Acode-a-Tempo”,

que “a noite” *soltou*, em “Assombramento”, para ajudar a assustada réstia de luz da lua.

De tudo isso se extrai que “a memória”, estimulada que fora em “Revolta” e “Regresso”, presentemente se acha em quase pleno exercício, com o neófito revivendo determinadas “cousas passadas” que dizem respeito à sua experiência mistagógica. Contudo, a ordem alinear ou embaralhada pela qual tais lembranças se apresentam, envoltas em negro nas “roupas da noite”, ainda expressa toda a *angustiosa* confusão em que o iniciando está imerso. Além do que, mesmo essas recordações daqui a pouco deverão ser preteridas, pois a mais profunda e verdadeira reminiscência ainda por alcançar – e a única que interessará ao ser desperto – refere-se à unidade de essência entre a alma humana e Deus.

Vale patentear que tal confusão mnemônica advém do fato de que o poeta demonstra “medo das roupas da noite”, as quais como que lhe turvam a nudez da memória, e ainda medo

dos vultos quietos, das sombras das cousas,
 (...) *e de uma coisa fria, qualquer coisa grande,*
que lá do longe, do não sei onde,
vem vindo para mim.

Em prosseguimento, no paroxístico final de “Angústia” tudo se cristaliza num entranhado medo de “morrer”. Ocorre que esse temor é justamente o que ao noviço compete perder há tempos, eis que as atitudes de “Pavor” e “Angústia” perante a Morte se traduzem em não menos do que uma desatinada apreensão em face do próprio Renascimento. Assim sendo, dado que absolutamente incompatíveis com o sucesso do anseio anagógico, tais posturas merecem ser incontinenti expurgadas. Nesse quadro, faz-se oportuna uma explicação:

⁶⁹¹ V. as págs. 132-134 (Capítulo II, tópico 2).

⁶⁹² Tb. cit. em ROSA, 11, 42-43 (“Pirlimpsiquice”).

*A morte iniciática prefigura a morte física, que deve ser considerada como a iniciação essencial para aceder a uma vida nova. E, no entanto, antes da morte real, graças à morte iniciática incessantemente repetida, no sentido que São Paulo indica aos cristãos (1 Coríntios, 15, 31), o homem constrói seu corpo glorioso. Vivendo, embora, neste mundo profano, ao qual não deixa de pertencer, ele penetra, com efeito, pela graça, na eternidade.*⁶⁹³

Por ora, estando o neófito de *Magma* já nos domínios da “morte iniciática”, é de se refletir que o temor da “morte real” enfocado nos derradeiros versos de “Angústia” – como se o de um *morto que teme morrer de novo* – reedita e até intensifica aquele recentemente visto “Pavor” do

(...) cego
que dormiu na treva, amedrontado,
para sonhar que mais uma vez cegou...

Advirta-se, outrossim, que o surgimento do “Pavor” e da “Angústia” constitui-se numa constante em praticamente todas as solenidades mistagógicas, não se tratando, pois, de maneira alguma de emoções interditadas aos postulantes. Pelo contrário, são elas não só desejadas como *provocadas* por meios variados de acordo com o ritual, num mecanismo que tem por objetivo fazer com que cada adepto, diagnosticando em si a existência indisfarçável de tais fraquezas inerentes à humanidade, prevaleça sobre elas e livre-se com decisão de tudo quanto o torda de ver a Luz deífica. É exatamente o que o noviço de *Magma* leva a efeito em “Bibliocausto”.

Sobre esse novo texto, inicie-se dizendo que seu título compreende um neologismo, dos primeiros da literatura de Guimarães Rosa, a qual depois seria tão pródiga em invenções lexicais. Ao que parece, cuida-se de uma junção das palavras gregas *bíblion*, “livro”, e “*kauston*”, que tem o sentido de “queimar, corroer”, resultando assim no conceito de “queimadura de livro ou de livros”. Mas, numa alternativa, talvez seja possível ler aí a contração de *bíblion* e de *holokauston* (em português, *holocausto*), termo este, também proveniente do grego, que se refere à prática sacrificial hebraica na qual a vítima é inteiramente consumida pelo fogo (conforme prescrito em *Levítico*, 1); nessa hipótese, o segmento *holós*, que significa “todo, inteiro”, acabaria desaparecendo como componente do vocábulo no entremeio da aglutinação, embora sua idéia persista nas “estantes” que sobrariam “vazias” ao fim da peça rosiana, após o incêndio de *toda* uma biblioteca. Independente de qual tenha sido a escolha do au-

⁶⁹³ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 506-507. O versículo epistolar noticiado é: “Dia após dia morro! Eu o protesto, irmãos, pela glória que tenho em vós outros, em Cristo Jesus, nosso Senhor.”

tor, não há dúvida de que o tema de “Bibliocausto” se reporta a uma expiação a ser realizada por meio das chamas:

*Que a minha mão não trema
ao deitar no fogo forte e primitivo
todos os traidores
que me deram veneno.*

Tem cabimento deduzir que esse “fogo forte e primitivo” representa ter sido inflamado com o combustível do “carvão todo” que foi “tirado” dos “poços velhos de hulheiras” de “Pavor” e insuflado com o oxigênio do “vento (...) uivando” consignado em “Angústia”. Por via de consequência, pode-se dizer que é com os instrumentos do “Pavor” e da “Angústia” que são avivadas as labaredas purificadoras de “Bibliocausto”. Ora, esse fogaréu, agora tão “forte”, aparenta ser precisamente o “primitivo” *Magma* que dá nome ao volume de 1936. Não se esqueça de que a luz e o calor do “magma íntimo” permaneceram arrefecidos durante boa parte do desfiar do livro, sobretudo no período de estadia do neófito na subterrânea mansão tumular, cujo clima, em contraste diametral com a presente ardência, caracterizou-se por ser gélido e úmido (“Toada da chuva”...), escuro (“Assombramento”, “Necrópole”, “Angústia”...) e asfixiante (“Pavor”...). Aliás, é flagrante a diferenciação entre a tibieza aflogística do passado “fogo-fátuo” de “Assombramento”, seguida pela tenuidade do “fio da língua, fugidio e verde,/ de um sal de boro” em “Tentativa”, e o atual vigor da fogueira na composição em tela. A natureza ignescente do presente poema, por outro lado, permite-nos fazer associações com o Athanor, que é a fornalha microcósmica dos alquimistas, e com o Flegetonte, rio infernal das queimaduras na antiga mitologia grega. Destarte, a perspectiva que se abre é a de que o adepto, para ultimar a carreira mistagógica, necessita ultrapassar agora o curso das águas ígneas que se confundem com a fêrvida substância do *Magma* anímico.

Conclui-se que em “Bibliocausto” se assiste a uma cena de capital importância, a qual marca simultaneamente a *despedida do plano ctônico intermédio* e o *princípio da iluminação do poeta que reza o rosário*: é a vera passagem das sombras à Luz, mediante uma fervorosa profissão de fé. Examinemos, por conseguinte, esses dois ângulos.

Em corroboração à hermenêutica de saída do noviço do reino subterrâneo, faz-se, na segunda estrofe do carne, a afirmativa de que

*Queimarei o frio
geometrizador da vida
lapidada através de lentes bem polidas
(ah, o horror da pedra voando,
tangida pela mão de não sei que demônio*

*e a pensar pelo espaço que ainda tem arbútrio!...)*⁶⁹⁴

A imagem do “frio/ geometrizador da vida” põe em evidência, obviamente, a contraposição entre “frio” e “fogo”, sendo que a este cabe preponderar, *queimando* aquele: trata-se não menos do que o ideal de aquecimento do ser humano pela descoberta de sua própria *alma*, “fio” que o une à *Alma Mater*. Além do que, certamente se estabelece um nexos com o “problema de *trigonometria*” que “A aranha” tentava “resolver” na peça que assinalou a entrada do noviço no mundo sepulcral; dado que a *geometria* e a *trigonometria* são ramos afins da matemática, relembre-se que uma parte relevante da inteligência daquele poema anterior se demorava nas correlações entre as formas *geométricas*: o “desenho octogonal”, composto por triângulos que traçam uma figura intermediária entre o quadrado e o círculo, bem como o “trapézio”⁶⁹⁵. Logo, a combustão simbólica do “frio/ geometrizador da vida” exprime que em “Bibliocausto” acontece o vencimento da etapa em que vigeram as preocupações trigonométricas da “aranha fiandeira”, a qual vacilava entre se “amortalhar” no plano da matéria ou “pescar pequenos arco-íris” propiciatórios da ascensão.

Em continuidade, percebe-se que a terceira e quarta estâncias repetem a estrutura da segunda, sendo todas encabeçadas por votos assemelhados e arrematadas por comentários entre parênteses:

*Queimarei o detrator
maníaco e vaidoso,
que quis prender a vida numa câmara lenta,
para a tingir depois numa câmara escura
(ah, o inferno galopando às doidas,
nos cavalos sem freios
da vontade cega e sem destino!...)*...

*Queimarei o louco,
ébrio de orgulho,
raivoso de fraqueza,
que destilava haxixe em frascos verdes
na paisagem alpina
(ah, o prazer com que ainda o queimaria
em cada uma das voltas pavorosas
do seu Eterno Retorno!...)*...

A tríplice proposição (“*Queimarei...*”) admite avaliar que “o frio/ geometrizador da vida”, “o detrator,/ maníaco e vaidoso,” e “o louco,/ ébrio de orgulho,/ raivoso de fraqueza,” identificam-se entre si. De fato, são sempre os mesmos “traidores/ que me deram ve-

⁶⁹⁴ Em ROSA, 2, 138-139, o segmento “pelo espaço” vem entre vírgulas: “e a pensar, *pelo espaço*, que ainda tem arbútrio”.

⁶⁹⁵ V. atrás as págs. 245-246 e 248 (tópico 1 do presente Capítulo).

nenos” denunciados nos primeiros versos. Em suma, tais “traidores” podem ser interpretados como “todos” aqueles que, de uma maneira geral, contribuem para afastar o ser humano de Deus, quando levantam suas Torres de Babel à base do conhecimento meramente livresco (daí “*Bibliocausto*”), da erudição amorfa e da lógica equacionária que desdenham o valor da fé. E, levando-se em conta as observações parentéticas, carregam-se elementos (o “arbítrio”, a “vontade cega e sem destino”, o “Eterno Retorno”) que induzem a cogitar que, para o jovem Guimarães Rosa, esses “traidores” se conjugariam numa só personagem que os representa a “todos”: o filósofo alemão Friedrich Nietzsche.

Hygia T. C. Ferreira tem a esse respeito opinião semelhante:

“Bibliocausto” (...) sintetiza a aversão do poeta contra os que ele chama de “traidores”: os cientistas exagerados, estudiosos que deixam de lado a vida humana, que só se interessam pela ciência pura, fazendo da vida um quadro de classificações. São os empalhadores, os dissecadores que geometrizam a vida (...). O poeta é também contra o realismo exagerado (negativo) e, sobretudo, o naturalismo. (...) Finalmente, o poeta se diz contra: todos os que criam um homem que está acima do homem; o ufanismo individualista da superioridade humana; todos os programadores do super-ego, Nietzsche em especial, com seu super-homem, imortal, ateu, tirano, egoísta, sem nunca levantar os olhos para o céu. Nietzsche é, assim, o louco, que também deve ser queimado...⁶⁹⁶

Para entender esse ponto, é conveniente dar aparte ao próprio Guimarães Rosa, em fragmento epistolar que já foi colado anteriormente:

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “antiintelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente.⁶⁹⁷

Nesse padrão, Nietzsche surge deveras como o antípoda por excelência das raízes rosianas cravadas nos textos místicos e pensadores elencados. Merece lugar, portanto, uma visão rápida, porém o mais criteriosa possível, sobre o pensamento nietzschiano, a fim de que se possa auferir o *como* e o *porquê* de se configurar esse antagonismo.

Aduza-se então que a inteira filosofia de Nietzsche, a qual o mais das vezes se revela aforística, desdobra-se como uma crítica acirrada a todos os sistemas de idealismo metafísico (ou de “ontoteologia”) e a quaisquer valores religiosos e morais instituídos a partir deles. Vejamos que, realizando *A genealogia da moral* (1877), o pensador alemão considerou

⁶⁹⁶ FERREIRA, 47, 25.

⁶⁹⁷ Rosa, em carta a BIZZARRI, 29, 58. Grifei.

que existiriam duas grandes balizas éticas para o comportamento humano em face da vida. Uma delas corresponderia a uma “*Herren-moral*” ou “moralidade de senhores”, cuja melhor forma teria sido praticada na Grécia pré-socrática e na Roma clássica e que se sustenta sobre a valorização de aspectos egoísticos, como a honra individual, o orgulho aristocrático e o amor pelo poder e pelo perigo, tudo por sua vez se consubstanciando na *virtus* ou força da masculinidade que abraça o deleite da existência. Esses dons viris, no entanto, segundo Nietzsche teriam mais tarde sido corrompidos com a introdução de uma “*Heerden-moral*” ou “moralidade de rebanho” que preza qualidades plebéias, tais como a humildade, o sentimento de igualdade e o amor ao próximo e à paz, os quais traduzir-se-iam como indícios de uma pusilânime fragilidade feminina. “*Herren-moral*” e “*Heerden-moral*” opor-se-iam sobretudo porque, bem ao contrário da primeira, a segunda sempre apresenta um ideal de renúncia à vida do corpo sensível – que para Nietzsche seria a única vida verdadeira – em prol de uma falsa felicidade da alma num além feérico; sendo assim típica de uma mentalidade de “escravos” que têm medo de viver, tal atitude “de rebanho” agiria por negar a vida real, coibindo a liberdade do espírito humano de procurar o seu próprio bem imediato e impondo-lhe uma servidão a conceitos de quimera como o “bem comum” e a “vontade divina”, os quais enredariam o ser em noções errôneas sobre o bem e o mal. No entendimento de Nietzsche, o bem supremo seria, a todo tempo, a livre expansão da vontade do indivíduo mais forte, e o mal, qualquer oposição a ela.

De sorte que, para o filósofo germânico, os grandes responsáveis pela instauração da “*Heerden-moral*” no Ocidente, dando motivo ao declínio da civilização, teriam sido: Sócrates, visto como um “decadente” que “inventou” a metafísica ao fazer a distinção entre o mundo das “aparências” e o das “essências”; Platão, sistematizador deplorado como um “cristão pré-cristão”, e junto a ele os seus discípulos neoplatônicos; o judaísmo, entendido como uma frouxa religião “de *ghetto*” criada por um povo subjugado (o que não deve ser confundido com o anti-semitismo, postura que Nietzsche alegava desprezar); e, sobre todos esses, a fé cristã, ridicularizada como “um platonismo para o povo”, e São Paulo, verdadeiro “disangelista” disseminador do “ódio instintivo contra a realidade”. No que concerne às outras crenças, o budismo freqüentemente foi alvo de motejos lançados pelo pensador, assim como de vez em quando o eram o hinduísmo e Maomé. Outras farpas escarnecedoras foram desfechadas contra “espíritos *doentes*” os mais variados, tais como Martinho Lutero, Jean-Jacques Rousseau, Herbert Spencer e Epicuro, ou contra tipos da “nossa *décadence* literária e artística”, como Liév Tolstói, Richard Wagner e Arthur Schopenhauer. Acrescente-se que na época de Nietzsche o socialismo (especialmente o de Karl Marx e Friedrich Engels) e as bandeiras

democráticas ter-se-iam encarregado de advogar diversas das causas altruístas e degeneradas inerentes à “*Heerden-moral*”⁶⁹⁸.

Como se vê, salvo o lado sócio-político, o alemão investia com severidade contra tudo o que era mais caro a Guimarães Rosa no que toca à ascendência ideológica – contra “Cristo, principalmente”, e toda a pregação cristã estruturada em torno dos mandamentos de amor ao próximo e, sobre todas as coisas, amor a Deus⁶⁹⁹, preceitos que Nietzsche acusava de falácia. Quanto à questão da fé, fulcro de toda a literatura rosiana, é absolutamente menosprezada pelo niilismo nietzschiano. O pensador também se insurgiu contra a justificação do sofrimento feita pelo cristianismo em termos de resgate do pecado como condição prévia para o ingresso da alma num imaginário mundo *post-mortem* – e perceba-se que se Guimarães Rosa demonstrou, em “*Regresso*”, preocupação crucial com esse tema de fundo anagógico, para Nietzsche tal idéia transcendental teria sido formulada apenas porque os mais fracos quiseram criar compensações fantasiosas que os consolassem diante da interdição, na vida real, aos privilégios naturalmente gozados pelos mais fortes: sem possuir a força e a audácia varonis necessárias para conquistarem por suas mãos as riquezas materiais, a terra e as alegrias do corpo, os débeis integrantes do “rebanho” teriam forjado os mitos da pobreza virtuosa, do céu e da salvação da alma; na mesma linha de raciocínio teria sido urdida a ficção do pecado, a qual procurava, numa atitude de completa “hostilidade à vida” e a “tudo que é humano”, coarctar os dignos de serem “senhores” de dar plena satisfação aos seus mais puros instintos vitais. Portanto, Zaratustra elogia:

*Amo Aqueles que não procuram atrás das estrelas uma razão para sucumbir e serem sacrificados: mas que se sacrificam à terra, para que a terra um dia se torne do além-do-homem.*⁷⁰⁰

Foi assim que Friedrich Nietzsche declarou simbolicamente a “morte do Deus cristão”, a qual, para ele, teria ocorrido nos fins do cientificista século XIX, como corolário da falência do platonismo e de todos os demais sistemas metafísicos. Em substituição, o filósofo propôs o estabelecimento de uma nova ordem axiológica, estruturada sobre uma senhoril “vontade de potência”: esta se tornaria o luzeiro individual a guiar cada “espírito livre” até o porvir, quando deveria surgir um “super homem” situado “*jenseits von Gut und Böse*” (*Além*

⁶⁹⁸ Essas alusões, assim como as seguintes, foram colhidas em obras várias: *A gaia ciência* (1881-1882), *Assim falou Zaratustra – Um livro para todos e para ninguém* (1883-1885), *Crepúsculo dos ídolos – Ou como filosofar com o martelo* (1888) e *O Anticristo – Ensaio de uma crítica do cristianismo* (1888). Remeto à consulta das obras de NIETZSCHE constantes na bibliografia desta pesquisa: 220, 221 e 222, *passim*.

⁶⁹⁹ V. *Mt* 22.34-40, , *Lc* 10.25-28, *Mc* 12, 28-34, *Jo* 13.34, *ICo* 13, *IJo* 4, 7.21, e tb. *Dt* 6.4-5 e *Lv* 19.18.

⁷⁰⁰ NIETZSCHE, 221, 211 (*Assim falou Zaratustra*).

do bem e do mal, 1886) e capaz de criar por si mesmo a sua vida, atendendo a seus desejos sem se submeter a códigos enganosos e a promessas irrealizáveis. Pois bem, se o cosmos é desdivinizado e “Nada é verdadeiro, tudo é permitido”⁷⁰¹. Seria essa aquela apologia “da vontade cega e sem destino” que em “Bibliocausto” desperta, no jovem Guimarães Rosa, tão *ardoroso* (e *nota bene*) repúdio.

É, pois, nessa conjuntura que adquire relevância a tese, referida no poema de *Magma*, do “Eterno Retorno”, que Nietzsche imodestamente reputava como “o mais poderoso dos pensamentos”⁷⁰² e através do qual intentou superar a metafísica cristã. Trata-se de uma doutrina existencial que, partindo do postulado de um universo sem Deus, firma as seguintes premissas: primeira, a de que o tempo é infinito; segunda, a de que as forças engendradoras da realidade são finitas. Em decorrência, as combinações possíveis dessas forças, por mais amplas que se configurem, acabam se revelando inexoravelmente limitadas e, dentro do ciclo cósmico temporal, repetem-se *ad infinitum* nos mais ínfimos detalhes. Nietzsche explana:

*Seja qual for o estado que esse mundo possa alcançar, ele tem de tê-lo alcançado, e não uma vez, mas inúmeras vezes. Assim este instante: ele já esteve aí uma vez e muitas vezes e igualmente retornará, todas as forças repartidas exatamente como agora: e do mesmo modo se passa com o instante que gerou este, e com o que é filho do de agora. Homem! Tua vida inteira, como uma ampulheta, será sempre desvirada outra vez e sempre se escoará outra vez –, um grande minuto de tempo no intervalo, até que todas as condições, a partir das quais vieste a ser, se reúnam outra vez no curso circular do mundo. E então encontrarás cada dor e cada prazer e cada amigo e inimigo e cada esperança e cada erro e cada folha de grama e cada raio de sol outra vez, a inteira conexão de todas as coisas.*⁷⁰³

O filósofo ainda cuida de admoestar: “Guardemo-nos de atribuir a esse curso circular qualquer *tendência*, qualquer alvo...”⁷⁰⁴ – e isso porque, não havendo Deus nem qualquer espécie de transcendência hábil a opor freio ou atrito, o peculiar anel cármico nietzschiano aparece com efeito como um implacável moto-perpétuo, sem outra lei que não a da reiteração sem fim de todas as coisas. A conclusão prática, posto que preconize a prerrogativa de se imprimir a cada momento o selo da eternidade, tinge-se por igual de uma pátina maquiavélica:

Meu ensinamento diz: viver de tal modo que tenhas de desejar viver outra vez, é a tarefa –, pois assim será em todo caso! Quem encontra no esforço o mais alto sentimento, que se esforce; quem encontra no repouso o mais alto sentimento, que repouse; quem encontra em subordinar-se, seguir, obedecer, o mais alto sentimento, que

⁷⁰¹ *Id.*, *op. cit.*, pág. 442 (“O eterno retorno”, 1881, escrito formado por fragmentos que Gérard Lebrun coligiu em “textos póstumos”, tais como *Vontade de potência*, obra que Nietzsche deixou inacabada). V. *id.*, 220.

⁷⁰² *Id.*, 221, 442.

⁷⁰³ *Id.*, *ibid.* Grifo do autor.

⁷⁰⁴ *Id.*, *op. cit.*, pág. 441. Grifo do autor.

*obedeça. Mas que tome consciência do que é que lhe dá o mais alto sentimento, e não receie nenhum meio! Isso vale a eternidade!*⁷⁰⁵

Sem dúvida, cuida-se de um extremamente poderoso estímulo silogístico à mais completa e plena fruição dionisíaca da vida, o que tem seu mérito. Mas não deixa de ser também um modo formidavelmente erudito de se enovelar o banalizado dito coloquial: “agora é cada um por si”.

Todavia, o que chega a ser pungente é a percepção de que, apesar de sua constante parenética profana acerca da “morte de Deus”, a filosofia de Nietzsche progride até o ponto em que ela mesma se acua em cheque, pontuada que é por certos elementos suspicazes, os quais dão margem a que o complexo em que se inserem seja interpretado não como um modelo de pensamento ateu, mas sim deísta, *i. e.*, erguido sobre o convencimento tácito de que Deus distraidamente se alheia do Universo, e portanto, em troca, o ofendido Universo deve se alhear de Deus. Ora, é o próprio Zarathustra quem profere:

*Amo Aquele que açoita seu deus, porque ama seu deus: pois tem de ir ao fundo pela ira de seu deus.*⁷⁰⁶

Teria Friedrich Nietzsche, filho e neto de ministros protestantes por ambos os lados da família (de cujos púlpitos parece ter herdado a eloquente índole profética) e devotíssimo leitor da *Bíblia* na infância e na adolescência, *amado* tanto seu Deus a ponto de *açoitá-Lo*? Ou melhor dizendo, teria Nietzsche *açoitado-O* – porque positivamente *O açoitou* – mercê de um despeitado *amor*? A biografia do filósofo mostra um sem número de contravoltas do coração: exemplificando, sua admiração por Schopenhauer, a amizade com Wagner e notadamente a paixão pela jovem Lou Andreas Salomé, cortejada em vão, redundaram sempre em magoados desafetos, materiais que a verve transformava em argumentações de filosofia. Recusado em suas idéias ou sentimentos, o melindrado Nietzsche sempre retrucou na pena, e não teria porventura agido assim também com Deus?

Compete encarecer que as presentes ponderações não constituem de modo algum uma digressão ociosa, mas, bem ao contrário, perfazem uma parêmbola necessária. Pois é sob esse prisma que se torna possível compreender a filosofia nietzschiana como uma brilhante *filosofia do ressentimento*, elaborada por alguém que não logrou suplantar a sua ro-

⁷⁰⁵ *Id.*, *op. cit.*, pág. 442. Grifos do autor.

⁷⁰⁶ *Id.*, *op. cit.*, pág. 212. Grifei. Cruze-se com Guimarães Rosa: “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. (...) Disse-ram-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.” (In: LORENZ, 58, 83-84. Grifei.).

mântica decepção em face do mundo burguês finissecular, do qual parecia que Deus Se havia evadido. Destarte, visualiza-se com melhor clareza o contraste em relação àquilo que poderíamos chamar de *estética do persentimento* rosiano, calcada que é em insistentes preocupações de ordem autocognitiva e de esteio anagógico, bem como arrimada na prevalência da fé – o que em *Magma* foi alicerçado logo com o poema vestibular – e do amor teosófico – cuja importância foi enfatizada desde “A Iara”, desdobrando-se depois nos textos do segundo terço.

Diante de tudo, complementa-se que quiçá a ética nietzschiana possa ser ela própria lida como uma típica “*Heerden-philosophie*”, uma Torre de Babel intelectual levantada porque o egotista pensador alemão não teria acreditado na sua capacidade particular de se elevar até um Deus prodigiosamente heril e tão *divino, demasiado divino*, em Sua inacessível indiferença. Por conseqüência, o “super-homem” sonhado pelo filósofo pode não ser nada além do que um trânsfuga simulacro do iluminado, e daí então Guimarães Rosa ter escrito certa vez que Nietzsche “‘ouviu o galo cantar’ só por metade”⁷⁰⁷, tal qual o neófito que sustém a marcha no meio da caminhada. De sorte que se Zaratustra chegou a indagar, com desdém: “Se houvesse Deuses, como poderia eu suportar não ser um Deus?” – a isto o místico de Cordisburgo provavelmente poderia ter replicado: “*Sendo Deus!*” É a via proposta por *Magma*.

Saliente-se então, uma vez mais, que o que mais nos importa por ora, em função do que “Bibliocausto” aventa, é que entre a disteleologia ímpia de Friedrich Nietzsche, levantada sobre a asserção de um ser humano auto-suficiente, e a anagógica escritura de Guimarães Rosa, que pressupõe Deus como origem e fim de todas as coisas e de todos os esforços humanos, interpõe-se um abismo que, conforme se pôde averiguar, é bem mais largo do que o oceano que separa a Europa e a América. O que explica a fina ironia do

(...) prazer com que ainda o queimaria
em cada uma das voltas pavorosas
do seu Eterno Retorno!...

Outrossim, mister discernir com exatidão que o “Eterno Retorno” nietzschiano não se confunde de maneira alguma com a “*Revolta*” e o “*Regresso*” rosianos. Aquele, sem resvalar em qualquer aspecto anímico ou hierático, consiste num incessante “Retorno” de cada momento ao mesmo momento e de cada matéria à mesma matéria, ao longo de uma infi-

⁷⁰⁷ Em carta a Vicente Ferreira da Silva, publicada in: *Cavalo azul*. Rio de Janeiro, maio de 1958, págs. 31-32, apud FERREIRA, 47, 60. Cumpre ressaltar que, nada obstante, a *metade do canto do galo* que Nietzsche ouviu permitiu que Guimarães Rosa, em vários momentos de sua literatura posterior, estabelecesse ricos diálogos com outros preciosos aspectos da filosofia nietzschiana, o que já tem sido competentemente demonstrado por mais de um pesquisador (v. g. PIMENTA NETO, 72) e havendo ainda nesse campo uma boa e extensa messe de estudo.

nitamente aberta *curva* temporal; e se nessa curva o vivo viverá de novo, sempre e sempre, igualmente o morto morrerá vezes sem conta e sem descanso, e

(...) *um cego*
que dormiu na treva, amedrontado,

descobrirá eternamente “que mais uma vez cegou...” Já no que tange à “Revolta” e ao “Regresso” de *Magma*, o momento e a matéria representam caracteres efêmeros, tal como as contas de um rosário que, uma vez desfiado, integraliza e fecha seu *círculo*: conquanto aparentemente haja um término, na verdade este se consubstancia com o princípio, denotando que a alma se reencontra consigo mesma em Deus e no Infinito – e então, nalgum quando, não mais haverá cegueira.

E finalmente não se descure de anotar que o “Eterno Retorno” de Nietzsche é apenas uma forma peculiar do mais genérico conceito filosófico de *palingenesia* (do grego *palin*, “de novo”, *genesis*, “geração”), o qual comporta outras versões como, *verbi gratia*, a do italiano Giambattista Vico, que aplicou tal idéia de *corsi e ricorsi* à civilização, propondo ser a história da humanidade projetada por ciclos (o divino, o heróico e o humano) que se sucedem. Sem embargo, pelos dados colhidos em “Bibliocausto” é indubitável que a menção feita por Guimarães Rosa queira evocar e confrontar especificamente a concepção nietzschiana do tema.

Por outro lado, oportuno frisar que o ardor de “Bibliocausto” não se exaure na profligação a Nietzsche, eis que este é tão-somente um de

todos os traidores
que me deram veneno.

Ad argumentandum, não haveria talvez, naquele “friol/ *geometrizador* da vida”, uma censura até a uma parte do pensamento do próprio Platão? Afinal, a portela de sua Academia em Atenas ostentava a proibição de “Que aqui não entre quem não for *geômetra*”, como se o saber fosse privilégio de eruditos eleitos que conheçam e dominem *técnicas* de lógica, ao passo que o único verdadeiro conhecimento exigido pela mística dos mistérios é o singelo domínio intuitivo de *si mesmo*, capacidade aberta a qualquer um. A rigor, pode-se admitir que, no presente instante do trajeto mistagógico, já nenhum aparelhamento filosófico se exime de figurar entre as labaredas de “Bibliocausto”, vez que as filosofias são invariavelmente roupagens do *intelecto humano*, e a demanda agora é mais além, pelo desnudamento da *alma divina*. Diz, a propósito, Fernando Pessoa:

*Por fim, na funda caverna,
Os Deuses despem-te mais.
Teu corpo cessa, alma externa,
Mas vês que são teus iguais.*⁷⁰⁸

O “corpo cessa”. Eis aí a deixa para salientar que a real medula de “Bibliocausto” – para o que tudo quanto foi costurado até agora foram só preparatórios – vem a ser que, se o “veneno” foi instilado, então a prioridade já não é verberar contra os *envenenadores*, sejam eles quem forem, mas sim purificar o *envenenado* do mal que o acomete. “Bibliocausto”, portanto, consiste antes de tudo num expurgo do “veneno” e numa depuração, até as cinzas, do corpo que se havia corrompido: é a consumpção do *eu*.

De forma que as páginas anteriores serviram, mormente, para o isolamento dos princípios tóxicos: são eles os venefícios da falta de fé e do apego à fatuidade da matéria, que se demonstraram sintetizados na doutrina nietzschiana e com os quais o poeta que reza o rosário padecia há tempos. Isolados tais ingredientes ominosos, o antídoto a ser ministrado é um só: deixar incender livremente a áscua do *Magma* anímico, até que, na pira funerária de “Bibliocausto”, sejam incinerados em sacrifício todos os restos cadavéricos do ego profano, o qual se permitira contaminar com a “Angústia” e o “Pavor” de se elevar até a deidade. E desde que ultimada a imolação desses despojos,

*(...) só ficará comigo
o riso rubro das chamas, alumando o preto
das estantes vazias.*

O que equivale a dizer que “só ficará comigo” a pureza incandescente do *Magma*, “alumando” as “estantes vazias” da psique, as quais restarão enfim desatravancadas de quaisquer dos preconceitos da razão ctoniana que, à guisa de intermediar, acabava atrapalhando o encontro entre o ser humano e Deus. É essa a mesma preocupação que embasa a seguinte admoestação do *Tao* (poema 20):

*Renunciai à vossa pretensa cultura,
E todos os problemas se resolvem.*

Vale ainda explicitar que, em tal perspectiva, subjaz o entendimento de que o próprio neófito chegou a assumir o papel de “geometrizador da vida”, de “louco,/ ébrio de orgulho,/ raivoso de fraqueza” e de

(...) detratador,

⁷⁰⁸ PESSOA, 234, 53, “Iniciação”.

*maníaco e vaidoso,
que quis prender a vida numa câmara lenta,
para a tingir depois numa câmara escura...*

Interessa então deslindar o tropo trazido por esses versos. Temos, primeiro, que a “câmara lenta”, bem como a “câmara escura”, remetem respectivamente às idéias de máquina e de revelação fotográficas: com aquela, *prende-se* “a vida” numa película e depois, por meio desta, *tinge-se-a* com cores que pretendem reproduzir a realidade. Outrossim, as mesmas *câmaras* surgem como representações de um recinto claustrofobicamente fechado, parecendo, pois, aludirem ao longo e tenebroso período iniciático passado no reino subterrâneo dos mortos, *câmara-ardente* onde o adepto sofreu a tentação de se render à imobilidade mórbida. Não é expletivo patentear que se verifica, num como noutro caso, o sentido de imobilização, ou seja, o que antes era movimento vital tende a ser submetido a uma fixação, cujo resultado aparece como mera cópia da realidade: no instantâneo fotográfico não se vê a verdadeira vida, mas apenas uma mímese destinada a fatal desbotadura – e do mesmo modo o iniciando, se tivesse optado por cessar o seu deslocamento e permanecer no túmulo simbólico, estaria fadado a se contentar com a pálida aparência das sombras, em detrimento da rutilante essência do objeto real. Tudo, aliás, em franca correlação com o célebre mito da caverna platônico⁷⁰⁹.

No rastro dessa imagem, válido colocar que, se o neófito foi de fato o “geometrizador”, “o louco” e “o detrator”, agora, como condição para o prosseguimento do itinerário anagógico, incumbe-lhe necessariamente *queimar em efígie* a si mesmo, isto é, *queimar* aquela deletéria parte de si que, ostentando tais aspectos, secretara contra a alma o traíçoeiro “veneno” da dúvida.

No entanto, o desvanecimento ao fogo dessa efígie imóvel assinala apenas um dos lados da moeda, sua *cara*: a saída da mansão sepulcral, concomitante à extinção do *eu* profano. Já a reluzente *coroa* diz respeito à abertura para o Renascimento sob os auspícios deíficos, e neste ponto atingimos as considerações sobre a *iluminação* que “Bibliocausto” ensaja. Sim, pois que o “fogo forte e primitivo” não significa tão-só a combustão, mas também uma reação contra as trevas tristes da morte, que são assim *alumiadas* pelo “riso rubro da chamas”.

Como é consabido, torna-se bastante recorrente, nos textos de índole metafísica, a utilização do signo do fogo para indicar o alcance da epifania, eis que ele exprime, com excelência ímpar, “a purificação pela compreensão, até a mais espiritual de suas formas, pela

⁷⁰⁹ V. neste estudo a pág. 127 (Capítulo II, tópico 2).

luz e pela verdade”⁷¹⁰. Um exemplo notável, que nunca é demais relembrar, pode ser colhido em *Atos* 2.3, onde se narra a vinda do Espírito Santo por sobre os discípulos durante as festividades do Pentecostes:

E apareceram, distribuídas entre eles, línguas, como de fogo, e pousou uma sobre cada um deles.

Faz-se também oportuno citar um poema de São João da Cruz que dá mostras de conotação com a linha mística seguida por “Bibliocausto”:

*Oh! chama de amor viva
Que ternamente feres
De minha alma no mais profundo centro!
(...)*

*Oh! lâmpadas de fogo
Em cujos resplendores
As profundas cavernas do sentido
– Que estava escuro e cego –
Com estranhos primores
Calor e luz dão ao seu querido!*⁷¹¹

Todavia, não há porque se demorar em tal assunto, suficientemente explorado alhures neste trabalho⁷¹². O que importa é deixar bem frisado que “Bibliocausto” se configura como o instante do circuito iniciático em que o *Magma* ebole mais intensamente – *fervet opus*⁷¹³ –, concluindo o trabalho de escorificação do interior do poeta, de modo a abrir no continente humano o espaço *vazio* (exprimido pelas “estantes” sem livros) que se destina à plena eclosão do conteúdo divino. Convém, entretanto, pormenorizar: por ora não se cuida ainda da unificação final com a *Alma Mater* (tema a ser desenvolvido nos cinco próximos textos), mas sim da descoberta, pelo peregrino, de que tal unificação é possível, traduzindo-se unicamente numa questão de *fé* em que assim o seja. E por isso a particularidade de ser o discurso de “Bibliocausto” vertido quase todo através de verbos no futuro do presente: com a inteira atenção confiantemente voltada para o que ainda vem, augura-se para muito em breve a definitiva revelação do liame anímico entre o homem e Deus. Ora, quando esse estágio for atingido, o contemplante já não terá necessidade de coisa alguma⁷¹⁴; por enquanto, porém,

⁷¹⁰ Afirmação de Paul Diel (*Le symbolisme dans la mythologie grecque*), apud CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 443.

⁷¹¹ In: CARVALHO, 154, 157 (“Chama viva de amor”).

⁷¹² V. especialmente as págs. 48-53 (Capítulo I, subtópico 3.1).

⁷¹³ Sobre esse pertinente fragmento de Virgílio, v. TOSI, 274, 432.

⁷¹⁴ V. à frente a pág. 441 e segs. (último tópico deste Capítulo).

mesmo que mínimas e absolutamente simples, algumas carências ainda se fazem sentir nos versos finais da peça (e note-se a conjugação verbal no presente do indicativo):

*Porque eu só preciso de pés livres,
de mãos dadas,
e de olhos bem abertos...*

A alusão aos “pés livres” representa querer expressar a exoneração do noviço, agora totalmente absorvido pelas ocupações sagradas, de quaisquer dos misteres relativos à existência mundana, eis que a máxima *liberdade* para os pés é, sem dúvida nenhuma, não estarem servilmente presos a solo algum, podendo ir e vir a bel-prazer. Em prossecução do raciocínio, plausível afiançar que “eu só preciso de pés livres” *da terra* para que, sem outros vínculos, pesos ou obrigações, possa então me alçar até *o céu*.

Quanto às “mãos dadas”, à primeira vista parecem reportar ao gesto mais característico da prece, em que o fiel junta as próprias mãos, predispondo-as para o alto, com o intuito de demonstrar que se encontra totalmente compromissado com as tarefas sagradas, interpretação essa em tudo adequada aos propósitos do poeta que reza o rosário. Mas, se se admitir um desdobramento da idéia,

É preciso lembrar ainda que a palavra manifestação tem a mesma raiz que mão; manifesta-se aquilo que pode ser seguro ou alcançado pela mão.

(...)

*A mão de Deus é muitas vezes representada saindo das nuvens, o corpo permanecendo oculto no céu. Com o fim de manifestar sua divindade, ela surge cercada de uma auréola cruciforme.*⁷¹⁵

De sorte que as “mãos dadas” em “Bibliocausto” talvez possam ser tomadas também como um símbolo de que a *alma* humana, pelo esforço pessoal, conseguiu *alcançar* a divina *Alma*, a qual lhe está agora “saindo das nuvens” do desconhecimento: assim, o ser *manifestado*, embaixo, e Deus *Manifestante*, no alto, figurativamente *dão-se as mãos*, num claro sinal de concerto e intimidade. Nada obstante, em que pese o tom de aproximação, fica desta maneira implícito que a aparência de dualidade ainda prevalece (já que são *duas* as mãos envolvidas), restando para mais tarde a conversão da criatura e do Criador (o Qual *permanece* “oculto no céu”) numa única essência anímica.

Por outro lado, revela-se útil insistir na percepção da antinomia: as extremidades dos membros inferiores – “pés” – encontram-se, nos versos de “Bibliocausto”, “livres” no plano terrestre, ao passo que as terminações dos membros superiores – “mãos” – estão “da-

⁷¹⁵ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 589-591. Grifos dos autores (“manifestação” em negrito).

das”, *i. e.*, de um jeito ou de outro se acham *presas* aos cuidados que se votam ao plano celeste.

E inda mais elevados se situam os “olhos bem abertos”, órgãos que universalmente simbolizam a mais estreme capacidade de percepção dos aspectos sobrenaturais, bem como a comunhão entre a alma humana e a refulgência divina. Essas qualidades do signo são atestadas por numerosos fatores: primeiramente, pela circunstância de a maioria dos relatos teofânicos, no Oriente como no Ocidente, serem sustentados pela ocorrência do contato visual do místico com algum representante que reflita a presença do nume inefável (são, por exemplo, na *Bíblia*, a Sarça Ardente de *Êxodo* 3 e as vindas dos anjos do Senhor anunciadores, como Gabriel, que apareceu a Maria em *Lucas* 1.26-38); além disso, por todo lugar verifica-se o alastrado emprego hierático de vocábulos e expressões oriundas da mesma constelação semântica, tais como *visão*, *contemplação*, *iluminação*, *miração* (este um termo específico dos ritos brasileiros do Santo Daime) e *olho da alma*, *do coração* ou *do espírito*. No que tange a essa série de locuções, os pesquisadores Chevalier e Gheerbrant, depois de mencionarem “Platão e São Clemente de Alexandria”, elencam diversos outros autores em cujos escritos são cultivados enunciados assemelhados:

*Plotino, Santo Agostinho, São Paulo, São João Clímaco, em Filoteu, o Sinaíta, Elias, o Édico, São Gregório de Nazianzo; é ainda uma constante da espiritualidade muçulmana (ayn-el-Qalb), onde é encontrada na maioria dos sufistas, especialmente em Al-Hallaj. M. Schuon observou-a de modo semelhante entre os sioux. O olho do coração é o homem vendo Deus, mas também Deus vendo o homem. É o instrumento da unificação de Deus e da alma, do Princípio e da manifestação.*⁷¹⁶

Ilustre-se o raciocínio com um fragmento do referido poeta Hussein Mansur Al-Hallaj (857-922):

*Avistei o meu senhor
com os olhos do coração e lhe disse: Quem és tu?
Ele me disse: Tu!*⁷¹⁷

De fato, é sobretudo no misticismo islâmico que a palavra ‘ayn (“olho”) se faz mais largamente invocada, como o é pelo filósofo Avicena, para transmitir o sentido de “contemplação da natureza íntima de Deus” ou – pode-se dizer sem erro – *contemplação da natureza de Deus* no *íntimo* de cada indivíduo. Mas esse pensamento, sendo bem mais antigo do que o próprio Islã, encontra eco nas mais variadas culturas, pois ao redor do globo persiste a

⁷¹⁶ *Id.*, *op. cit.*, pág. 654. Grifos dos autores (“vendo” em itálico, os demais em negrito).

⁷¹⁷ CARVALHO, 154, 63.

idéia de que “*A abertura dos olhos é um rito de abertura ao conhecimento, um rito de iniciação.*”⁷¹⁸ Eis porque

*São os olhos a lâmpada do corpo. Se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo será luminoso;
se, porém, os teus olhos forem maus, todo o teu corpo estará em trevas. Portanto, caso a luz que em ti há sejam trevas, que grandes trevas serão!*⁷¹⁹

Por conseguinte, têm razão de ser os “olhos bem abertos” na composição de Guimarães Rosa.

Enfim, em função de todos esses elementos, considere-se que os três versos concludentes de “Bibliocausto” espelham perceptível consonância com os três derradeiros de “O poeta reza o rosário”, carne inaugural de *Magma*:

*sem que o poeta o veja,
sem que o sinta,
sem que o desminta...*

Observe-se que os “olhos bem abertos” de “Bibliocausto” parecem confirmar que “o poeta”, neste comenos, tem plenamente descortinado em si o desejo de *ver* o invisível; as “mãos dadas”, por seu turno, denotam que se busca *sentir* o toque do intangível; e logo os “pés livres” patenteiam a sólida intenção de *não se desmentir* o *correr* “por dentro” do “fio” do “rosário”, no movimento circular que conduz à divindade. Esses anelos metafísicos, que desde o começo da aventura mistagógica causavam grande inquietação e hesitações no espírito do adepto, sofreram vários reveses ao longo do confinamento no umbroso ambiente mortuário, e no entanto agora vêm à tona com toda a força incandescente da lava em erupção: em “Bibliocausto”, o *Magma* acende para poder ascender.

Eis então que, prestes a findarmos com os comentários acerca dessa peça, tão-somente um único tema ainda falta ser abordado. Trata-se da recuperação do ciclo pictórico zen-budista “As dez estampas de condução do Boi”, de elevado teor anagógico e cujo exame foi encetado ao ensejo do texto “Boiada”⁷²⁰. Naquela ocasião, foram discutidos os seis primeiros quadros da série, mediante o paralelismo com os sucessos do poema rosiano, tendo posteriormente se prevenido que as quatro gravuras restantes seriam analisadas a partir de “Bibliocausto”.

⁷¹⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 654. Grifo dos autores.

⁷¹⁹ Mt 6.22-23. V. tb. Lc 11.34-36.

⁷²⁰ V. atrás as págs. 114-119 (Capítulo II, tópico 2).

Constate-se, previamente, que não é por acaso que no livro de 1936 a focalização da série iniciática zen começou na longínqua “Boiada” para, após um extenso interregno, ser retomada apenas agora, em “Bibliocausto”. Por primeiro se diga que essas composições são eqüidistantes em relação ao *continuum* do volume: “Boiada” foi precedida por cinco carmes (computando-se a peça vestibular), exatamente o mesmo número que virá em seguida a “Bibliocausto”. Porém, a razão principal a explicar o nexos entre os dois poemas é que eles constituem os momentos de maior temperatura de *Magma*: naquele, os boiadeiros por várias vezes se queixaram do calor do “sol de fornalha”, e neste o “fogo forte e primitivo” dominou a cena.

Outrossim, tem utilidade um rápido resumo do que no primeiro terço já foi estudado a respeito. Antes de mais, recorde-se que o Boi (ou o Touro ou a Vaca ou a boiada, conforme a tradução) evoca, no Leste asiático permeado pelos ensinamentos de Siddharta Gautama, a natureza búdica inata do ser humano, ou seja, faz as vezes de símbolo do cintilante “fio” deífico que ata cada pessoa à essência de Deus. De forma que, na primeira lâmina do aludido conjunto, esse Boi é procurado pelo homem em meio à turbamulta iludente do mundo material; na segunda figura, avistam-se suas pegadas; na terceira, há um “Primeiro vislumbre do Boi” e, na quarta, é ele agarrado; no quadro consecutivo o animal é domado e, no sexto, o domador o monta, levando-o de volta para casa.

Chegamos assim à sétima das gravuras, nomeada “O Boi foi esquecido, o homem está só”, que é atinente a “Bibliocausto”. O texto que a acompanha, em prosa e verso, é este:

No Dharma não há dualidade. O Boi é o símbolo da natureza-Primária: ele o reconheceu agora. Uma armadilha não é mais necessária quando se apanhou um coelho, uma rede torna-se inútil quando se pegou um peixe. Como o ouro separado da escória, como a luz da lua que atravessa as nuvens, um único raio de luz irradiante brilha eternamente.

*Somente no Boi ele poderia chegar à casa,
mas, eis que agora o Boi desapareceu e o homem se senta, sozinho e*
[tranqüilo.]

*O rubro sol anda alto no céu
enquanto ele sonha placidamente.
Ao longe, sob o telhado de palha
jazem seu chicote inútil e seu inútil laço.*⁷²¹

⁷²¹ *Apud* KAPLEAU, 197, 320. Cf. a admoestação constante na nota 208 (pág. 115), faço algumas emendas, autorizadas e até exigidas pela comparação com as versões em espanhol trazidas por SUZUKI, 266, 410-411, e *id.*, 270, 134-135.

Perceba-se que agora “o Boi desapareceu” e não mais retornará em nenhuma das ilustrações que concluirão a série budística. O enfoque de *Magma*, destarte, mostra-se absolutamente congruente: se em “Boiada” fora, é claro, bastante enfática a presença do animal, o mesmo decerto não acontece em “Bibliocausto”, onde o Boi sequer é mencionado, e tampouco nos outros poemas que adiante finalizarão o cotejo da obra de Guimarães Rosa com o ciclo iniciático zen⁷²². Essa ausência se verifica porque, quando o neófito budista “reconheceu” que todas as coisas, inclusive Boi e ser humano, comungam de uma só essência – pelo que “não há dualidade” no Universo –, todos os métodos envidados para se alcançar a Verdade iluminativa passam a ser desprezíveis em face da própria Verdade, e portanto o animal que fora caçado não é mais importante: a *caça* ou a *vontade de caçá-lo* é que o fora, mas esta já esgotou o seu curso (são como as contas do rosário já desfiadas, às quais não se torna). Da mesma maneira, “Uma armadilha não é mais necessária”, “uma rede torna-se inútil” e os livros e toda a sabedoria que contêm são, como “escória”, lançados ao fogo em “Bibliocausto”. No carme rosiano, adrede, enquanto “O rubro sol” íntimo “anda alto no céu” e consome no “riso rubro das chamas” os anteparos filosóficos que doravante serão encarados como meras superfluidades, o peregrino se apercebe de que não *precisa* senão de “pés livres”, “mãos dadas” e “olhos bem abertos” para obter o êxito anagógico. De sorte que o sentido precípua da sétima lâmina zen – a *inutilidade* do “chicote” e do “laço” perante a *tranqüilidade* do *sonho* ao “rubro sol” – é mais que perfeitamente perseguida por “Bibliocausto”.

Quanto ao aludido “*Dharma*”, termo de proveniência do sânscrito (especificamente de *dhri*, “suporte”, como *suporte do Universo*), trata-se de uma noção por demasiado complexa, que do hinduísmo espalhou-se ao budismo e ao jainismo, comportando numerosas significações. Em palavras simples, pode-se dizer que consiste precipuamente na “Lei Universal da natureza, que se expressa em cada ser individual e no cosmo, pelo seu movimento cíclico e regular.”⁷²³ Estabelecido pela Vontade Divina, o *Dharma* define os atributos de todas as coisas vivas e inanimadas, segundo as diferentes combinações das forças cósmicas. Assim, o *Dharma* acaba se confundindo, substancial e imanentemente, com o próprio Deus. O reconhecimento (*anubodhi*) do *Dharma* eterno somente é alcançado pelo *Buda*, ou seja, por quem atinge o supremo despertar (*bodhi*); portanto, o *Dharma* também é, de certa forma, a doutrina

⁷²² Ressalvo que se faz alusão ao “zebu” e aos “bois” apenas em “Chuva”, texto que, entretanto, não participa senão de través dessa correlação entre *Magma* e as figuras budistas. Além do que, a ligeira evocação do gado, em “Chuva”, obedece a outras razões: q. v., no próximo tópico deste Capítulo, as págs. 424-425.

⁷²³ *Enciclopédia Larousse*, 172.

transmitida pelo *Buda*⁷²⁴. Seria, em suma, a “Consciência cósmica”, conforme será proposto por Guimarães Rosa no texto conclusivo de *Magma*.

Na esteira, já se pode incluir a ilustração de número oito das dez, a qual é composta por uma apresentação bastante singela do círculo do Tao, sendo intitulada “Esquecido do Boi e de si mesmo”:

Todos os sentimentos ilusórios pereceram e as idéias de santidade também se extinguíram. Ele não permanece no estado de “Eu sou um Buda”, e supera rapidamente o estágio de “Agora me purifiquei do orgulhoso sentimento de que não sou Buda”. Mesmo os mil olhos dos quinhentos Budas e Patriarcas não podem discernir nele uma qualidade específica. Santidade ante a qual centenas de pássaros oferecem flores não é mais do que uma farsa.

*O chicote, o laço, o Boi e o homem pertencem igualmente ao Vazio.
Tão vasto e infinito é o céu azul,
que não pode atingi-lo
conceito de nenhuma espécie.
Sobre um fogo ardente, um floco de neve não pode subsistir.
Quando a mente atinge esse estado
chega finalmente a compreensão
do espírito dos antigos Patriarcas.*⁷²⁵

Nessa estampa se repisa a idéia do absoluto “Vazio” que se deve instaurar no interior anímico do adepto quando ele vencer as ilusões do ego: são, outra vez, as “estantes vazias” de “Bibliocausto”. Os *conceitos* racionais com que dantes o iniciante buscava se elevar até “o céu azul”, “Tão vasto e infinito” (*i. e.*, a divindade), correspondem então a não mais do que “um floco de neve” (“o frio/ geometrizador da vida”) a se dissolver perante o “fogo ardente” e iluminativo do *Magma* – de acordo com o que se vem pormenorizadamente discutindo.

Entrementes, é oportuno acrescentar que Alberto Marsicano, dissertando sobre a progressão poética de Bashô, à luz das mesmas figuras sete e oito do ciclo zen, assevera:

⁷²⁴ Para maiores detalhes, remeto aos competentes verbetes contidos em MOREL y MORAL, 218, e WOLPIN, 287.

⁷²⁵ *Apud* KAPLEAU, 197, 321, com a mesma advertência da nota 721 (pág. 398 do presente estudo). Vale citar certas explicações desse comentarista pertinentes à parte em prosa. Com respeito à penúltima sentença do trecho (págs. 321-322): “O que está subentendido nesta passagem é que os Budas e Patriarcas possuem uma sabedoria semelhante a um espectro que pode distinguir com facilidade o caráter dos homens comuns, manchado como está por várias corrupções. Mas alguém que se tivesse lavado de todas as impurezas, incluindo as mais sutis formas de orgulho, seria tão puro e natural que até um Buda seria incapaz de vê-lo e dizer que ele era isto ou aquilo.” No que toca à frase seguinte (pág. 323): “É uma alusão à parábola acerca de *Hoyu-zenji*, um mestre Zen da dinastia de T’ang, que viveu no monte Gozu e era geralmente louvado pelo ardor com que praticava o *zazen* no seu retiro da montanha. Dizia-se que até os pássaros cantavam louvores a ele, oferecendo-lhe flores quando estava sentado em sua cabana. Depois de ter ficado totalmente iluminado sob o quarto Patriarca, continua a estória, os pássaros cessaram suas ofertas florais porque, tendo ele alcançado a perfeita iluminação, não mais emitia aura alguma, mesmo de devoção e virtude.” Grifo do autor.

*Tendo passado este portal o iniciante encontra seu lugar (na arte seu estilo): aparece a representação de uma choupana sob a lua cheia, símbolo budista do despertar. A casa então desaparece (incêndio da cabana de Basho) e vemos agora apenas o círculo do tao, da vacuidade.*⁷²⁶

Não há, em “Bibliocausto”, nenhuma referência à “lua cheia” ou à “choupana”. Sem embargo, tais elementos constituem apenas um “símbolo budista do despertar”, o que, na composição rosiana, vem a ser substituído pelo signo similar do “fogo forte e primitivo”. E nesse ponto de ignição – o “fogo ardente”, o “sol rubro”, o “incêndio” que abre espaço à “vacuidade” – é que essas ilustrações em tela (e também Bashô) idealmente se unem às intenções anagógicas do jovem Guimarães Rosa em sua expressão de 1936. Ademais, “o círculo do tao” contemplado pela oitava gravura certamente remete ao círculo do rosário de *Magma*, o qual está em vias de se fechar; porém, o vice-versa também é verdadeiro: desde o início a expressiva *circulatio* do rosário já queria apontar para a perfeição do Vazio.

Permitida destarte a concatenação de que, em “Bibliocausto”, a “casa”, tal como o Boi, o “chicote”, o “laço” e os livros – os quais refletem todos a *idéia do despertar* –, são consumidos pelo “riso rubro das chamas”, de modo a que até a *idéia* desapareça e fique, em seu lugar, somente o puro *despertar em si*. Sob essa intelecção, quadra transcrever, do lendário alquimista Morien, um extrato cujo teor alegórico aparenta ser bastante compatível com o da peça rosiana sob análise:

*Esta disposição ou operação faz-se como disse o sábio, ou seja: que o Azot e o fogo lavem e purifiquem o latão tirando-lhe toda a obscuridade. Diz o sábio que se se souber regular e proporcionar bem o fogo, com a ajuda de Deus, o Azot e o fogo serão suficientes nesta operação. Daqui vem que Elbo, chamado o assassino, tenha dito: “Branqueai o latão e rasgai os vossos livros, ante o temor de que se quebrem os vossos corações.”*⁷²⁷

Finalmente, convém salientar que em “Bibliocausto”, cujo tempo é vazado quase todo no futuro do indicativo, o que se tem por enquanto é tão-só o *pressentimento* ou *vislumbre*, um *chiaroscuro*, lusco-fusco da madrugada: a definitiva e tão ansiada *iluminação* do poeta que reza o rosário sobrevirá nos cinco poemas que se seguem.

A eles.

⁷²⁶ MARSICANO, 214, 14.

⁷²⁷ *Diálogos entre o rei Calid e o filósofo Morien sobre o Magistério de Hermes: recolhido por Ghalid, escravo deste rei* (in: ZALBIDEA, 289, 64). Quanto ao Azot (também chamado de *Telesma* ou *Thelema*), compete explicar ser esse um termo tradicional que contém a primeira e a última letras dos alfabetos grego, latino, árabe e hebreu, sendo empregado à larga pelos adeptos da Arte arcana para representar a obtenção da Pedra Filosofal ou do Elixir da Longa Vida mediante o cultivo do ideal de enlace mágico entre o começo e o fim, o baixo e o alto, o humano e o divino.

4. RENASCIMENTO

Abria-se-lhes na frente um magnífico recinto onde eram recebidos com coros que entoavam cânticos sagrados e dançavam. O iniciado era nesse momento coroado de grinaldas e, ladoado por homens puros e santos, assistia ao festival do renascimento.

KURT SELIGMANN,
sobre os Mistérios de Elêusis

*Ao anoitecer, pode vir o choro,
mas a alegria vem pela manhã.*

SALMOS 30.5, *in fine*

Toda distância entre nós tornada em nada.

SIÉRGUEI IESSIÊNIN, *in extremis*

As cinco contas finais a compor o rosário de *Magma* são os carmes “Amanhecer”, “Primavera na serra”, “Chuva”, “Integração” e “Consciência cósmica”. A começar dos títulos essas peças parecem querer representar a instalação de uma outra atmosfera, cristalinamente diferente daquela ambientação sombria que, desde “A terrível parábola”, vinha predominando nos textos do volume. Infere-se que, após um largo lapso de hesitação ctoniana, doravante passa a imperar no espírito do adepto o sentimento de um estreme êxito celestial. Aliás, em significativo contraste com as promessas para o futuro vistas em “Bibliocausto”, o tempo verbal mais utilizado a partir de agora é o presente, como a evidenciar a fruição efetiva de uma mudança na percepção da realidade por parte do peregrino. Compreende-se que tal transformação corresponde ao maduro fruto ensejado pelas preces que há longo tempo vêm sendo desfiadas. Logo, o que se modifica não é a superfície do mundo observado, mas sim o âmago do observador, cujos olhos, na atualidade, já estão “bem abertos” (de acordo com o verso final da composição precedente) para a verdadeira essência de todas as coisas. Porém, tratando-se de um quadro que ainda se vai desenvolvendo progressivamente, de poema a poema, o ápice dessa alteração perceptiva virá com a “Consciência cósmica”, a ser experimentada como coroação do empreendimento mistagógico, mediante a plena sagração do poeta como iniciado.

Outrossim, oportuno trazer uma vez mais à lembrança o prólogo rosacruziano:

Ex Deo nascimur, in Jesu morimur, *per Spiritum Sanctum reviviscimus*.⁷²⁸

⁷²⁸ V. nota 115 (pág. 63).

O terceiro segmento da sentença é o que se aplica, com toda propriedade, ao momento atual de *Magma*. E nesse panorama, o que de fato importa é que tudo muda porque quem interage com o Universo não é mais o velho *eu* profano, que está morto e desvanecido, mas sim um novo *Eu* ressurrecto, que agora, persentindo participar da exata substância do *Outro* divinal, na verdade desatreia-se em definitivo de qualquer ilusão de alteridade: o Uno é tudo e tudo é o Uno.

Assim, conforme será visto em detalhes mais adiante, todas as cinco peças referidas acusam a presença de símbolos aptos a denotar, de forma bastante categórica, o Renascimento do neófito ao cabo de um dilatado período gestacional. Em linhas gerais, diga-se que à noite varada de “Angústia” sucede o “Amanhecer”, ao “Sonho de uma tarde de inverno” sucede a “Clareza quente” de “Primavera na serra”, à longínqua seca curtida na companhia da “Boiada” sucede a festa da “Chuva” e ao anterior desconhecimento do sagrado sucede agora a perficiente “Integração” mística na “Consciência cósmica”.

Além do que, desdobrando-se as cinco composições restantes imediatamente consecutivas ao incêndio sacramental de “Bibliocausto”, afigura-se admissível pensar na imagem clássica da *fênix*, a qual,

*segundo o que relataram Heródoto e Plutarco, é um pássaro mítico, de origem etíope, de um esplendor sem igual, dotado de uma extraordinária longevidade e que tem o poder, depois de se consumir em uma fogueira, de renascer de suas cinzas. Quando se aproxima a hora de sua morte, ela constrói um ninho de vergôntes perfumadas onde, no seu próprio calor, se queima. Os aspectos do simbolismo aparecem, então, com clareza: ressurreição e imortalidade, reaparecimento cíclico. É por isso que toda a Idade Média fez da fênix o símbolo da Ressurreição de Cristo e, às vezes, da Natureza divina...*⁷²⁹

Embora a *fênix* não compareça no livro de Guimarães Rosa, os contornos de seu simbolismo servem, por assemelhação, perfeitamente para ilustrar o passo em foco do itinerário iniciático: tal como a ave lendária, o poeta orante, “depois de se consumir em uma fogueira” (“Bibliocausto”), tem agora a oportunidade “de renascer de suas cinzas”. Não se descuide de perceber que tanto a *fênix* como o noviço ateiam o fogo “no seu próprio calor”, isto é, na energia transformativa que caracteriza o “magma íntimo”, ao qual competiu comburir por inteiro as acendalhas dos despojos materiais. E tudo isso, evidentemente, sempre na demanda da “Ressurreição”, cujo único fito é o despertar “da Natureza divina” que silenciosamente preenche cada ser.

⁷²⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 421-422. Grifei.

Outrossim, no mesmo jogo de idéias cabe, incidentemente, evocar a lenda segundo a qual o poeta e filósofo Empédocles teria lançado seu corpo ao mar de fogo do vulcão Etna para que a alma se lhe fundisse aos deuses.

Sem outras demoras, podemos então prosseguir, com a abordagem mais particularizada de “Amanhecer”. A própria designação do carme já é extremamente relevante, vez que a alvorada,

Na Bíblia, (...) indica o tempo dos favores divinos e da justiça humana (Salmos, 101, 8).

*Ela simboliza o tempo em que a luz ainda está pura, os inícios, onde nada ainda está corrompido, pervertido ou comprometido. A manhã é ao mesmo tempo símbolo de pureza e de promessa: é a hora da vida paradisíaca. É ainda a hora da confiança em si, nos outros e na existência.*⁷³⁰

De uma maneira clássica e a contar de épocas bastante remotas, o signo se apresenta indissociavelmente ligado à idéia de regozijo pelo Renascimento espiritual:

é o símbolo alegre do despertar na luz reencontrada. A aurora tiritante, vestida de rosa e verde, diz Baudelaire (Crepúscule du matin). Após a longa noite, sua irmã, portadora de angústia e de receio, a aurora,

guia esplendorosa das liberalidades, surgiu;
radiosa, abriu-nos as portas.
Impulso primeiro dos seres vivos, revelou-nos nossas riquezas,
a aurora desperta todas as coisas...
Repelindo os ódios, guardiã da Ordem
e nascida na Ordem, rica de benesses, estimuladora de benefícios,
feliz no presságio e portadora do convite divino,
levanta-te, Aurora: tu és a mais bela de todas as belezas.

(Rig-Veda, I, 113...)⁷³¹

Vale ressaltar que a base do simbolismo assenta no fato de que a manhã surge “Após a longa noite, sua irmã, portadora de *angústia* e de *receio*”. Portanto, o sentido de “luz reencontrada” é capital: no alvorecer assiste-se sempre à venturosa *re-união* da criatura com “os inícios” luminosos da Vida, depois de uma aflitiva passagem pela Morte noturna, e daí a costumeira associação dos primeiros raios do arrebol matutino com a felicidade proporcionada pelo término do exílio umbroso e pelo retorno ao Paraíso. Ora, essa celebração, conforme já se sublinhou, é exatamente o que está sendo contemplado pelo *continuum* de *Magma*: em seguida ao “Assombramento”, à “Angústia” e ao “Pavor”, o “Amanhecer” se desata repleto

⁷³⁰ Cf. *id.*, *op. cit.*, pág. 587-588. O versículo de *Salmos* mencionado pelos comentaristas (101.8) é o seguinte: “Manhã após manhã, destruirei/ todos os ímpios da terra, / para limpar a cidade do SENHOR/ dos que praticam a iniquidade.”

⁷³¹ *Id.*, *op. cit.*, pág. 101.

“de pureza e de promessa” e “revela-nos nossas riquezas”, *i. e.*, as riquezas espirituais que estão no imo de todos os seres – porque é agora, *desperto* e com os “*olhos bem abertos*”, que o místico a desfiar o rosário finalmente consegue *vê-las* em si mesmo, graças também à clareza da celagem matinal. Explicite-se que, sob a óptica metafísica dos Mistérios, a luz da manhã jamais procede de qualquer fonte que seja externa à alma, sendo sim, na realidade, mais uma *conquista interna do olhar que aprende a se abrir*: pois o alvor não se estabelece se não houver sincronia – e mesmo comunhão – entre o sol do lado de fora e a pupila do lado de dentro das pálpebras.

Outrossim, o alcance dessa simbólica é tão vasto que se irradia nitidamente pelos outros dois textos que vêm no encalço de “Amanhecer”. Em “Primavera na serra”, o primeiro verso é:

*Clareza quente da manhã vaidosa.*⁷³²

E em “Chuva”, a certa altura lê-se que

*Eu hoje amanheci alegre,
querendo cantar...*

Com efeito, mais do que o próprio dia, é mesmo o poeta quem *amanhece*, como se a tirar magicamente o “Amanhecer” de dentro de si, procedendo, deste modo, à “exteriorização do seu magma íntimo, do seu mundo interior”⁷³³, que passa então a iluminar a superfície do mundo exterior, tal qual um novo *fiat lux* ecoante do original e proferido pelo ser humano para ressoar desde o seu espírito.

Indo agora além do título, convém estampar *in totum* o “Amanhecer” rosiano:

1 *Floresce, na orilha da campina,
enorme ipê
de copa metálica e esterlina.*

*Das mil corolas
5 saem vespas, abelhas e besouros,
polvilhados de ouro,
a enxamear no leste, onde vão pousando
nas piritas que piscam nas ladeiras,
e no riso das acácias amarelas.*

10 *Dos charcos frios
sobem a caçá-los redes longas,
lentas e rasgadas de neblina.*

⁷³² V. adiante a nota 751 (pág. 412)

⁷³³ ROSA, 17, e tb. in: *id.*, 2, 8-9 (trecho).

*Nuvens deslizam, despetaladas,
e altas, altas,
15 garças brancas planam.*

*Dançam fadas alvas,
cantam almas aladas,
na taça ampla,
na prata lavada,
20 na jarra clara da manhã...*⁷³⁴

Como salta aos olhos, o tom de gáudio e a luminosidade permeiam todo o carme, aliás preenchido por uma exuberância de signos de caráter ascensional: são o portentoso “ipê”, o vôo das “vespas, abelhas e besouros” e toda a eloquência com que, “altas, altas”, as “garças brancas planam” junto ao céu e “Dançam” as “fadas alvas” e ainda “cantam” as “almas aladas”.

É primaz o lance da coloração jalne na paisagem apreciada com as duas primeiras estrofes: o “enorme ipê” (cujas duas variedades dão floração violácea ou *amarela*) certamente que fulgura em tons áureos com a sua “copa metálica e *esterlina*” (o que diz respeito à liga de *ouro* ou de prata com que são feitas as moedas inglesas); ato contínuo, “Das mil corolas” de suas flores levanta-se, como pepitas aladas, a miríade de insetos “polvilhados de *ouro*,/ a enxamear no leste”, onde o sol dourado está a nascer; e em seguida os bichinhos “vão pousando/ nas *piritas*” (espécie de minério sulfurino de cor flava e brilhante, lembrando o ouro), “que piscam nas ladeiras,/ e no riso das acácias *amarelas*.” Esse jogo de imagens de conotação alquímica flagra a passagem do fixo floral (as “corolas” do ipê) ao volátil entômico (“vespas, abelhas e besouros”), como se os insetos “polvilhados de ouro” fossem flores que se animassem, criassem asas a partir das pétalas e se alçassem rumo ao horizonte que enlourece; logo após, há a restituição do volátil ao mesmo fixo floral, quando os animais, de retorno, “vão pousando/ (...) nas ladeiras,/ e no riso das *acácias*”. De sorte que tudo expressa, em ágil miniatura, o ciclo vital das almas, as quais nascem da sublime fixidez da *Alma Mater*, percorrem a existência num movimento que procura instintivamente “no leste” o esplendor abençoante do disco solar – o qual tinge a ouro tudo quanto toca – e afinal *pousam* novamente naquela mesma imobilidade donde saíram. Nesse ínterim, a continuidade da coloração dourada manifesta que uma só essência excelsa se faz onipresente ao longo do inteiro procedimento, impregnando magicamente tudo o que faz parte do quadro do “Amanhecer”.

⁷³⁴ O verso onze foi na verdade datilografado “sobem a caçá-los *longas redes*,” e, no entanto, a intenção de inverter a ordem do substantivo e do adjetivo foi demonstrada por Guimarães Rosa através de uma linha sinuosa feita a mão, enlaçando as referidas palavras e levando assim à mesma solução que prevalece em *id.*, *op. cit.*, pág. 140.

Ademais, o ouro que Guimarães Rosa menciona é sabidamente o signo de “caráter ígneo, solar e real, até mesmo divino” – nisso tudo se aparentando ao *Magma* –, que reflete a “imortalidade” e a “perfeição absoluta”⁷³⁵ alcançadas pelo ser mediante a iluminação transcendental. Tido como “o segredo mais íntimo da terra”⁷³⁶, a invenção simbólica do ouro exprime de forma excelente o acordar da divindade imaculada ainda no seio da mais degenerada humanidade. A qualidade de nobreza que envolve essa simbologia é comum aos ancestrais sistemas de sapiência da China, do Egito, da Índia (onde se diz ser o ouro “a luz mineral”), da Grécia, da Europa druídica, de várias regiões da África negra, das mitologias dos Impérios Asteca e Inca *etc...* Contudo, é com certeza na ciência espagírica, seja na sua vertente oriental ou ocidental, que se encontra a faceta mais conhecida e bem acabada do símbolo; e

*Não é preciso dizer que a obtenção do metal precioso não é o objetivo buscado pelos verdadeiros alquimistas, porque, se a argila pode ser, segundo Nagarjuna, transmutada em ouro, Shri Ramakrishna sabe perfeitamente que o ouro e a argila são uma coisa só. (...) A transmutação é uma redenção: a do chumbo em ouro, diria Silesius, é a transformação do homem, por meio de Deus, em Deus. Esse é o alvo místico da alquimia espiritual.*⁷³⁷

Observo que se, do ponto de vista de quem busca a pura gnose transmutativa, “o ouro e a argila são uma coisa só”, igualmente o são o ouro genuíno e as “piritas” – vulgo *ouro-de-tolo* –, o que justifica de modo irrepreensível a presente utilização desse termo por Guimarães Rosa.

Por outro lado, válido assinalar que na antiga alquimia chinesa, ao contrário do que sói no Ocidente, “A cor simbólica (...) do ouro é o branco, e não o amarelo”⁷³⁸. Talvez então por esse motivo que, na terceira e quarta estâncias de “Amanhecer”, os matizes gualdos do nascente são complementados por um panorama onde, através da “neblina”, das “Nuvens”, das asas das “garças”, das “fadas alvas” e da “prata lavada”, predomina a alvura. E essa, por seu turno, é a cor notória da santidade, da virgindade, da pureza e da sabedoria, detendo outrossim importante significado nos trâmites mistagógicos:

O branco – candidus – é a cor do candidato, i. e., daquele que vai mudar de condição (...). É uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem: e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento. O branco do Oeste é o branco fosco da morte, que absorve o ser e o introduz ao

⁷³⁵ Citações, entre aspas, de CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 669. Grifos dos autores.

⁷³⁶ *Id.*, *op. cit.*, pág. seg. Grifo dos autores.

⁷³⁷ *Id.*, *op. cit.*, pág. 669. Grifos dos autores, “transmutação” em negrito.

⁷³⁸ *Id.*, *ibid.*

mundo lunar, frio, fêmea. Conduz à ausência, ao vazio noturno, ao desaparecimento da consciência e das cores diurnas.

*O branco do Este é o do retorno: é o branco da alvorada, quando a abóbada celeste reaparece, ainda vazia de cores, embora rica de potencial de manifestação, cujos microcosmo e macrocosmo nele se recarregaram, à maneira de uma pilha elétrica, durante sua permanência (passagem) no ventre noturno, fonte de toda energia. (...) Um pintor como W. Kandinsky, para quem o problema das cores ultrapassava em muito o problema da estética, exprimiu-se sobre esse tema melhor do que ninguém: O branco, que muitas vezes se considera como uma não-cor... é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, em sua qualidade de propriedades de substâncias materiais, se tenham desvanecido... o branco produz sobre nossa alma o mesmo efeito do silêncio absoluto... esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas... É um nada, pleno de alegria juvenil, ou melhor, um nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo. A terra, branca e fria, talvez tenha ressoado assim, nos tempos da era glaciária. Seria impossível descrever melhor, sem dizer-lhe o nome, a alvorada.*⁷³⁹

Tudo o que vem veiculado por esse trecho, conforme se vê, está na mais absoluta harmonia com o instante de *Magma*, pelo que outros comentários parecem ser praticamente redundantes. Anote-se apenas que uma correlação similar entre as cores jalde e branca se apresentou também no passado “Assombramento”: nesse poema, à “lua amarela” (última estrofe) de uma “Meia-noite amarela” (primeira), “vultos brancos”, em procissão, traziam “ossos de defuntos nas frias mãos brancas” (terceira) – e tivemos dessa maneira a representação do lado “Oeste” da Iniciação, que foi o da Morte lunar. Porém, ultrapassado por rotação tal estágio ctoniano, agora o “Amanhecer” de nuances douradas e alvas introduz a renovação da Vida, a reboque do sol que eclode do lado “Este”. E sob essa nova luz,

A valorização positiva do branco, que se dá a seguir, também está ligada ao fenômeno iniciático. Não é o atributo do postulante ou do candidato que caminha para a morte, mas daquele que se reergue e que renasce, ao sair vitorioso da prova. (...) Nos primeiros tempos do cristianismo, o batismo – que é um rito iniciático – chamava-se a Iluminação. E era após ter pronunciado seus votos que o novo cristão, nascido para a verdadeira vida, envergava, nas palavras de Dionísio o Areopagita, vestes de uma resplandecente alvura, pois, acrescenta, ao escapar aos ataques das paixões, através de uma firme e divina constância, e ao aspirar ardentemente à unidade, o que nele havia de desregrado entra na ordem, o que havia de defeituoso se embeleza, e ele resplandece na plena luz de uma vida pura e santa (...).

*O branco, cor iniciadora, passa a ser, em sua acepção diurna, a cor da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que o ultrapassa: é a cor da teofania (manifestação de Deus), cujo vestígio permanecerá ao redor da cabeça de todos aqueles que tenham conhecido Deus, sob a forma de uma auréola de luz que é exatamente a soma das cores.*⁷⁴⁰

⁷³⁹ *Id.*, *op. cit.*, págs. 141-142. Grifos dos autores, que alternam o itálico com numerosas ênfases em negrito: “passagem”, “não-cor”, “o mesmo efeito do silêncio”, “anterior a todo nascimento, anterior a todo começo” e “a alvorada”.

⁷⁴⁰ *Id.*, *op. cit.*, págs. 143-144. Grifos dos autores, “resplandecente” em negrito.

Essa alva “auréola de luz”, que aparece à farta na iconografia cristã como sinal da experiência teofânica, deve por sua vez ser corretamente interpretada como o reflexo da branca “luz interior, luz do *sirr*, o segredo, o mistério fundamental no pensamento sufista”⁷⁴¹. Em outras palavras, é sempre presente a noção teosófica de que o *conhecimento* à vera que o ser humano pode ter de Deus jamais se desenrola, em seu mais alto grau, entre o *eu*, de dentro, e o *Outro*, por fora, como instâncias diferenciadas, mas, ao invés, há de ser afinal uma consubstanciação em que o *eu* se *re-conheça* intrinsecamente idêntico ao *Outro*. Trata-se assim de uma “transfiguração”⁷⁴² e, ao mesmo tempo, de uma profundíssima reminiscência, conforme a doutrina platônica⁷⁴³.

Por fim, num fechamento de círculo, mister frisar novamente que o branco “Relaciona-se (...) com o ouro: e isso explica a associação dessas duas cores na bandeira do Vaticano, através da qual se afirma na terra o reino do Deus cristão.”⁷⁴⁴

Ora, a intenção mística de se *afirmar* “na terra” – ou seja, no âmbito mais íntimo da criatura – “o reino” *de Deus* é exatamente o fio condutor ao longo do qual têm corrido todas as contas do rosário de *Magma*, desde a peça vestibular. Então, a sabedoria que o poeta doravante exerce é a de *não mais desmentir* a crença no “‘Reino do Céu’ dentro de nós”, o que Guimarães Rosa considerava como “O ensino central de Cristo”⁷⁴⁵. Perceba-se que em “Amanhecer” a disposição do neófito em receber em si esse “Reino” celeste aparece inequívoca mormente na derradeira estrofe, onde

*Dançam fadas alvas,
cantam almas aladas,
na taça ampla,
na prata lavada,
na jarra clara da manhã...*

Primeiramente, destaque-se que a claridade e a amplidão “da manhã” ficam expressas de maneira categórica no nível fônico, eis que a reiteração da vogal *lal* nesses versos não deixa espaço para a ocorrência de nenhuma outra vogal mais escura a empanar a atmosfera esfuziante. Item, a *dança* das “fadas alvas” e o *canto* das “almas aladas”, manifestações festivas que se entranham no ritmo saltitante das sílabas poéticas, denotam cristalinamente o clima de contentamento que domina o “Amanhecer”. Outrossim, quanto à menção às “*almas*

⁷⁴¹ *Id.*, *op. cit.*, pág. 144.

⁷⁴² V. *Mt* 17.1-8, *Mc* 9.2-8 e *Lc* 9.28-36.

⁷⁴³ V. o conto “Reminiscência”, de *Tutaméia* (ROSA, 12).

⁷⁴⁴ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 144.

⁷⁴⁵ Cf. carta por ele endereçada a Vicente Ferreira da Silva, *apud* FERREIRA, 46, 126. V. atrás a nota 101 (pág. 59).

aladas”, representa explicitar, por si só, a conquista do ideal de ascese à qual há tanto tempo o noviço tem se dedicado com afinco. E, finalmente, os vasilhames da “*taça ampla*”, da “*prata lavada*” e da “*jarra clara*” parecem querer significar todo o desejo do adepto, já purificado ao fogo de “*Bibliocausto*”, em se abrir agora, como continente, para o derramamento do divino conteúdo das abençoantes águas primevas, a se precipitarem em *Magma* na vindoura composição “*Chuva*” (que será estampada em seguida a “*Primavera na serra*”).

Entretanto, antes que tal se promova, cumpre ainda retomar o fio da meada pertinente às “*Dez gravuras do apascentar do boi*” do zen-budismo. Com esse objetivo, preliminarmente se lembre de que algumas páginas atrás foi citado Alberto Marsicano, o qual se reportou ao “*incêndio da cabana de Basho*”⁷⁴⁶, acontecimento real na biografia do poeta japonês e que foi por este fixado no seguinte haicai:

1 *minha casa incendiou*
a *cerejeira do jardim* floresce
como nada houvesse ocorrido⁷⁴⁷

A “*cerejeira do jardim*”, bem típica da paisagem nipônica, simboliza, aí, tanto o desprendimento dos bens materiais (cujo signo é a “*casa*” *incendiada*) quanto a pureza universal que permanece ileso e indiferente após o sinistro. O sentido desse tranqüilo *florescer* é o de que a agitação efêmera dos acidentes da existência (a roda do *samsara*) resta irrelevante em face da inalterável essência que preside a todas as coisas. Dessa maneira se verifica, como Marsicano já bem anotou, uma sintonia com o teor do nono quadro da série budista, intitulado “*Voltando à Fonte, regressando à Origem*”, no qual aparece “*Um ramo florido* que designa o encontro do ‘*dharma*’”⁷⁴⁸. Oportuno então proceder ao detalhamento do caso, transcrevendo a escritura que vem junto a tal ilustração:

Desde o puro princípio não houve tanto quanto um grão de poeira para macular a intrínseca Pureza do homem. Ele observa o crescer e o decrescer da vida no mundo, enquanto permanece imparcial num estado de imperturbável serenidade. Esse crescer e decrescer não é fantasmas ou ilusão, porém, uma manifestação da Fonte. Por que então há necessidade de lutar por alguma coisa ou preocupar-se com os artifícios da auto-disciplina? As águas são azuis, as montanhas, verdes. Só consigo mesmo, ele observa a mudança incessante das coisas.

*Ele voltou à Origem, retornou à Fonte,
mas foi em vão que tomou suas providências.
Muito melhor é ficar em casa,
como se estivesse agora cego e surdo e sem alvoroço.*

⁷⁴⁶ V. nota 726 (pág. 400, tópico anterior deste Capítulo). MARSICANO, 214, 14.

⁷⁴⁷ In: *id.*, *ibid.*

⁷⁴⁸ *Id.*, *ibid.* Sobre o conceito de *Dharma*, v. a pág. 399 (tópico 3 do presente Capítulo).

*Sentado em sua cabana, não almeja as coisas que estão fora.
Os riachos serpenteiam por si mesmos,
as flores vermelhas desabrocham naturalmente vermelhas.*⁷⁴⁹

O fulcro dessa lâmina consiste, em suma, no pleno reconhecimento, por parte do Buda, de que a Perfeição divina é a única e verdadeira substância inerente a todos os aspectos do Universo. O homem iluminado se descobre, por conseguinte, intimamente ligado a essa natureza primordial que descansa por detrás da aparência dos objetos: “Ele voltou à Origem, retornou à Fonte” e agora, a partir das cabeceiras, flui animicamente, confundindo-se com Deus, em direção a tudo o mais. Destarte, a inteira contemplação búdica acaba sendo sintetizada no *desabrochar* das “flores vermelhas”, as quais foram vistas por Bashô como a *floração* da “cerejeira” depois do *incêndio* da “casa”, *i. e.*, a suprema libertação espiritual decorrente da prévia dissolução da clausura material. Do mesmo modo, em *Magma*, após lavar o fogo de “Bibliocausto” e “como nada houvesse ocorrido”,

*Floresce, na orilha da campina,
enorme ipê
de copa metálica e esterlina.*

É, precisamente, o “Amanhecer” nas plagas brasileiras. E quer na gravura zen e em Bashô, quer no poeta mineiro, tudo evoca que o despertar da transcendência se dá como uma experiência mansa, silenciosa e até absurdamente simples, sem deixar de ser, ao mesmo tempo, complexíssima, como o é o milagre de qualquer flor ou *Rosa* brotando.

Acrescente-se que não se faz raro, nos textos plasmados pelo simbolismo esotérico, o enlaçamento entre os signos do *fogo* e da *flor* para indicar a ocorrência da teopsia, de uma revelação sagrada ou da iluminação. Por exemplo, em *Êxodo* 3.2, quando Moisés pastoreava um fato,

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.

Já na “Noite escura” de São João da Cruz, a alma que se alegra pela sua “união com Deus”, por Quem se sente “em amores *inflamada*”, canta:

*Em meu peito florido
que inteiro só para ele se guardava,
ali ficou dormido
e eu o aflagava
e com leque de cedros o abanava.*

⁷⁴⁹ Apud KAPLEAU, 197, 322. V. a ressalva da nota 721 (pág. 398).

*Da ameia a brisa amena
enquanto eu seus cabelos espargia,
com sua mão serena
o meu colo feria,
e todos meus sentidos suspendia.*

*Quedei-me e olvidei-me,
o rosto reclinei sobre o amado;
cessou tudo, e deixei-me
deixando meu cuidado
por entre as açucenas olvidado.⁷⁵⁰*

Voltando agora a *Magma*, pode-se cogitar que o alcance da nona figura da série pictórica zen-budista se infunde também aos três carmes seguintes a “Amanhecer” – “Primavera na serra”, “Chuva” e “Integração” –, pois em todos o fenômeno da germinação vegetal demonstra ser empregado como símile do despertar metafísico.

Essa, pois, a ponte para nos adiantarmos à “Primavera na serra”.

Incontinenti vale dizer que a *primavera* se constitui no símbolo por excelência do Renascimento, visada em que manifesta estreita analogia com todas as mais importantes facetas sgnicas da *manhã*. Figurativamente, esses dois vocábulos e seus quejandos funcionam com frequência até mesmo como sinônimos, para denotar o frescor virente dos primeiros tempos de uma dada realidade: *a primavera da vida*, *a manhã* ou *a aurora da existência*. É que, assim como a alvorada sucede à noite, a estação primaveril sucede ao inverno, estando portanto em ambas as simbólicas sempre presente a idéia de *renovação* após um período de latência.

Por outro lado, a palavra *primavera* é passível de decomposição, podendo ser lida como a junção dos termos latinos *prima*, com o sentido de “primordial” (aliás, etimologicamente, *primo vere*, “começo do verão”), e *vera*, “verídica”, de sorte que ressoa a noção de *prima et vera essentia*, isto é, a divina essência que é matriz de toda a realidade e escopo da Poesia metafísica de Guimarães Rosa, em que *Magma* se inclui.

Além do que, note-se que o ambiente em que a “Primavera...” rosiana viceja é precisamente a “... serra”, o mesmo local descortinado como sendo o do Nascimento do ser em “Águas da serra”. Por conseguinte, desenha-se perfeitamente nítida e coerente, no volume de 1936, a imagem sgnica de concretização do ideal anagógico de *retorno ao princípio* que vinha sendo elaborado pelo neófito com o correr das contas do rosário – este é um ponto fundamental para a correta visualização do *continuum* do livro e que, por isso, será devidamente

⁷⁵⁰ In: CARVALHO, 154, 147. Grifei. V. as págs. 362-363 (tópico anterior deste Capítulo) para as primeiras estrofes do texto.

reforçado na próxima peça, “Chuva”. Nesse concerto, a semelhança fonética entre “Primavera” e “serra”, operando quase que numa rima interna ou eco, quicá também denote o seu quinhão de significado.

Com tal explicação, avancemos até os versos iniciais de “Primavera na serra”:

*Claridade quente da manhã vaidosa.
O sol deve ter posto lente nova,
e areou todas as manchas,
para desperdiçar luz.*⁷⁵¹

É desde logo evidente a afinidade temática com o “Amanhecer”, de maneira que se torna plausível a visualização de uma linha de continuidade entre os dois carmes, como se no precedente as primeiras luzes do arrebol estivessem se levantando, ainda em meio a uns derradeiros fiapos de “neblina” e por sobre os “charcos frios”, para que agora, um pouco mais tarde, a “Claridade quente da manhã” se firme em definitivo.

Atente-se agora ao tropo que estabelece a colocação de uma “lente nova” no “sol”: assim dá-se mostras de que se instaura, na percepção de quem se beneficia dessa intensa “Claridade” solar, uma *visão* totalmente *inaudita* das coisas do real⁷⁵². E tal sensação se caracteriza por ser limpa de “todas as manchas” (ou seja, puríssima) e sobeja de “luz”, logo em tudo condizente com as capacidades usufruídas por quem está experimentando a iluminação mística da Ressurreição.

Claro que, em decorrência dessa “lente nova” que corrige a antiga miopia profana, o adepto que está renascendo consegue no presente enxergar de modo límpido e superno o que antes se lhe apresentava toldado. Com esse pensamento, passemos à segunda estrofe da composição sob exame:

*Doze esquadrilhas de periquitos verdes
receberam, a um tempo, a ordem de partida,
cedendo, a uma formação de araras cor de fogo,
o piquizeiro morto.
E a árvore, esgalhada e seca, se faz verde,
vermelha e castanha, entre os mochoqueiros,
braúnas, jatobás e imbaúbas do morro,
na paisagem que um pintor daltônico*

⁷⁵¹ Como exceção, colo esse fragmento de ROSA, 2, 141. Em *id.*, 1, o primeiro verso é: “Claridade quente da manhã *maldosa*.” Salvo melhor juízo, o enigmático adjetivo final me parece de todo desencaixado do espírito do poema, de tal jeito que a melhor justificativa para o seu uso representa ter sido uma mera distração do datilógrafo na provável transposição de um texto anteriormente manuscrito. No mais, são coincidentes as duas versões desse trecho do poema.

⁷⁵² V. adrede a conclusão da novela “Campo geral”, em *id.*, 5 ou 6, bem como a do conto “Reminiscção”, em *id.*, 12.

*pincelou no dorso de um camaleão.*⁷⁵³

No que tange ao “pintor daltônico”, de início pode parecer que nos deparamos com uma incongruência em relação à idéia de visão superior carregada pela “lente nova”, eis que o daltonismo ou acromatopsia consiste justamente num *distúrbio visual* que impede o portador de discernir certas cores, em especial o vermelho, o qual é confundido com o verde. Todavia, a precisa intenção do autor parece ter sido a de sublinhar que o divino Criador da “paisagem” não faz, malgrado a variação de tintas da paleta, quaisquer distinções de aparência entre os componentes da realidade, porque os conhece na mais profunda e verdadeira essência que é comum a todos os pigmentos: esta é o Uno, a Mão que pinta, o exato Significado onde todos os significantes se encontram. Por isso então é que o “pintor” *pincela* o horizonte “no dorso de um camaleão”, réptil que detém a faculdade de cambiar as cores da própria pele, mimetizando-se com o meio, sem que com isso deixe de ser quem é *por dentro*, da mesma forma que o ser humano passa por várias mutações em sua existência terrena (conforme as contas do rosário), o que não violenta o seu cerne celeste (o “fio” cintilante que lhe “corre por dentro”). Ora, desde que consubstanciada com o Criador, e de “lente nova”, a criatura por igual se reconhece capaz de discernir o âmago imutável que é compartilhado por todas as coisas, sem mais se ater às eventuais alterações de superfície. Portanto, o *daltonismo* não se choca com a “lente nova” mas, ao invés, desvela-se como uma consequência natural da mesma.

O mais importante, porém, é que essa estância de “Primavera na serra” parece surgir como uma espécie de recuperação, enriquecida, da imagem dantes trazida à tona pelo poema “Tentativa”, em que a

Manhã básica, alcalina,

despertara uma

Rápida

(...) revoada triangular de periquitos

que, por sua vez, fora comparada ao

*(...) fio da língua, fugidia e verde,
de um sal de boro...*

⁷⁵³ Originalmente, Guimarães Rosa cindiu o terceiro verso do fragmento em dois: “cedendo,/ a uma formação de araras cor de fogo,” – porém, o intento de junção dos mesmos parece ficar indicado por meio de uma linha manuscrita a envolvê-los. Quanto a mudanças registradas em *id.*, 2, 141, ocorrem nos três primeiros versos do trecho: “Dez esquadrilhas de periquitos”, “receberam ordem de partida” (eliminando-se a locução entre vírgulas: “a um tempo”) e “deixando para as araras cor de fogo”.

Repetem-se, pois, nas duas peças em questão, os elementos “Manhã”, “periquitos” *voando* e a coloração “verde”. Sem embargo, o poeta qualificara a “revoada” anterior como sendo “Rápida” e “fugidia” – o que se compreende pelo motivo de que se cuidava, à época, de ilustrar tão-somente uma singela “*Tentativa*” de elevação espiritual por parte do noviço, de acordo com o que foi oportunamente analisado⁷⁵⁴. Já na composição atual, que flagra o instante em que a ascese é efetivamente obtida, aquela apressada “revoada triangular” se transforma num conjunto bem mais aparatoso de “Doze esquadrilhas de periquitos”, as quais, ao levantar vôo sob “a ordem de partida”, *cedem* lugar a uma ainda mais consistente “formação de araras cor de fogo”. Destarte, as pequeninas aves de plumagem esverdeada – cor tradicionalmente identificada como sendo a da *esperança* – são logo substituídas pelas “araras”, naturalmente bem maiores e mais vistosas – *i. e.*, com melhores aptidões para impressionar o sentido da visão que ora se exercita com “lente nova”. Outrossim, além do “verde”, as araras possuem tonalidade “castanha” e, máxime, “vermelha” – esta a cor da *realização*, associada à Rubedo ou *Obra em vermelho* dos alquimistas, a qual representa a última etapa do Magistério e o sublime alcance do Conhecimento arcano. E acrescente-se, por fim, que o tom rubro, descrito pelo próprio Guimarães Rosa como sendo “cor de fogo”, pode com tranqüilidade ser assimilado ao fulgor das labaredas de “Bibliocausto” e, conseqüentemente, a todo o “magma íntimo” em ebulição franca.

Doutro lado, fica patente ser a presença das araras o que propicia a renascença simbólica do “piqueiro” (forma mais coloquial de *pequizeiro* ou *pequi*), que estava “morto”. É por obra da plenitude de vida emprestada pelo “fogo” alado das aves que a “árvore, esgalhada e seca”, então “se faz verde, vermelha e castanha”. E a exuberância desse renascimento é tanta que chega mesmo a ficar subentendido o realce do “piqueiro” redivivo, como que solenemente coroado por um canitar multicolor, por “entre os mochoqueiros,/ braúnas, jatobás e imbaúbas do morro”. Eis aí, portanto, nesse “piqueiro” incendiado por asas de araras, a divina Sarça Ardente rosiana.

Ora, a essa altura não há dificuldade alguma em se chegar à conclusão de que a “árvore, esgalhada e seca”, que subitamente enflora num ígneo penacho, é nada menos do que uma representação do ser humano que se sujeitou à Iniciação, tendo sido “morto” para afinal ressurgir na “Primavera...” do *Magma*.

Aliás, a própria profusão arbórea ainda outra vez enseja o sentido de elevação do espírito humano, o qual arboresce desde o chão até o céu. Pertinente lembrar ainda que em

⁷⁵⁴ V. atrás as págs. 331-336 (tópico 2 do Capítulo em tela).

Magma já houve em mais de uma oportunidade a conjugação de um elemento vegetal com outro animal para manifestar a noção de *conjunctio* entre o *fixo* e o *volátil*: há pouco foram os insetos às voltas com o ipê e as “acácias amarelas” (“Amanhecer”) e, mais cedo, em “Azul” delineou-se o delicado cromo onde “Uma vanessa tropical” pousou

(...) na campânula
de uma ipoméia...

Em regresso à “Primavera na serra”, é também a propósito da imagem do “pi-quizeiro” que começa a se insinuar o nexos entre *Magma* e a décima figura zen da série do “Pastoreio espiritual do Boi”, cujo texto explicativo termina com a seguinte quadra, que descreve o ser desperto adentrando a cidade:

*Com o peito descoberto e descalço, ele entra na praça do mercado.
Enlameado e empoeirado, como sorri mostrando os dentes!
Sem precisar recorrer aos místicos poderes dos deuses,
faz com um toque árvores secas florescerem de repente.*⁷⁵⁵

O verso final, à evidência, revela uma inequívoca correlação com o tema da segunda estância de “Primavera na serra”. Entretanto, o verdadeiro sentido desse liame só poderá ser totalmente compreendido com a consideração de outros fatores, os quais restarão melhormente explicados tão-só quando da análise de “Integração” e de “Consciência cósmica”. Por isso, fica aqui lançado apenas o apontamento, a ser adequadamente desenvolvido na passagem de discussão acerca das duas últimas composições do livro em estudo⁷⁵⁶.

Por ora, tem melhor cabimento transcrever a estrofe concludente de “Primavera na serra”:

*E o lombo da serra é tão bonito e claro,
que uma coruja cinza,
tonta e míope na luz,
com grandes óculos redondos,
fica trepada num cupim, o dia inteiro,
imóvel e encolhida, admirando as cores,
cansada, talvez, de tanta erudição...*⁷⁵⁷

⁷⁵⁵ KAPLEAU, 197, 323 (grifei). V. no presente trabalho a nota 721 (pág. 398).

⁷⁵⁶ V. adiante as págs. 434-435.

⁷⁵⁷ No segundo verso do excerto, entre “*que*” e “*uma*”, interpunha-se uma palavra de três letras que foi rasurada a mão, tornando-se ilegível; provavelmente se tratava da mesma preposição que foi depois reaproveitada na variante estampada em ROSA, 2, 141: “que *até* uma coruja”, solução em que, por outro lado, restou suprimido o adjetivo “cinza”; nessa versão, outra pequena mudança é acusada no começo do antepenúltimo verso: “fica trepada *no* cupim”.

Ave de hábitos noctívolos, a “coruja”, seduzida pela grande beleza do raiar da manhã no “lombo da serra”, deixa-se *ficar*, “*o dia inteiro, / (...) admirando as cores*”. Também ela então, como o astro solar, põe “lente nova” e, “com grandes óculos redondos”, vê a realidade do Universo como nunca a havia visto antes. Pouco importa que o dorso da ave seja “cinza”, como a recordar a escuridão da noite donde ela proveio: imersa agora no brilho do nascer do sol, a penagris se dilui como mais uma parte do todo, *i. e.*, da “paisagem que um pintor daltônico/ pincelou no dorso de um camaleão”. Seja como for, o dado preponderante gira em torno do abandono do ambiente noturno em prol da claridade diurna: a mudança é drástica e a coruja ainda se sente “tonta e míope”, desacostumada que está ao esplendor da “luz”. Não obstante, a ave está “cansada, talvez, de tanta erudição” e demonstra a disposição para se quedar “imóvel e encolhida”, apartando-se de qualquer agitação de movimento. Com esses elementos, é possível associar a figura da coruja ao estado de espírito do adepto, o qual padeceu um longo período nas trevas, para abrir depois mão, em “Bibliocausto”, do conhecimento de índole lógica (“tanta erudição”), abrindo assim seus olhos para o despertar contemplativo do “Amanhecer” e da “Primavera na serra” em que agora se encontra.

Finalmente, num adendo, é útil mencionar que parece ser recorrente, na escritura rosiana, a associação simbólica entre o alvorejar e o áacre vôo de aves, com o fito de evocar a ocorrência de um evento de proporções epifânicas. É o que se verifica, por exemplo, na narrativa mistagógica sobre Augusto Matraga, em *Sagarana*; à vera, rememore-se que quando essa personagem pressente, após um longo período de sofrimentos, finalmente se avizinhar a sua “hora e vez”, a cena é descrita da seguinte maneira:

Mas, afinal, (...) deu uma manhã em que Nhô Augusto saiu para o terreiro e desconheceu o mundo: um sol, talqualzinho a bola de enxofre do fundo do pote, marinava céu acima, num azul de água sem praias, com luz jogada de um para o outro lado, e um desperdício de verdes cá embaixo – a manhã mais bonita que ele já pudera ver.

Estava capinando, na beira do rego.

De repente, na altura, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. E outro. E mais outro. E ainda outro, mais baixo, com as maitacas verdinhas, grulhantes, gralhantes, incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um coro.

Depois, um grupo verde-azulado, mais sóbrio de gritos e em fileiras mais juntas.

— Uai! Até as maracanãs!

E mais maitacas. E outra vez as maracanãs fanhosas. E não se acabavam mais. Quase sem folga: era uma revoada estrilando bem por cima da gente, e outra brotando ao norte, como pontozinho preto, e outra – grão de verdura – se sumindo no sul.

— Levou o diabo, que eu nunca pensei que tinha tantos!

*E agora os periquitos, os periquitinhos de guinchos timpânicos, uma esquadrilha sobrevoando outra... E mesmo, de vez em quando, discutindo, brigando, um casal de papagaios ciumentos. Todos tinham muita pressa: os únicos que interromperam, por momentos, a viagem, foram os alegres tuins, os minúsculos tuins de cabecinhas amarelas, que não levam nada a sério, e que choveram nos pés de mamão e fizeram recreio, aos pares, sem sustar o alarido – rrrl-rrril! rrrl-rrril!...*⁷⁵⁸

Bastante patente a proximidade entre esse fragmento e a ambientação de “Primavera na serra”: a acentuada luminosidade da “manhã”, os “periquitos” em “esquadrilha”, “os alegres tuins (...) que choveram nos pés de mamão”, tal qual as araras no “piquizeiro”... Porém, necessário frisar que tais semelhanças de jeito algum se exaurem na simples coincidência ou imissão temática: o *quid*, bem mais profundo do que a epiderme estética, descansa na circunstância de que as manhãs e as aves, tanto em *Sagarana* quanto em *Magma*, constituem-se em sinais a evocar o valor de comunhão mágica e mística entre o ser humano e o todo universal. Perder de vista essa faceta transcendente é como que olhar para o dia com as pálpebras fechadas. Cumpre abri-las, como o fez Augusto Matraga.

Isso esclarecido, é tempo de se voltar para “Chuva”, antepenúltima composição de *Magma*, a qual, através do símbolo da precipitação num ambiente sertanejo, dá mostras de celebrar a venturosa *renovação do contato* entre a pessoa iluminada e as primevas “Águas da serra” que ilustram a manifestação divina. É assim que por sob o céu chuvoso a paisagem serrana, a exemplo do que aconteceu há pouco em “Primavera na serra”, vem novamente trazida à baila:

*Já deve estar chovendo nas cabeceiras da serra,
porque o ribeirão engrossa, cor de terra.*

E mais à frente:

*(...) eu vou sair pelo cerrado afora,
a galopar com a chuva me correndo atrás.
Ela já vem, branquinha, cheirando a água nova,
e a serra está clarinha, neblinando...*⁷⁵⁹

Não é demais salientar certos dados de interesse colhidos nesses excertos: em primeiro lugar, a circunstância de que “deve estar chovendo nas *cabeceiras* da serra”, o que categoricamente remete àquela nascente das “Águas da serra”; e ainda a caracterização da “Chuva” presente como sendo “branquinha” e “cheirando a *água nova*”, deste modo pondo em foco as sensações de pureza e rejuvenescimento por ela provocadas.

⁷⁵⁸ *Id.*, 4, 373-374.

⁷⁵⁹ Em *id.*, 2, 143 é aposta vírgula entre “galopar” e “com”: “a *galopar*, com a chuva me correndo atrás...”

É ponto pacífico que, como signo, a precipitação celeste comunga de várias das qualidades benéficas, recentemente discutidas, que inerem também à manhã e à primavera, na messe comum de simbolização do sentimento epifânico apto a renovar e transfigurar o estar no mundo, sobrevivendo à agrestia de uma estação adversa. Saliente-se que três nesses símbolos subjaz constante o mesmo esteio denotativo da passagem do *escuro* ao *claro*, do *árido* ao *fértil*, do *seco* ao *úmido*, enfim, do *negativo* ao *positivo*. Destarte, a conjugação de motivos similares e intercomplementários que até o momento tem sido apresentada pela ordem “Amanhecer”-“Primavera na serra”-“Chuva” representa funcionar eficazmente para a fixação, em *Magma*, de uma atmosfera harmônica, à evidência pautada pelo júbilo. Em corroboração a esse raciocínio, vale ressaltar que

*A chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um fato evidente o de que ela é o agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade dela. Daí os inúmeros ritos agrários com vistas a chamar a chuva (...). Que as nuvens negras façam chover (a justiça, ou a vitória). Que a terra se entreabra para que a saúde amadureça! – lê-se em Isaías, 45, 8. O caracter ling que, no Tao-te-ching (cap. 39), designa as influências celestes, se compõe do caracter wu, designando as encantações mágicas, e de três bocas abertas, recebendo a chuva do céu: é bem a expressão dos ritos evocados mais acima, mas cujo efeito é o do domínio do intelecto. Deus envia seu anjo com cada gota de chuva, dizem os esotéricos do Islã. Além do sentido particular que eles atribuem a essa fórmula, não se pode deixar de prestar atenção no seu simbolismo literal e de aproximá-la do fato de que, segundo a doutrina hindu, os seres sutis descem da lua à terra dissolvidos dentro das gotas de chuva. Essa chuva lunar comporta também o simbolismo habitual da fertilidade, da revivificação. A chuva é a graça, e também a sabedoria: A Sabedoria suprema, ensina o mestre Huei-neng, imanente à própria natureza de cada um, é comparável à chuva...*⁷⁶⁰

A perspectiva de que “A chuva é a graça, e também a sabedoria”, a serem deramadas desde a abóbada celeste para abençoar o mundo inferior, é o que explica o sentido da sentença *Iupiter pluuius* (“Júpiter chuvoso”), mais ou menos corrente entre os alemães por obra de Goethe, que a empregou em seus escritos, tendo ido colhê-la no poeta latino Tibulo (séc. I a. C.), o qual, por sua vez, a emprestou dos mais antigos gregos (Aristóteles, Alceu e até mesmo Homero, na *Ilíada* e na *Odisséia*), que naturalmente a aplicavam a Zeus. E em Guimarães Rosa (“Cara-de-Bronze”): “Olhe irmão: Deus é menino em mil sertões, e chove em todas as cabeceiras.”⁷⁶¹

Com o que em definitivo se extrai que em *Magma*, como no demais da mística escritura rosiana, o ato de *chover nas “cabeceiras”* não será uma mera descrição paisagística

⁷⁶⁰ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 235-236. Grifos dos autores, sendo que “justiça”, “vitória”, “ling”, “wu” e “Huei-neng” vêm em negrito.

⁷⁶¹ ROSA, 19, 674.

dos fenômenos da natureza, mas consiste sim numa eminente prerrogativa de “Deus”.

Sob essa luz, tem pertinência invocar o conceito teológico protestante de *siner-gismo*, consistente na idéia de que a salvação da alma do fiel é sempre fruto do trabalho de colaboração entre a vontade humana e a graça divina⁷⁶², ou, se dito em termos mais figurados: para que se possa alcançar o Renascimento do ser, faz-se necessária antes de tudo a preparação do solo (que é o próprio homem) por meio do carpimento (nas duas acepções da palavra, tanto como *limpeza* quanto como *dor*, lembrando o “Sofrimento... Sofrimento...” do poema “Regresso”), a fim de que, derramando-se as chuvas vivificantes do alto (isto é, descendo sobre a arrotéia o influxo abençoante de Deus), a semente oculta possa então germinar⁷⁶³. Ora, é precisamente isso o que ocorre com a peça atual de *Magma*, na qual se explicita que

A chuva vai vir da banda da serra,

ficando dessa maneira inequívoco que a presente precipitação – a qual “vem rolando, vem chiando” dos cimos – tem origem no mesmo subido nascedouro donde antes “rolaram livres” as “Águas da serra”: Deus. Destarte, resulta que o núcleo do símbolo agora avocado, sendo também propiciatório do umectante Renascimento do que andava seco, demonstra ser em tudo conforme ao inteiro encadeamento sógnico do livro, desenhado desde os primeiros textos. E, por extensão, neste momento a “Chuva” consiste igualmente num sinal de que o esforço anagógico, gurnido durante toda a Iniciação pelo peregrino na terra, foi reconhecido pelo firmamento e está sendo recompensado com a exata benesse a que faz jus: a divindade como que Se lhe entrega em “cada gota de chuva”, deixando-Se afinal encontrar por quem tanto a procurou – e este se há de encharcar.

⁷⁶² V. neste trabalho, à pág. 31 (Capítulo I, tópico 1), o comentário acerca do conto guimarroiano “Arroio-das-Antas”, de *Tutaméia*.

⁷⁶³ Tb. o Pe. Vieira discorre sobre tal tema, no *Sermão da Sexagésima* (III): “Para uma alma se converter por meio de um sermão, há de haver três concursos: há de concorrer o pregador com a doutrina, persuadindo; há de concorrer o ouvinte com o entendimento, percebendo; há de concorrer Deus com a graça, alumando. Para um homem se ver a si mesmo, são necessárias três coisas: olhos, espelho e luz. Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos; se tem espelho e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo, há mister luz, há mister espelho e há mister olhos. Que coisa é a conversão de uma alma, senão entrar um homem dentro em si e ver-se a si mesmo? Para esta vista são necessários olhos, é necessária luz e é necessário espelho. O pregador concorre com o espelho, que é a doutrina; Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento.” E mais adiante: “Porque o sol e a chuva são as influências da parte do Céu, e deixar de frutificar a semente da palavra de Deus, nunca é por falta do Céu, sempre é por culpa nossa. (...) Sempre Deus está pronto da sua parte, com o sol para aquecer e com a chuva para regar; com o sol para alumiar e com a chuva para amolecer, se os nossos corações quiserem: *Qui solem suum oriri facit super bonos et malos, et pluit super justos et injustos*. Se Deus dá o seu sol e a sua chuva aos bons e aos maus; aos maus que se quiserem fazer bons, como a negará?” (VIEIRA, 284, 8-9). A citação em latim é de *Mt* 5.45.

Vem ao encontro dessa idéia a articulação que Guimarães Rosa promove, em mais de uma passagem do carne, entre a “chuva” e o “vento”. Vejamos, pois, que o verso inicial da composição sob análise é:

Vai chover chuva de vento.

– afirmativa que se repete *ipsis litteris* na terceira estrofe. O autor ainda menciona, como indício da iminência da precipitação, que

O vento já chegou nas casuarinas,

e, depois, os derradeiros versos do poema são:

*A chuva vem rolando, vem chiando,
e o vento assoviando,
galopa, Cabiúna, que a água vem vindo,
e as sementinhas do meloso seco estão dançando...*⁷⁶⁴

Temos que já ao longo de milênios e em diversos complexos culturais

*o vento é sinônimo do sopro e, por conseguinte, do Espírito, do influxo espiritual de origem celeste. Esta é a razão por que os Salmos, assim como o Corão, fazem dos ventos mensageiros divinos, equivalentes aos Anjos. O vento até dá o seu nome ao Espírito Santo. O Espírito de Deus que se move sobre as Águas primordiais é chamado de vento (Ruá); é um vento que traz aos Apóstolos as línguas de fogo do Espírito Santo. No simbolismo hindu, o vento, Vayu, é o sopro cósmico e o Verbo; é o soberano do domínio sutil, intermediário entre o Céu e a Terra, espaço preenchido...*⁷⁶⁵

Percebe-se que embora possua identidade simbólica própria, a qual comporta ainda outros múltiplos aspectos, o vento efetivamente aparenta-se à chuva na particularidade de significar com excelência o Manifestante divino que de alguma forma se concede ao manifestado. A propósito, em diversos sistemas simbólicos o vento congruentemente surge associado à água: é assim, por exemplo, na ancestral religião avéstica da Pérsia, nas práticas de geomancia chinesa e em determinados mitos cosmogônicos do hinduísmo. Ademais,

Segundo as tradições islâmicas, o vento fica encarregado de conter as águas; a sua criação, ar e nuvem, com inúmeras asas, também viria conferir-lhe uma função de suporte. Depois, Deus criou o vento e lhe deu inúmeras asas. Ordenou-lhe que carregasse a Água; o que ele fez. Avas, o Trono, estava sobre a Água e a Água sobre o Vento.

Ibn'Abas também responde à pergunta: Sobre o que repousava a Água? — Sobre as costas do Vento; e quando Deus quis produzir as criaturas, deu ao Vento po-

⁷⁶⁴ Em ROSA, 2, 144, o antepenúltimo verso em pauta é rematado com ponto final, o que leva a que o seguinte comece com travessão e maiúscula.

⁷⁶⁵ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 935. Grifos dos autores, “Ruá” e “Vayu” em negrito.

der sobre a água; a Água encheu-se de ondas, brotou em espuma, criou vapores: esses vapores ficaram elevados em cima da Água e Deus os chamou de *Sama* (de *sama*, estar elevado), *ou seja, de Céu...*⁷⁶⁶

Nesse ponto o misticismo muçulmano é de certo modo tributário do mais antigo entendimento dos hebreus, no qual, de acordo com o que foi ainda há pouco aventado, desde o *Gênesis* (1.2) é sabido que na antemã primordial “o Espírito de Deus pairava por sobre as águas”, devendo-se considerar que

*A palavra hebraica traduzida por Espírito pode significar também vento, sopro ou fôlego. (...) Por isso, alguns intérpretes consideram que a parte final deste v. significa um forte vento ia e vinha por sobre as águas.*⁷⁶⁷

Complemente-se que,

*Nas tradições bíblicas, os ventos são o sopro de Deus. O sopro de Deus ordenou o caos primitivo; animou o primeiro homem. A brisa nos olmos anuncia a chegada de Deus. Os ventos também (...) São manifestação de um divino que deseja comunicar as suas emoções, desde a mais terna doçura até a mais tempestuosa cólera.*⁷⁶⁸

Note-se, a propósito, que na “Chuva” de *Magma* “O vento (...) nas casuarinas” (denominação comum às várias espécies de uma dada família de árvores ornamentais) parece reeditar aquela “brisa nos olmos” bíblicos, funcionando também como um suave *anúncio* da “chegada de Deus”. E, no caso, tal teofania, indo mais além da “terna doçura”, certamente que vem carregada de pleno contentamento, dado o sentido de regozijo que transpassa toda a composição rosiana, através da qual se testemunha que

*Eu hoje amanheci alegre,
querendo cantar...*

Ainda no que diz respeito ao semblante simbólico do vento e suas correlações com a chuva ou a água, calha invocar um interessante excerto do Evangelho de *João* (3.3-8), de ingente teor iniciático:

A isto respondeu Jesus: Em verdade, em verdade te digo que, se alguém não nascer de novo, não pode ver o reino de Deus.

Perguntou-lhe Nicodemos: Como pode um homem nascer, sendo velho? Pode, porventura, voltar ao ventre materno e nascer segunda vez?

Respondeu Jesus: Em verdade, em verdade te digo: quem não nascer da água e do Espírito não pode entrar no reino de Deus.

⁷⁶⁶ *Id.*, *op. cit.*, pág. seg. Grifos dos autores (“Sama” e “sama” em negrito), os quais extraíram o fragmento final de *SOURCES ORIENTALES, La naissance du monde*. Q. v. tb., no elucidário, o verbete *GEOMANCIA*.

⁷⁶⁷ Cf. *Bíblia de estudo Almeida*, 130, nota e ao versículo aludido.

⁷⁶⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, pág. 936. Grifo dos autores.

*O que é nascido da carne é carne; e o que é nascido do Espírito é espírito.
 Não te admires de eu te dizer: importa-vos nascer de novo.
 O vento sopra onde quer, ouves a sua voz, mas não sabes donde vem, nem
 para onde vai; assim é todo o que é nascido do Espírito.*

Se se recordar que, semelhante ao que acontece na língua hebraica, “Em grego” (o idioma no qual o Novo Testamento foi originalmente redigido) “a mesma palavra *pneuma* significa *vento* e *espírito*”⁷⁶⁹, talvez seja possível penetrar, pelo menos um tanto, o profundíssimo lance esotérico do ensinamento ministrado: dessa forma, o “nascer da água e do Espírito” pode ser decifrado como uma alusão ao venturoso encontro epifânico entre o ânimo anagógico que está dentro de cada ser (*i. e.*, a alma, prefigurada pelo movimento da “água” primordial) e a graça divina que é passível de ser concedida a todo ser (o “vento” ou “Espírito”), bastando para essa realização que haja a sede de ir buscá-la. É sob essa hermenêutica que se entende, em “Chuva”, a afirmação rosiana de que “Vai chover *chuva* de *vento*”: o iluminado que ainda reza o rosário está deveras *nascendo de novo*, desta vez não a partir da carne, que é chão, mas da “chuva” e do “vento”, que são céu.

Convém agora explorar outro assunto: é de se dizer que a “Chuva” guimarroisiana aparece inçada de sutis referências que remetem a diversos outros carmes que a precederam, referências essas o mais das vezes ligadas aos comportamentos de alguns animais figurantes. De sorte que os versos

*Minhocas brotam à flor da terra.
 Eh aguão!...*⁷⁷⁰

representam denotar alguma correspondência, sob a capa de contraste, com certa passagem colhida em “Maleita”:

— “*Cavaca fundo, Compadre,
 que as minhocas vão fugindo terra a dentro.*”

⁷⁶⁹ *Bíblia de estudo Almeida*, 130, nota *f* ao referido versículo 8 (“O vento sopra...”). Acrescento outrossim que, ainda na *Bíblia de estudo Almeida*, cf. a nota *a* ao v. 3 do mesmo fragmento (“A isto respondeu Jesus...”), “A palavra grega” que vale “*De novo* (...) significa também *do alto*.” Cruze-se esse trecho da boa-nova joanina com *Tt* 3.5: “não por obras de justiça praticadas por nós, mas segundo sua misericórdia, ele nos salvou mediante o lavar regenerador e renovador do Espírito Santo...”; e tb. com *1Co* 2.9-10: “mas, como está escrito: Nem olhos viram, nem ouvidos ouviram, nem jamais penetrou em coração humano o que Deus tem preparado para aqueles que o amam.// Mas Deus no-lo revelou pelo Espírito; porque o Espírito a todas as coisas perscruta, até mesmo as profundezas de Deus.”

⁷⁷⁰ Anteriormente foi redigido: “As *minhocas* brotam à flor da terra”, tendo o artigo sido suprimido com rabiscos e a inicial maiúscula no substantivo aposta a mão. Quanto a ROSA, 2, 142, verifica-se que o segundo verso do extrato foi introduzido por um travessão, o que ocorre também quando o mesmo verso é repetido na quarta estrofe.

Antes de mais, relembre-se, de conformidade com o que foi visto oportunamente, que a composição do primeiro terço de *Magma* manifestou o sentido global de *afastamento* entre o Criador e a criatura, o que naquele comenos foi expresso pela impressão de retração das águas primiciais do “rio velho”⁷⁷¹. Adrede, o verso inicial de “Maleita” foi justamente:

Não vem mais chuva...

– o que se opõe de modo frontal à categórica constatação com que agora se abre a “Chuva”:

Vai chover chuva de vento.

Ficou ainda assinalada, em “Maleita”, a idéia de que os homens é que agiam então por *repelir* a água viva, quando declaravam:

— *Xô, rio velho!...*

e

— *Xô, riachão!...*

Por outro lado, mesmo a mais desinteressada leitura de “Chuva” não deixa margem a quaisquer dúvidas: neste instante, as águas celestes são muito bem-vindas e até mesmo saudadas com um entusiasmado “Eh aguão!...” que se faz ouvir na primeira estância e se repete na última.

Quanto às “Minhocas” propriamente ditas, observe-se que na peça atual elas “*brotam à flor da terra*”, o que parece traduzir a facilidade de obtenção das mesmas, as quais refletem a riqueza de vida que, jazendo oculta por sob o solo, vem festivamente fervilhar à tona com o tempo úmido, *brotando* como flores. Em contrapartida, no clima enfermiço de “Maleita” foi colocado que o mesmo sinal vital ilustrado por esses animais só poderia ser encontrado quando se “*Cavaca fundo*”, pois eles “vão fugindo *terra a dentro*”. Portanto, razoável concluir que enquanto “Maleita” tratou dos princípios da árdua operação gnóstica de *entrada* do ser humano em si mesmo (ou seja, “terra a dentro”), no que aparentemente se instaurava a apartação de Deus, no presente a “Chuva” revela, por assim dizer, a noção de *enteléquia* aristotélica ou o aperfeiçoamento total dos trabalhos, com a *saída*, qual um desabrochar, para uma nova vida em franca e feliz comunhão com a divindade. Com esse pensamento, tudo

⁷⁷¹ V. as págs. 134-135 (Capítulo II, tópico 2).

se combina na mais absoluta, milimétrica e espontânea adequação ao projeto anagógico arranjado por meio dos terços do rosário de *Magma*, segundo vem sendo defendido.

Outrossim, “Chuva” revela indícios de retomar, ainda em tons contrastantes, determinados aspectos de “Boiada”, peça em que ficou bem marcado um ar de estiagem:

— “*Que sol!... Que poeira!...*”

Sem embargo, no frescor do novo poema o gado vacuum demonstra saber sentir a proximidade da precipitação que vem para pôr fim à seca:

*Eu não ouvi o primeiro trovão,
mas o zebu está escutando,
com a cabeça encostada no chão.*

(...)
*Os bois vêm correndo, pasto abaixo,
procurando as árvores do capão.*

Logo, o nexos que se estabelece entre “Chuva” e “Boiada” é análogo àquele verificado com relação a “Maleita”: a mesma transição da *secura* ou da *retração* – isto é, o apartamento das águas iniciais – à *umidade*, a qual exprime a nova integração com essas águas.

Em continuidade, pode também ser alinhavada alguma ligação entre o carne de agora e “No Araguaia – III”, este um poema cujo final foi tétrico:

*Ronda ali perto, nos galhos do pau d’óleo,
meia dúzia de exploradores de vanguarda
da gente dos urubus...*

As aves necrófagas, nesse ínterim, tinham sido atraídas por um cadáver, o do Capitão Uachiatê, ao mesmo tempo em que agouravam a então vindoura morte de Araticum-uaçu. Porém, em “Chuva” os bichos sinistros, com suas feias cataduras, parecem ter sido devidamente enxotados para longe:

*Três urubus passaram no alto,
em vôo lento,
em reta longa.
Vão para as lapas dos lajedos.
“Vai fazer tua casa, Urubu!...
Tempo de chuva aí vem, Urubu!...”⁷⁷²*

⁷⁷² Em ROSA, 2, 142, o tempo verbal registrado para o primeiro verso desse trecho é diferente: “Três urubus *passam* no alto,”.

Nada obstante, o texto com o qual “Chuva” demonstra travar as mais fortes correlações é, naturalmente, “Toada da chuva”. Venha então à memória que, nesse poema antecedente, a atmosfera pluviosa se viu eivada de uma cinzenta melancolia, aliás condizente com aquele momento, que foi assim apresentado:

Hoje é manhã de Finados...

Mas no que importa ao presente, conforme já se comentou, a felicidade é a regra desde o “Amanhecer” desse dia de “Chuva”, porque

Eu hoje amanheci alegre...

De maneira que a “Chuva” vem com a missão de sobrepujar o sentimento deixado pela “Toada da chuva”, assim como o júbilo causado pela Ressurreição ultrapassa e apaga o pesar em face da Morte.

Outra notável distinção se apóia nas ambientações de cada carne: se “Chuva” revela ter como espaço a paisagem campestre (é o “cerrado” cortado pelo “ribeirão” e povoado por “formigas lavadeiras”, “Minhocas”, “o sapo”, “o João-de-Barro”, “Os bois” que estão “procurando as árvores do capão” *etc...*), a “Toada da chuva” claramente se fez ouvir num cenário urbano (tendo sido feita explícita menção à “cidade destapada e clara”). E é no desdobramento dessa circunstância demasiado relevante que se marca a verdadeira diferença de diapason entre as duas composições, a qual diz respeito à capacidade receptiva do solo em relação às águas provenientes do céu.

Vejam, pois, sob essa intelecção, que na peça pretérita o duro chão de “asfalto” impedia que as gotas d’água, mensageiras do favor celeste, penetrassem a terra que indica o plano material. Bem ao invés, “um jorro claro” que *caía* “da beira de um telhado” chegava mesmo a se espatifar “na calçada” como as muitas pernas de “uma aranha de vidro”. Naquela hora, isso refletia a pouca permeabilidade do neófito renitente às influências divinas, o que também restou assinalado pela imagem da “gente parada, como insetos presos”, abrigados

*Nas portas, nas janelas,
sob os toldos,*

logo sem qualquer intento de se deixar molhar pelo benfazejo aguaceiro. E daí a tristeza que impregnou a “Toada...”

Quanto à atual “Chuva” campesina, já se insinua, através de diversos fatores, o sentido de plena abertura do solo aos influxos celestes. Precisamente assim é que se explica porque as “Minhocas”, típicos animalejos habitantes do subterrâneo, agora “brotam à flor da terra”

*e o sapo saiu de debaixo da laje
para um buraco no meio do pátio
onde vai se encher uma lagoa...*

A propósito, tem interesse recordar que esse anfíbio é usualmente tido, desde as Américas à Indochina, como um chamador ou anunciador da chuva fertilizante, e além disso, na África,

como todos os símbolos associados ao complexo terra-água-Lua, ele exprime esotericamente o conceito de morte e de renovação, donde sua utilização para designar uma classe de sociedade iniciática.⁷⁷³

É também sumamente relevante considerar a asserção, no poema rosiano, de que

*Já deve estar chovendo nas cabeceiras da serra,
porque o ribeirão engrossa, cor de terra...*

Ora, o *engrossamento* do “ribeirão”, crescendo “cor de terra”, por primeiro transmite a concepção de que a água pluvial que cai do alto “da serra” ou do firmamento está se encontrando com a água fluvial que já rasgava o chão: logo, parece tratar-se de mais uma alegoria que espelha a comunhão entre a *Alma Parens* celíflua e a sua vertente aninhada no corpo humano. Ademais, com esse encontro de águas surge como que uma mescla entre o líquido e a “terra”, ou melhor, esses aspectos se conjugam no leito do “ribeirão” para formar uma só substância que é, em simultaneidade, terrosa e hídrica, o que serve bem para ilustrar a condição do ser desperto que, conquanto permaneça fisicamente em meio à matéria, persente ter atingido à vera a consubstanciação *espiritual* com Deus. Tal idéia, outrossim, persistirá até os versos iniciais da próxima peça, “Integração”:

*Deitado no chão, fofo de tantas chuvas,
onde o meu corpo calca os seus contornos...*

Isso, entretanto, é tema a ser melhor discutido mais adiante. Voltando por enquanto a “Chuva”, conclua-se que neste texto o homem demonstra uma clara disposição de

⁷⁷³ Dominique Zahan, *Sociétés d'initiation Bambara*, apud CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 803.

viver, com toda a intensidade e sem medo de se molhar, a sensação de lúdica alegria que a mera expectativa da vinda da precipitação já lhe proporciona:

*Olá, José, arreia meu Cabiúna,
liso do casco à testa,
preto do rabo à crina,
que eu vou sair pelo cerrado afora,
a galopar com a chuva me correndo atrás...*⁷⁷⁴

Enfim, é preciso deixar bem patente que o nítido sabor de contento que a “Chuva” propaga induz irresistivelmente à inferência de que ela constitui o exato “outro Dilúvio” que “O cágado” sábio e o “caipira” há tanto tempo esperavam que lhes viesse ampliar a “felicidade pequenina”. Então, aquele “poço” de “água (...) pequenina e fria” do quelônio que “se aquece (...) em cima da laje” há de se transformar, por força do “aguão”, na maior “lagoa” *cheia* do anfíbio que “saiu de debaixo da laje”.

Agora, antes de nos adiantarmos à peça consecutiva, falta abordar, em rápidos apontamentos, apenas mais dois tópicos acerca de “Chuva”. Primeiramente, e como um dado acessório às discussões centrais sobre o carne, é válido pôr em foco por um instante a pequena figura do “joão-de-barro”, o qual, preparando-se para a invernada que

*(...) vai vir da banda da serra,
(...) abriu sua porta
virada para o sul.*⁷⁷⁵

No caso, “o joão-de-barro” pode ser tomado por uma representação particular do ser humano, pois este, simbolicamente, é feito *de barro*, ou seja, da mistura das substâncias do pó (corpo) e da água (espírito). Além do mais, tal passarinho, bastante comum em todo o interior da América Latina, revela uma insuspeita porém consistente associação com certos elementos tradicionais dos trabalhos alquímicos. Ocorre que o peculiar ninho dessa ave, como se sabe, é feito pelo *casal*, à base de *barro* e em forma de *forno* (donde o nome científico de sua família, *Furnariidae*). De sua parte, o alquimista tem como aparelho mais importante justamente o forno Athanor e com frequência aparece em gravuras antigas laborando acompanhado pela *soror mystica*, a auxiliar que simboliza o lado feminino do praticante; por fim, ele utiliza em seus experimentos sempre aqueles materiais que o vulgo considera os mais vis,

⁷⁷⁴ Em ROSA, 2, 143-144, o primeiro verso do trecho vem precedido de travessão, e no último se lê, com a intercalação de vírgula, “a galopar, com a chuva me correndo atrás...”

⁷⁷⁵ No segundo verso do excerto o artigo *a* foi rasurado a mão antes de “sua porta”, tendo, no entanto, retornado em *id.*, *op. cit.*, pág. 142.

assim como o barro. Esse aspecto final é unanimemente atestado pelos mais célebres tratados espagíricos:

O Sol é seu pai, a Lua a mãe. O Vento trouxe-a no ventre. A Terra é sua alimentadora amada e o seu receptáculo. O Pai de tudo, o TELESMA do mundo universal, está aqui. A sua força ou potência fica inteira, se for convertida em terra.

Separarás a terra do fogo, o subtil do espesso, brandamente, com grande indústria. Ele sobe da terra ao céu e de novo baixará à terra, e recebe a força das coisas superiores e das coisas inferiores.

Terás por esse meio a glória do mundo; e, por isto também, toda a obscuridade se afastará de ti.

HERMES TRISMEGISTO

Toda a nossa operação consiste em nada mais do que tirar a água da terra e voltar a pô-la outra vez na terra até que esta apodreça. *Pois esta terra apodrece com a água e limpa-se com ela; depois de se ter limpo, estará terminado o regime de Todo o Magistério, com a ajuda de Deus. Esta é a operação dos sábios; é a terceira parte de todo o Magistério.*

MORIEN

Vinde, meus filhos, e escutai, pois eu vos ensinarei a Sabedoria de Deus, que é sábio e entende aquilo a cujo respeito Alfidio diz que adultos e crianças pisam na rua, que é calcada todos os dias pelas patas dos animais na estrumeira e de que Sênior diz nada haver de mais desprezado exteriormente e nada de mais precioso na natureza, e Deus não o deu para ser comprado com dinheiro.

SANTO TOMÁS DE AQUINO (?)

Abri qualquer livro de Alquimia: dir-vos-á que a obra começa com uma matéria-prima, cuja natureza nenhum adepto pode revelar (...). Será tão importante, misterioso e perigoso revelá-lo ao profano? Contudo, dizem também estes autores, que a matéria se encontra por todos os lados na Natureza. O ignorante pisa-a, só precisa de se baixar para a poder colher.

(...)

Mas, o que é esta matéria primeira, dissimulada sob a relva a alguns centímetros do solo, senão terra vulgar para o profano? *Para um iniciado, é uma coisa muito diferente: é terra viva, arrancada do solo segundo um processo muito particular que pertence ao domínio da alta magia e permite ao adepto, designado para esta tarefa, tomar posse de todo um conjunto de princípios físicos e metafísicos.*

ARMANDO BARBAULT⁷⁷⁶

Alguns exegetas têm concedido semelhante significado esotérico a certo episódio do *Gênesis* (27.28), no qual se toma conhecimento da benção que o velho e cego Isaque

⁷⁷⁶ Os textos elencados e as respectivas fontes são: *A tábua esmeraldina* (in: ZALBIDEA, 289, 23); *Diálogos entre o rei Calid e o filósofo Morien sobre o Magistério de Hermes: recolhido por Ghalid, escravo deste rei* (in: *id.*, *op. cit.*, pág. 64); *Aurora consurgens* (apud FRANZ, 177, 164-165), sendo que sobre a questão da autoria desse documento, que é atribuído a Santo Tomás de Aquino, v., no presente estudo, a nota 333 (pág. 177); e *O ouro do milésimo dia – O Elixir da Longa Vida dos alquimistas* (in: ZALBIDEA, 289, 276-279). Grifos meus. No que toca ao “TELESMA” (ou *Thelema*, ou ainda *Azot*) mencionado por Trismegisto, cumpre recordar que se cuida do mercúrio dos filósofos, i. e., da Pedra Filosofal ou do Elixir da Vida, de qualquer forma o sinal da suprema Perfeição que é a meta dos labores místicos (faço remissão à nota 727, pág. 401).

prestou ao filho mais novo, Jacó, quando este se disfarçou para se fazer passar pelo primogênito Esaú:

*Deus te dê do orvalho do céu,
e da exuberância da terra,
e fartura de trigo e de mosto.*

Finalmente, o último assunto a ser examinado concernente a “Chuva” se relaciona com as “sementinhas do meloso seco” que, na estância inicial,

devem estar dançando na poeira...

e são depois revistas nos versos de encerramento do texto:

*A chuva vem rolando, vem chiando,
e o vento assoviando,
galopa, Cabiúna, que a água vem vindo,
e as sementinhas do meloso seco estão dançando...*

As “sementinhas”, ao que parece, constituem mais um outro signo a que cabe exprimir, por meio da *dança* ao *assovio* do “vento”, todo o entusiasmo pela aproximação do aguaceiro que “vem vindo” para fecundá-las. E isso porque o contato regenerador com a “água” permitirá, consabidamente, que as íntimas latências que jazem *secas* se abram para fora, na vegetação luxuriante que caracteriza o poema seguinte – o que então assinala, de maneira simbólica, o pleno despertar do ser humano renascido para o diferente quilate da sua nova Vida que desabrocha.

Vem então à mente certo fragmento de “Evanira!” (*Ave, Palavra*):

*E, pois, librando-se arcangelicamente, a alma almissima, quando
A ÁGUA
DE MIL CÔNCAVOS, MIL SEIOS,
TE ENVOLVE,
FELIZ, E CONTUDO TODA PENETRANTE
– não mais ausente.⁷⁷⁷*

Ao ensejo, calha doravante dedicarmos atenção à penúltima peça que compõe o livro de 1936. Cuida-se de “Integração”, cuja estrofe de abertura é:

*Deitado no chão, fofo de tantas chuvas,
onde o meu corpo calca os seus contornos,
acompanho as pontas dos cipós que oscilam,
o respirar das folhas,*

⁷⁷⁷ ROSA, 14, 45. Grifos do autor.

*o saltitar de cócegas nas patas dos gafanhotos,
e o crescer rampante das trepadeiras bravas,
avançando em meus braços.*⁷⁷⁸

Com efeito, a sensação demonstrada de completa harmonia com a Natureza constitui-se num reflexo cristalino da “Integração” do poeta – que atingiu a gnose – ao Todo universal. Perceba-se que “as pontas dos cipós que oscilam” não são apenas *observadas*, mas efetivamente *acompanhadas*, bem como são *acompanhados* “o respirar das folhas” e “o saltitar (...) dos gafanhotos”, isto é, o adepto como que se *transmuta* nesses “cipós”, “folhas” e “gafanhotos” por meio da consubstanciação ou do conhecimento de que a sua própria substância animal e humana não difere essencialmente da substância dos vegetais e dos insetos. O homem desperto tem de fato a revelação de que *oscila, respira e saltita* – vive, enfim – junto com todas as coisas. Tal noção de entrelaçamento real de essências percorre todo o texto: dentre outras imagens, é “o crescer rampante das trepadeiras bravas/ avançando em meus braços”

*e o pio dos gaturamos maduros,
fino e gostoso como um caldo de fruta!...*

De sorte que os passarinhos se encontram, “nos galhos”, “maduros” como os frutos e, sinestesticamente, seu canto soa ou sabe a “um caldo” doce – pelo menos para quem se tornou apto a desvendar que o som e o sabor, o sumo e o tom, são meras facetas de uma só unicidade excelsa.

Concorre de maneira notável para alicerçar esse pensamento a utilização da figura dos “cipós”, vez que, em mais de um sistema simbólico, eles representam

a ligação primitiva entre o Céu e a Terra, ligação cuja ruptura é de tradição universal. (...)

*A dualidade do cipó e da árvore ao redor da qual ele se enrosca é um símbolo de amor. Mais precisamente, na Índia o cipó é Parvatí enquanto a árvore é Xiva sob a forma de linga (falo)...*⁷⁷⁹

Assim, exatamente como “um símbolo de amor” – e decerto de amor teosófico –, é que se deve interpretar o entrançamento “das trepadeiras bravas/(...) em meus braços.” Concorde com isso, o movimento végeto do “crescer rampante (...)/ avançando” rumo ao mais Alto, constitui-se no signo que traduz o restabelecimento da “ligação primitiva entre o Céu e a Terra”, este o sublime galardão alcançado pela alma de quem foi afinal tocado pela

⁷⁷⁸ Em *id.*, 2, 145, o segundo verso (“onde o meu corpo calca os seus contornos”) foi inteiramente suprimido e, mais à frente, lê-se: “e o crescer rampante *da trepadeira brava*,” (no singular).

⁷⁷⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 249-250. Grifos dos autores, sendo os três primeiros em negrito.

iluminação. Digna de nota é também a circunstância de que o adjetivo “rampante”, aplicado ao “crescer” das *plantas* “trepadeiras”, ordinariamente é reservado tão-só para designar na heráldica, de maneira bastante específica, algum *animal* – e sobretudo o leão – na nobre postura de se firmar sobre as patas traseiras e com as dianteiras levantadas; de forma que se tem um vislumbre da “Integração” entre o modos de ser da planta e do animal, e tudo em torno de uma atitude de sobreerguimento e sobreeminência.

Porém, é absolutamente imprescindível precisar que todo esse sentimento de comunhão com os variegados aspectos do manifestado adveio primeiro do êxtase comungatório entre o místico (que, como ser humano, é “terra”) e a divina Fonte Manifestante (que é água ou “chuvas”). Por conseguinte, a alusão inicial ao “*chão*, fofo de tantas *chuvas*,” não é prosódia vã, mas sim indica de modo irrefutável o pleno ajuste sígnico ou alegórico da peça “Integração” com a “Chuva” que a antecedeu. O que, aliás, resta outrossim bem comprovado pelos versos:

*Desce-me ao fundo do peito a terra inteira,
no cheiro molhado da poeira,*

ou seja, é “no cheiro molhado” resultante da união entre a “poeira” (esforço anagógico) e a água das “tantas chuvas” (benção celeste) que se pode obter a graça de aconchegar “no fundo do peito a terra inteira”, realizando o homem o Uno em si⁷⁸⁰.

“Integração” tampouco foge aos estatutos de júbilo outorgados pelas três composições anteriores, conforme aparenta depor a quadra central do texto:

*Oh! a canção viva
do liso verde-azul dos sanhaços nos galhos
e o pio dos gaturamos maduros,
fino e gostoso como um caldo de fruta!...*

Presente outra vez o poético embaralhamento perceptivo (pois que não é propriamente através da *garganta* que os “sanhaços” entoam o canto, e sim por meio da sua *coloração*, “verde-azul” e *lisa*), essa “canção viva” representa ser um novo arranjo da “canção do mais adiante” longinquamente soprada pelas “Águas da serra”.

Outro ponto que merece ser comentado é que, se ao longo do segundo terço o poeta continuamente se queixou da distância que padecia da amada, agora parece, porventura, que se deu o encontro com ela, vez que

⁷⁸⁰ Cf. Manoel de Barros (“Encontro de Pedro com o nojo”): “Pedro sabia: todo aquele que não bebe água no solo, secará como cana cortada no pé. Ficou deitado.” (BARROS, 117, 119)

*O céu,
limpo, azul e côncavo, na altura,
é um recanto de corpo feminino,
pronto a se contrair, ao primeiro contato,
num único espasmo de voluptuosidade sóbria...*⁷⁸¹

Ora, a *femina*, desta maneira, acaba por se confundir com o próprio “céu”, cabendo enfatizar que aqui não se apresenta apenas uma comparação, mas se faz de fato uma afirmação inequívoca: “O céu” positivamente “é um recanto de corpo feminino”. E, “na altura,” tal firmamento “limpo, azul e côncavo” demonstra estar acessível, “pronto (...) ao primeiro contato” – logo, se o “contato” se vislumbra assim possível, então é porque entre o alto e o baixo certamente não há mais oposição ou distinção de espécie alguma. Ao contrário, fica nas entrelinhas que o homem renascido pode mesmo operar o milagre de fazer, a um simples toque das mãos, “O céu (...) *se contrair*”. Em face disso tudo, ocorre a constatação de que é

Inútil erguer-me: mais alta é a gameleira...

Verdadeiramente, “Inútil” porque desnecessário – e há que se pormenorizar: à primeira vista e por um ângulo profano, com toda a lógica é lícito o argumento de que até a “mais alta (...) gameleira” ainda não conseguiria roçar com a matéria de seus ramos o firmamento, em razão do que qualquer empenho humano no mesmo sentido celeste pareceria de balde; entretanto, por outro ângulo metafísico hábil a suplantar a lógica rasteira, extrai-se a inexorável convicção de que se o homem já está poeticamente *integrado* com a Natureza, desde que o “chão” já foi “molhado” pelas “chuvas” do “céu”, conseqüentemente não existe nenhuma precisão real de “*erguer-me*”, eis que estar embaixo (“chão”) não se distingue de estar em cima (“céu”), conforme aliás o célebre preceito hermético. Em função disso, é certo que agora o iluminado domina a sabedoria de que ainda o próprio *conceito de elevação ou o de iluminação*⁷⁸² não são mais do que meros artifícios, dado que, onde quer que esteja, o ser desperto sabe que está – como estão todos os outros seres, conquanto estes ainda não o percebam – sempre imerso em Deus. E por esse motivo, sem mais medo o poeta de *Magma* permite que seu “corpo” permaneça “no chão, (...)/ onde (...) calca os seus contornos,” e seus

*(...) dedos afundam no solo amolecido,
como garras de raízes nuas...*

⁷⁸¹ No que diz respeito ao texto de ROSA, 2, 145, ficam consignadas no fragmento as seguintes alterações: “é um recanto de corpo,” (sem a explicitação de ser “feminino”) e, mais adiante, “num único espasmo de *volúpia* sóbria...”

⁷⁸² KAPLEAU (197, 324) confirma: “Com a perfeita iluminação, todos os pensamentos ilusórios, incluindo os de ‘iluminação’ ou ‘ilusão’, desaparecem” (nota 9), junto com “todos os conceitos, opiniões, suposições, preconceitos” (nota 15).

Destarte, resta claro que a transitoriedade e as imperfeições acidentais inerentes ao mundo material doravante não mais têm o dom de afetar, poluir ou prostrar aquele que obteve o pleno conhecimento da mais perfeita quintessência, cuja eternidade subjaz a todas as coisas. Tal obtenção consiste na visão pura que marca o êxtase – ou ínstase – neoplatônico (substitutiva da antiga visão caolha do “píton ciclópico”, de acordo com o que fora disposto na peça rosiana “Gruta do Maquiné”), ou seja, enfim a realização cabal do ideal contemplativo que é eloqüentemente revelada no verso com que se fecha “Integração” –

e os meus olhos sobem, tateando os verdes...

–, o qual une numa *afirmação* sinestésica o *ver* (“meus olhos” e “os verdes”) e o *sentir* (“tateando”) que foram perseguidos, desde o poema vestibular, dentro do coeso sistema anagógico (“sobem”) de *Magma*. E nesse ápice da percepção, flagra-se o alcance do Uno e a restituição da criatura ao Criador num ambiente úmido (“fofo de tantas chuvas”) semelhante ao das origens em “Águas da serra”, pelo que se extrai que o neófito completa o seu aprendizado e se sagra, por inteiro, *iniciado* nos Mistérios. Chegando assim ao elevado grau dos predecessores “magos da Rosa-Cruz” de “Paraíso filosófico”, o poeta agora, como eles, está apto a *tatear* e a *esculpir* as “invisíveis e impossíveis formas novas” dos ascendentes “verdes” que são vistos apenas a olhos nascidos duas vezes, “olhos tranqüilos” e “gelados,/ de tanto olharem o sol” ardente da divindade. Sendo este, como sabemos, um sol que nasce, tal qual o jorro poético do *Magma*, de dentro do indivíduo para fora dele.

No passo, interessa-nos sobremaneira enfatizar: o conseguimento desse mais subido patamar implica, segundo a maioria das tradições iniciáticas, na aceitação, por parte do novo iniciado, da missão de difundir a mensagem mistagógica, dispondo-se a ajudar outros futuros aspirantes místicos a encontrarem os seus trajetos pessoais. Embora perpassasse talvez apenas tangencialmente (no sentido de não ser o assunto mais importante) as escrituras de “Integração” e de “Consciência cósmica”, essa recém-adquirida tarefa de apostolado parece ser o melhor ponto para que se opere a transição de um carne a outro, uma vez que daí se pode vislumbrar com vantagens, em alguns dos seus caracteres mais relevantes, o exato cariz da conexão ideológica que se estira entre o livro de estréia de Guimarães Rosa e toda a sua obra madura posterior.

De forma que, agindo nessa conjuntura, primeiro faz-se conveniente reaver a abordagem da décima e derradeira etapa das “Estampas de condução da boiada” zen-budistas, sobre a qual já foram alinhavados breves comentários quando estava em foco a composição

“Primavera na serra”. O quadro budístico em questão se intitula “Entrando na praça do mercado com mãos serviçais” ou, noutra tradução, “Entrando na cidade com mãos que concedem bem-aventurança”. Eis o texto que o descreve:

O portão de sua humilde casinha de palha está fechado e mesmo os mais sábios não podem encontrá-lo. Seu panorama mental desapareceu por fim, e não se vislumbra nada de sua vida anterior. Segue seu próprio caminho, não tentando seguir os passos dos antigos sábios. Carregando uma cabaça, passeia pelo mercado; chega ao lugar apoiado em seu bordão. Ele guia os bebedores de vinho, os estalajadeiros e os peixeiros no Caminho de Buda; todos eles se convertem em Budas.

*Com o peito descoberto e descalço, ele entra na praça do mercado.
Enlameado e empoeirado, como sorri mostrando os dentes!
Sem precisar recorrer aos místicos poderes dos deuses,
faz com um toque árvores secas florescerem de repente.⁷⁸³*

De conformidade com o que foi oportunamente prevenido⁷⁸⁴, o *quid* a interligar o escrito búdico e “Primavera na serra” repousou precisamente nesse verso final – “faz com um toque árvores secas florescerem de repente”. Ora, o estudioso Philip Kapleau interpreta que este

É outro modo de dizer que o homem totalmente iluminado, porque toda a sua personalidade está banhada de uma irradiação interior, traz luz e esperança aos que estão na escuridão e no desespero.⁷⁸⁵

De fato, o verso em pauta parece resumir todo o sentido global que norteia o procedimento iniciático temporal, quando se volta a perspectiva para as suas relações com a sociedade secular circunferente: “o homem totalmente iluminado” tem o condão de ajudar a *florescer*, com o seu ensinamento, a essência divinal em todos quantos o cercam e aceitam o auxílio para fugir à “escuridão” e ao “desespero”. Mas (vale recordar) o Buda só tem essa virtude porque ele próprio foi capaz de vir a florescer, como “as flores vermelhas” da nona gravura do ciclo zen. Sempre repisando, segue-se que a floração ornitófila do “piqueiro” em “Primavera na serra” já pretendia significar que o poeta, após uma longa desfiadura do rosário, começava a atingir o *status* de iniciado – o que afinal fica totalmente sacramentado por meio do verso terminante de “Integração”, a partir do qual o adepto em definitivo se pode aprestar ao serviço de mistagogo (com todas as prerrogativas e limites típicos dessa função) para novas gerações de candidatos à procura da transcendência. Compreenda-se que, como uma das conseqüências da ascese, o iniciado ingressa, por seus méritos (e isso vale tanto para

⁷⁸³ *Apud id., op. cit.*, pág. 323. V. atrás, neste trabalho, a advertência contida na nota 721 (pág. 398).

⁷⁸⁴ Remeto à pág. 416, neste mesmo tópico do presente Capítulo.

⁷⁸⁵ KAPLEAU, 197, 324, nota 17.

a Iniciação budista como para os Mistérios gregos ou quaisquer outras espécies de solenidades mistagógicas, ascéticas ou não), num sapiente círculo fraternal cujos membros professam uma antiga tradição exotérica e tomam a si a responsabilidade de propagá-la e perpetuá-la, fazendo com que outras das criaturas que habitam o sombrio mundo profano tornem-se, em seu devido tempo e condicionadas aos misteres cerimoniais, cada vez mais e mais cientes da centelha divina que se oculta em cada uma delas. É que, iluminando-se, o sábio quer também iluminar todo o Universo, num combate ferrenho contra qualquer modalidade de ignorância.

Em face disso, constata-se que o êxtase iluminativo, conquanto seja o resultado de uma experiência que se desenrola de forma eminentemente particular (e é essa a sua medula), ao término não se traduz num arrebatamento que aliena o sujeito, retirando-o do plano físico para o metafísico. Longe disso, a ascensão espiritual concede forças ao devoto multisciente para que ele, mesmo que esteja com a alma fora do mundo das aparências, nele permaneça *in corpore*, o que lhe permite ir ao encontro dos ímpios, já que com eles se sente irmanado, e lhes transmitir as boas novas de que tem conhecimento. É bem assim que se explica a pregação dos grandes patriarcas em todas as religiões, de Moisés a Siddharta Gautama, de Jesus Cristo a Maomé, de Zoroastro a Maniqueu. Por igual, Platão, no mito da caverna, preconiza que o filósofo que sai da ilusão do mundo sensível e imperfeito e chega à verdade do mundo ideal e perfeito (é a chamada “dialética ascendente”) tem a missão de retornar à fumaça (“dialética descendente”) e, ainda que seja obrigado a beber da cicuta da incompreensão alheia, pregar o verdadeiro Bem aos outros homens que permanecem acorrentados na ignorância: só assim o ser humano pode seguir o exemplo do Demiurgo e contribuir para moldar um novo universo mais justo e mais próximo da pureza das idéias.

Eis então que na décima lâmina zen-budista esse ânimo evangelizador é evidenciado pela descida à “praça do mercado” ou à “cidade”, locais onde o Buda se põe na companhia dos “bebedores de vinho”, dos “estalajadeiros” e dos “peixeiros”, “árvores secas” a quem incute a doutrina, fazendo-as “florescerem de repente”: e assim “todos eles se convertem em Budas”. Infere-se que o burburinho e a agitação citadina e mercantil implícitos representam a rústica multidão que no *samsara* se ocupa exclusivamente das efemérides e dos negócios do corpo (*i. e.*, o beber, o dormir e o comer), curtindo uma existência pecaminosa, já que ainda se a aceita conspurcada pela ilusões e pela sensação da ausência aparente de Deus. O iluminado, por seu turno, *carrega* “uma cabaça”, a qual simboliza, num primeiro momento, que ele conquistou a plenitude do Vazio. Todavia, a esse respeito, cumpre refletir também, com Philip Kapleau, que

Na antiga China usavam-se cabaças como garrafas de vinho. O que, portanto, se subentende aqui é que o homem de mais elevada espiritualidade não é avesso a beber com os que apreciam o álcool, a fim de ajudá-los a dominar suas ilusões. Vemos aqui uma diferença fundamental entre a ênfase dada pela tradição Hinayana e pela tradição Mahayana ao papel do homem espiritualmente realizado. Na Hinayana o mais elevado tipo espiritual, o monge celibatário, está separado do laicato. Idealmente, deve ser como um santo, um modelo de virtude, se vai preencher o papel concebido para ele pela comunidade. Se se soubesse, por exemplo, que ele saboreou uma bebida alcoólica, isso seria considerado como o sinal mais certo de uma vida de impureza, prova de que sua espiritualidade ainda não era totalmente perfeita. No budismo Mahayana, pelo contrário, o homem de profunda iluminação (que pode ser e freqüentemente é um leigo) não emana “perfume” de iluminação, nem aura de “santidade”. Se o fizesse, sua realização espiritual seria considerada ainda deficiente. Nem tampouco ele se mantém afastado dos pecados do mundo. Mergulha neles enquanto necessário para liberar os homens de suas loucuras, mas sem que ele próprio fique manchado por eles. Assemelha-se nisso ao lótus, símbolo budista de pureza e perfeição que cresce na lama mas não é maculado por ela.⁷⁸⁶

Não é por outra razão que, na estampa zen de número dez, posto que “Enlameado e empoeirado”, o mestre “sorri mostrando os dentes” como brancas pétalas de “lótus”. Bem assim, é de se mencionar ser recorrente, no taoísmo, a figura dos “santos bebedores” perambulando de aldeia em aldeia e assentando-se à mesa dos ébrios, aos quais instilam a sabedoria em meio à aguardente. Por igual, no cristianismo Jesus se configurou como um Messias cuja jornada era feita entre os pescadores pobres, as prostitutas, os cobradores de impostos e párias de uma maneira geral, tendo Ele sido bastante explícito ao declarar certa vez a real orientação de Seu ministério:

Então, lhe ofereceu Levi um grande banquete em sua casa; e numerosos publicanos e outros estavam com eles à mesa.

Os fariseus e seus escribas murmuravam contra os discípulos de Jesus, perguntando: Por que comeis e bebeis com os publicanos e pecadores?

Respondeu-lhes Jesus: Os sãos não precisam de médico, e sim os doentes. Não vim chamar justos, e sim pecadores, ao arrependimento.⁷⁸⁷

Por causa dessa opção, o próprio Jesus chegou a suportar enxovalhos que lhe foram impingidos pelos fariseus, o que é atestado pelos Evangelhos:

⁷⁸⁶ KAPLEAU, 197, 324, nota 16. Compete aqui um esclarecimento: “Hinayana”, em sânscrito, quer dizer “Pequeno Veículo” (de Salvação), concepção estritamente individualista que, baseada em exclusivo no esforço pessoal do *arhat* (o santo que se eleva sozinho e só a si), nega que para a Liberação da alma e a obtenção do Nirvana seja pertinente qualquer auxílio divino ou mesmo humano ao místico; essa doutrina, arrimo da Escola Theravada ou dos Maiores, é a mais antiga das duas divisões do budismo. Já no que toca a “Mahayana”, a outra grande vertente, no idioma original significa “Grande Veículo”: partindo do ideal anagógico do *Hinayana*, a doutrina posterior acresce-lhe o conceito mais amplo e altruísta de que cabe ao iluminado (neste caso chamado de *bodhi-sattva*, o espírito generoso que habita este mundo para o bem dos seres humanos) renunciar, por compaixão, ao Nirvana que conquistou e continuar trabalhando na terra pela Liberação de toda a humanidade das amarras do sofrimento; é sob tal óptica que claramente se abriga o teor da décima gravura do conjunto pictórico do “Apascentar da Vaca”.

⁷⁸⁷ *Lc* 5.29-32. V. tb. *Mt* 9.10-13 e *Mc* 2-15.17.

*Pois veio João, que não comia nem bebia, e dizem: Tem demônio!
Veio o Filho do Homem, que come e bebe, e dizem: Eis aí um glutão e bebedor de vinho, amigo de publicanos e pecadores! Mas a sabedoria é justificada por suas obras.*⁷⁸⁸

Acrescente-se que o primeiro milagre público de Jesus teve lugar numa regada festa de núpcias em Caná, quando, a instâncias de Sua mãe, transformou Ele a água em vinho, para satisfação dos comensais (*João* 2.1-12). Ressalvada a mais insigne natureza transcendente do símbolo, a ocasião e o ato em si também são relevantes, pois o Salvador teria assim preferido Se revelar não numa cena fulgente e retumbante, mas no seio morno do próprio cotidiano dos homens.

Voltando ao quadro budista, tem validade ainda levar em consideração que, de um ângulo psicanalítico, ele “representa a culminação do processo de individuação”, conforme preleciona Marie-Louise von Franz. A autora complementa o seu comentário sobre a décima gravura zen citando o filósofo contemporâneo japonês Teitaro Suzuki, em trecho que também nos é útil transcrever:

*E agora, tendo atravessado o estágio do Vazio, e tendo também visto Deus no mundo da natureza, o indivíduo pode contemplar Deus no mundo dos homens. Misturando-se o iluminado na praça do mercado com os “bebedores de vinho e os magarefes” (publicanos e pecadores), ele reconhece a “luz interior” de “Buda-natureza” em cada um. Ele não precisa manter-se distante, nem ser acabrunhado por um sentimento de dever ou de responsabilidade, nem seguir um conjunto de padrões de outros homens virtuosos, nem imitar o passado. Ele está em tanta harmonia com a vida que se contenta em passar despercebido, em ser um instrumento, não um líder. Ele faz simplesmente o que lhe parece natural. Mas, embora na praça do mercado ele pareça ser um homem comum, algo acontece às pessoas com as quais se mistura. Também elas se tornam parte da harmonia do universo.*⁷⁸⁹

Sem embargo, o que de qualquer forma mais nos importa colher de tudo quanto foi dito até agora a propósito da última das telas da série do “Pastoreio espiritual do Boi” é que, nos dois carmes concludentes de *Magma*, a situação do iniciado cuja experimentação vimos acompanhando acaba por se demonstrar bastante semelhante à do *bodhisattva* que decide adentrar a “praça do mercado”, mantendo-se no ruidoso plano material mesmo que já tenha atingido a paz da própria iluminação. Como há pouco frisado, a permanência do homem desperto no mundo das ilusões o põe “*Enlameado e empoeirado*”, sem no entanto lograr deslustrá-lo, tal qual uma flor de lótus imaculadamente desabrochada num charco. Observe-se, pois, que a *lama* (cuja carga simbólica é de algum modo reforçada pela *poeira*), apesar de se poder

⁷⁸⁸ *Mt* 11.18-19. V. tb. *Lc* 7.33-35.

⁷⁸⁹ Suzuki, *apud* FRANZ, 177, 140.

apresentar como “a terra vivificada pela água”, é outrossim comumente interpretada no rumo oposto, como sendo “a água poluída pela terra”, e significando destarte a aparente degradação da “pureza original” do espírito em presença da matéria:

*Daí provém o fato de que a lama ou o lodo, através de um simbolismo ético, passe a ser identificada com a escória da sociedade (e com seu meio ambiente), com a ralé, ou seja, com os níveis inferiores do ser: uma água contaminada, corrompida.*⁷⁹⁰

O signo já era assim considerado por Plotino (*Enéadas*, I, 6, 5, em fragmento anteriormente citado):

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.

Todavia, a todo tempo ressalte-se, por ser um elemento crucial, que o indivíduo desperto, desde que adquiriu a visão pura da essência das coisas, passa a possuir para sempre intocada em seu íntimo a mais irrefutável e infalível capacidade de voltar a viver na imunda “lama do lodaçal”, se assim o desejar, sem que com isso a sua alma lapidada se deixe contagiar outra vez pelos vis aspectos iludentes da existência bruta. Logo, ainda que o corpo reavido⁷⁹¹ passeie em meio à rude balbúrdia da “praça do mercado”, o espírito cultiva tão-somente a limpidez do silêncio. Aliás, mesmo em *Magma*, no primeiro terço, essa noção parece ter sido levantada por Guimarães Rosa, eis que houve a aparição do signo do “Caranguejo” mistagogo, o qual, conquanto portasse na ocasião o seu “escudo *lamacentol* de velho hoplita” e tivesse sido descrito como “*sujo*” e até “desconforme”, nada obstante foi reputado como um “crustáceo nobre”, alçado ao mais alto nível dos “seres evoluídos”, tais como “o filósofo” e “o asceta”, e mesmo comparado de maneira imperativa a “um atarracado *Buda roxo*/ ou um ídolo

⁷⁹⁰ CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 534. Grifei.

⁷⁹¹ Sobre a noção de “corpo reavido”, minucio com FRANZ (177, 203; grifo da autora), que comenta: “O alquimista Gerhard Dorn diz que a *anima* está presa dentro do corpo do homem e que este, com esforço mental, tem que pescá-la e puxá-la para fora; mas, feito isso, o corpo morre. Essa é a maneira como Dorn descreve o processo. Diz ele que isso é como se um monge se retirasse do mundo, se entregasse à meditação e extraísse a *anima* de seu corpo através do ascetismo; mas depois, sublinha Dorn, se o monge prosseguir com isso, estará simplesmente morto. Se rejeitarmos o corpo, não poderemos viver, de modo que então teremos de reaver o corpo.// (...) Dorn diz que não quer parar por aí, pois o que acontecerá ao pobre corpo? Afirma ele que então surgirá um terrível perigo, pois o corpo também tem que ser redimido; mas, se a mente e a alma avançarem nem que seja um pouco, na direção do corpo, ambas cairão nele verticalmente; é como um ímã de ferro e então todo o trabalho estará perdido.// Portanto, ele deve ser abordado com sabedoria, e Dorn propõe que isso se faça mediante um ato químico de imaginação: em vez de jogar bruscamente a alma de volta para dentro do corpo, *também o corpo* terá que ser alçado a um nível mais elevado, e então os dois, corpo e alma, se unem mas não no antigo estado.” É este o mesmo *Corpo Glorioso* da tradição crística, conceito erigido em torno de certos lances das aparições de Jesus após a Ressurreição; v. *Mt* 28.1-10, *Mc* 16, *Lc* 28 e *Jo* 20-21.

asteca”: ora, tem-se aí, irretocavelmente, uma imagem do iluminado em meio ao barro, prestando auxílio e “bençãos”, na função de “Câncer *meu padrinho*”, ao afilhado que ainda estava *nel mezzo del camin*.

E tendo ido avante em sua vereda, o poeta mineiro que reza o rosário chegou ao passo atual de *Magma*. Então, já tendo sido devidamente purificado pelo recente derramamento da “Chuva”, no momento mesmo em que contempla a abertura para a mística “Integração” do seu ser com a “terra inteira” e o Universo, ele inicia este poema com as seguintes palavras:

Deitado no chão, fofo de tantas chuvas,
onde o meu corpo calca os seus contornos...

E mais à frente declara:

*Mas meus dedos afundam no solo amolecido,
como garras de raízes nuas...
Desce-me ao fundo do peito a terra inteira,
no cheiro molhado da poeira...*

Parece restar bastante cristalina a escolha feita pelo iniciado, que agora conhece a epifania, em prol da sua manutenção no mundo terrestre, eis que o *seu* “corpo calca os (...) contornos” na lama do “*chão*, fofo de tantas chuvas”. A bem dizer, foi exatamente a mesma “Chuva”, que lavou o iluminado das impurezas que lhe afligiam a alma, o que lhe ensinou, ao encharcar o solo, a retomada ou a continuidade do contato do “corpo” com a lodosa corrupção da matéria. E, por outro lado, o fundamento para essa eleição de permanência é igualmente fácil de vislumbrar: os “dedos” do iniciado “afundam no solo amolecido,/ como garras de *raízes*”, colocação que evidencia o propósito de utilizar as “mãos serviçais” (conforme os termos do décimo quadro zen) com o intuito de contribuir para que futuros neófitos possam por sua vez obter tanto o “crescer rampante das trepadeiras bravas” como os “verdes” que “sobem”... e tudo com a esperança de que no porvir brotem flores – e quiçá rosas – noutros “vasos vazios” (de acordo com a terminologia de “Paraíso filosófico”).

Entretanto, mister precatar novamente, agora com apoio no texto de “Integração”, que, se o “corpo” do iluminado “calca os seus contornos” no sujo lamaçal do “*chão*”, seus “olhos” ainda e sempre “sobem, tateando os verdes”, em direção do

(...) céu,
limpo, *azul e côncavo, na altura...*

Isto é: o ser que se assenhoreou da gnose adquire também a confiança e certeza de que a alma imune não mais será de modo algum aviltada pelo convívio com a torpeza do mundo material, uma vez que a alcançada comunhão com o mundo celeste é de todo irrefragável, indelével e invulnerável. É bem por isso, exatamente, que o “corpo” pode repousar sem cuidado ou temor, “*Deitado no chão*”. Tal sentido de conquista da tranquilidade no trato com a ambiência da matéria resulta bem explorado em várias passagens da peça “Consciência cósmica”, em especial nesta, a qual sem dúvida dialoga com os primeiros versos de “Integração”:

*Já não tenho medo de escalar os cimos
(...)
e deitar-me na lama, o pensamento opiado...*

Com a deixa, finalmente é tempo de nos aplicarmos a essa composição que serve de fecho a *Magma*. Convém transcrevê-la por completo:

*1 Já não preciso de rir.
Os dedos longos do medo
largaram minha frente.
E as vagas do sofrimento me arrastaram
5 para o centro do remoinho da grande força,
que agora flui, feroz, dentro e fora de mim...*

*Já não tenho medo de escalar os cimos
onde o ar limpo e fino pesa para fora,
e nem de deixar escorrer a força dos meus músculos,
10 e deitar-me na lama, o pensamento opiado...*

*Deixo que o inevitável dance, ao meu redor,
a dança das espadas de todos os momentos.
E deveria rir, se me restasse o riso,
das tormentas que pouparam as furnas da minha alma,
15 dos desastres que erraram o alvo do meu corpo...*

Antes de mais, tem pertinência salientar que se o poema precedente, “Integração”, parece ter privilegiado sobretudo o aspecto de consubstanciação do ser do iniciado com a Natureza física (“a terra inteira”), através da contemplação mística, já o próprio título “Consciência cósmica” demonstra se referir a uma outra espécie bem mais sutil de união espiritual com o Cosmos (que é o que está *para lá* da Natureza), algo como o *nous poiétikos* aquiniano⁷⁹². Mas nesse entendimento, sob a perspectiva novel da iluminação, *physis* e *psykhe* não devem ser de maneira alguma encaradas como realidades antagônicas, e sim dialéticas, pois

⁷⁹² Remeto aos comentários que foram traçados por ocasião das págs. 182-183 desta pesquisa (Introdução ao Capítulo III).

que o iluminado, ao participar da inteira essência anímica do *Manifestante*, forçosamente há que participar, em simultaneidade, também do escoamento da mesma essência por entre os canais materiais do *manifestado*. De forma que, sem contradita, a “Integração” pressupõe a “Consciência cósmica” e vice-versa. É permitido, destarte, trazer à luz outra vez o teor dos versos do carme vestibular de *Magma*: por meio da “Integração”, o poeta mais vê “os verdes” e sente a sua comunhão com Deus, ao passo que por meio da “Consciência cósmica” ele mais a conhece e não a desmente. As duas peças são faces indissociáveis de uma única moeda de valor anagógico e portanto refletem o seguimento de uma mesma classe de liga entre a *cara* do ser humano e a *coroa* do Uno divino: valendo-nos da competente nomenclatura plotiniana (*Enéadas* VI, 9, 11), em ambas as composições trata-se de *áphe* (contato) concomitante a *epharmóge* (fusão).

Outro tema a se destacar acerca de “Consciência cósmica” diz respeito às remissões a textos antecedentes, com o que inda uma derradeira vez se comprova a assertiva de amarração teleológica de todo o discurso do livro de estréia de Guimarães Rosa. Anote-se, por primeiro, que certos versos do poema em pauta aparentemente pretendem reevocar o começo de tudo nas “Águas da serra”:

*E as vagas do sofrimento me arrastaram
para o centro do remoinho da grande força,
que agora flui, feroz, dentro e fora de mim...*

*Já não tenho medo de escalar os cimos
(...)
e deitar-me na lama, o pensamento opiado...*

A menção ao “centro do remoinho da *grande força*”, ao que parece, surge eficaz para aludir ao Vórtice supremo donde tudo nasceu e para onde tudo retornará, ou seja, a Fonte divinal de todas “as *forças*” que “livres rolaram” a partir das “Águas da serra”, o que constituiu o assunto dominante com o qual foram abertos os trabalhos mistagógicos do terço inicial. Retomar um tema de tão capital relevância precisamente agora, no extremo oposto da conclusão dos ofícios, corresponde a um fechamento de círculo e à conseqüente admissão de total cumprimento da empresa iniciática: é certo que, atingida a meta transcendental, no presente “o centro do remoinho da grande força (..) *flui, feroz, dentro e fora de mim*”, circunstância que revela de maneira cristalina a convicção do iluminado de que tudo aquilo que em aparência se apresentava como estando por “fora” do seu ser, na real essência lhe percorre, como um “fio”, os mais íntimos foros espirituais – e assim, o *Magma* que “corre *por dentro*”

participa de tudo o que representava estar por “fora”, pois tudo é sempre o mesmo Uno, do qual o *Universo* é o avesso.

Ademais, no concerto do volume de 1936 tal Fonte foi simbolicamente localizada pelo poeta nalgum sítio dos altos “... da serra”, no “escuro dos morros” e foi daí, por “entre os dedos da montanha”, que as “Águas...” jorraram “na *fluência* eterna do ímpeto da vida”,

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

Em seguida, todo o resto do desenrolar de *Magma* converteu-se no místico desejo, alimentado pelo poeta após a queda, de volta a essa elevada Matriz original que a cada passo se adivinhava “mais adiante” da curva do caminho, árdua tarefa que necessariamente perseguiu, desde o “*lodo*” inferior, uma orientação ascendente e circular e que o tempo todo se viu transpassada pelos espectros da dúvida, do “Pavor” e da “Angústia”, os quais, como “pedras”, juncavam a estrada. Sem embargo, logo que alcançado nas estâncias de “Consciência cósmica” o êxito do término da jornada, resulta bastante congruente que não mais haja, por parte do iniciado, sequer um mínimo resquício de “medo de escalar os *cimos*” que conduziram à Fonte nem de se “deitar” novamente, por altruísmo apostólico, “na *lama*” onde outrora se *vivera* “a verdade do sempre descendo”.

Cuide-se outrossim que, conforme as afirmativas de “Consciência cósmica”, os motores propiciadores da chegada do poeta ao “centro do remoinho” (os quais irresistivelmente o “arrastaram” até aí) não foram outros senão “as vagas do *sofrimento*”. Pois essas *forças* centrípetas agiram por incutir no ser humano a ânsia devota pela quietude que inere à divindade, além de terem funcionado como os instrumentos hábeis para se efetivar a total purificação do espírito. Decerto que tais vagas querem simbolizar, no geral, todos os reveses que fazem parte das vidas de quaisquer pessoas, mas também, de uma forma mais específica, referem-se elas aos acidentados lances que foram compondo o trajeto iniciático de *Magma*. Por outro lado, vale rememorar que já na peça “Regresso” a exata palavra “sofrimento” serviu para sintetizar, com o mesmo sentido de seu uso atual em “Consciência cósmica”, o atribulado desse trajeto, bem como a funcionalidade mística das provações como meios empregados para se poder reatar (ou “refazer”) o contato entre a criatura e o Criador:

*Oh!... que bom, uma palavra basta
para refazer o meu idioma:*

— “Sofrimento... Sofrimento...”⁷⁹³

Prosseguindo, é de se recordar ainda a conexão de “Consciência cósmica” com o carne “Iniciação”, em cujas estrofes foi predito:

*Sumirão as espadas suspensas de fios,
sumirá a mão que escreve nas paredes
do festim velho...*

Quando do exame de “Iniciação”, argumentou-se que tais “espadas suspensas de fios” reportar-se-iam ao episódio moral da espada de Dâmocles, enquanto que a “mão que escreve nas paredes” consistiria numa avocação da narrativa bíblica contida em *Daniel*, 5⁷⁹⁴. A primeira dessas estórias é freqüentemente invocada para ilustrar a concepção agnóstica de um Destino incerto e indiferente que pende sobre a cabeça dos indivíduos, ameaçando abatê-los ao acaso e a qualquer momento, tal qual uma lâmina mortífera segura apenas por uma frágil linha. Já a segunda reflete a noção, comum entre os profanos (mesmo os que ingressam nas fileiras de grêmios religiosos, mas que não cultivam o misticismo) de um Deus judicioso e autoritário que prodigaliza castigos severos aos que de algum modo O desagradam ou não seguem as regras de conduta por Ele impostas. Em suma, uma e outra narração denotam o conceito de uma humanidade solitária e indefesa, à mercê de poderes sobrenaturais inclementes, tal como o “vento frio” da “Potência má” mencionada em “Medo da felicidade” (o quinto dos “Poemas” do terço inicial de *Magma*). O prenúncio de desaparecimento das idéias representadas por essas cenas quis significar que, no instante em que o místico alçasse a alma à plena gnose, adquirindo a sabedoria de que a divindade habita em cada um dos elementos integrantes do Universo, ele então abraçaria a certeza inabalável de que tudo está enredado nos cordéis do Amor divino e que, em consequência, todos os padecimentos que atormentam o ser humano não são gratuitos nem meras sanções cuja serventia é a de aplacar uma eventual cólera celeste: antes, mesmo as desditas acabam se constituindo em degraus que a própria imperfeição da vileza humana exige galgar a fim de que se possa transportar à perfeição do Altíssimo⁷⁹⁵.

Ora, tal instante de elevação, profetizado na justa oportunidade em que principiava em *Magma* a aprendizagem esotérica do segundo terço, concretiza-se precisamente

⁷⁹³ V. atrás as págs. 374-375 (tópico 3 deste Capítulo).

⁷⁹⁴ Para mais detalhes acerca desses assuntos, remeto aos comentários que foram tecidos às págs. 190-191 (Capítulo II, tópico 1).

⁷⁹⁵ Porque, “quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do diá? Ou que Deus – quando o projeto que êle começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximo de Deus é em figura do Outro?” (ROSA, 10, 103). E “O mal está apenas guardando lugar para o bem. O mundo supura é só a olhos impuros.” (*id.*, 12, 165).

quando da tomada da “Consciência cósmica”, a qual encerra agora o desfiar do rosário poético. Portanto, nesta composição se confirma que

*Os dedos longos do medo
largaram minha fronte.*

E de fato “largaram”, tanto que agora, sem nenhum receio,

*Deixo que o inevitável dance, ao meu redor,
a dança das espadas de todos os momentos.*

Os “dedos longos” que inspiraram “medo”, mas que doravante não mais empolgam os pensamentos do poeta, podem por certo ser associados aos atemorizantes “dedos que estavam escrevendo” na “parede do palácio” no livro do Antigo Testamento (*Daniel* 5.5-6), conforme a leitura feita a partir de “Iniciação”. Do mesmo jeito, a perigosa “dança das espadas”, que hoje já não é causa de cuidado, parece corresponder até mesmo a uma intensificação do sentido de risco explorado pelo conto da espada de Dâmocles – e, neste caso, tanto mais intensa se faz também a serenidade com que o iniciado passa a enfrentar o movimento balouçante das lâminas do “inevitável”.

Enfim, cabe mencionar que o verso inicial (“Já não preciso de *rir*.”) e o antepenúltimo (“E deveria *rir*, se me restasse o *riso*.”) de “Consciência cósmica” parecem trazer à memória determinadas passagens dos precedentes “Bibliocausto” e “Gargalhada”. No primeiro destes poemas, a dada altura ponderou-se:

*E só ficará comigo
o riso rubro das chamas, alumando o preto
das estantes vazias.*

E no segundo:

*e porque já houvesse lágrimas nos meus olhos,
tive pena de ti, de mim, de todos,
e me ri
da inutilidade das torturas predestinadas,
guardadas para nós, desde a treva das épocas...*

Faz-se possível detectar, em ambas as composições, que o “riso” derivou de uma causa perfeitamente compreensível e foi, portanto, justificável diante das oportunas circunstâncias em jogo. Em “Bibliocausto”, o gesto correspondeu a uma manifestação de contentamento do novício, motivada pelo abandono das paragens ctônicas e pelo avizinhamiento do êxtase espiritual que teria lugar no carme subsequente, “Amanhecer”; e note-se, adrede,

que a luz do “riso rubro das chamas”, sobrepondo-se ao “preto/ das estantes vazias”, apontou como um tipo de derradeiro ensaio ou mesmo de amostra do que seria o gáudio solar do mais amplo “Amanhecer”, a eclodir para afastar a tristeza prevalecente durante “A noite escura” mistagógica. Já no que toca a “Gargalhada”, o que houve foi uma espécie de derrisão patética e nervosa, qual um antídoto, ou melhor dizendo, qual um paliativo contra o desespero causado pela frustração sentimental do poeta, que naquela ocasião não se sentia amado por sua musa. Porém, no presente, diante do esplendor da iluminação, a decepção do desamor e o medo de amar sem retribuição já não assombram o renascido, o qual, por outro lado, também transcendeu até mesmo as raías da alegria, eis que o despertar do espírito eleva o ser ao inefável *epékeina* (o “para lá de” todas as coisas), segundo o termo de Plotino, ou – para citar livremente num contexto místico o fraseado do próprio Nietzsche – a epifania coloca o homem *jenseits von Gut und Böse* (além do Bem e do Mal). E daí, em consonância com os versos de “Consciência cósmica”, a atual desnecessidade e descabimento do pálido “riso” humano, logicamente intermitente e finito, em face do absoluto do Infinito.

Mister, no entanto, prevenir não ser o riso de forma alguma uma prática interdita ao homem compromissado com a Eternidade, malgrado a circunstância de que a sisudez mal-humorada tenha sido e venha sendo fanaticamente acalentada, como se fosse uma exigência da santidade, por diversos círculos religiosos ao longo da História, sobretudo na Idade Média do Ocidente monacal, quando em muitos lugares se chegou ao ponto de considerar a risada um pecado. Longe disso, venha à lembrança o Buda folgazão da décima das “Estampas zen de condução da boiada”, retratado no ato em que “sorri mostrando os dentes”, na sua vivência apostólica entre os simples. Com essa imagem, leve-se em conta que, na roda dos profanos a serem doutrinados, o renascido realmente ri, para assim poder prestar um convincente testemunho da própria bem-aventurança, ao passo que quando está só e em meditação, imerso na paz da “Consciência cósmica”, não tem ele qualquer precisão de convencer a si mesmo da preexcelência de seu íntimo regozijo. Por conseguinte, a idéia que neste momento se quer encarecer, na esteira da peça rosiana, é a de que a felicidade da iluminação epifânica é tanta e de um tão sublime quilate que inda o conceito corriqueiro de júbilo humano, o qual é geralmente atrelado ao entusiasmo do riso, revela-se demasiado pobre e insuficiente para expressá-la.

Quase ao término de tudo, é válido comentar que o pensamento extraído dos versos de “Consciência cósmica” aparenta coadunar-se, em diversos aspectos, com o conceito filosófico de *ataraxia*, conforme a sua versão constante da doutrina de Zenão de Cítio (o qual foi mencionado brevemente a propósito de “Pudor estóico”, terceiro dos “Poemas” do

segundo terço de *Magma*⁷⁹⁶). Ora, a ataraxia, no estoicismo, consiste na mais perfeita quietude da alma, suprema virtude a ser perseguida pelo sábio mediante a experiência e que é atingida quando tanto o sentimento da dor como o do prazer são dominados e suprimidos pelo esforço pessoal. Nesse concerto, verifique-se que o carme guimarroiano efetivamente denota a eliminação do “riso” (“Já não preciso de rir.”) tanto quanto a do “medo” (“Já não tenho medo...”), num calmo equilíbrio que se obteve graças ao diligente empenho do poeta ao longo da experimentação iniciática. Nada obstante, um dado capital determina a distinção entre as idéias do escritor mineiro e as do velho filósofo grego: para este, a ataraxia parece se exaurir numa postura ética que diz mais respeito à vida psicofisiológica e natural do indivíduo no mundo, enquanto que para Guimarães Rosa a perficiente serenidade do espírito só poderia corresponder ao produto eminentemente metafísico de um comportamento religioso tendente à anagoria; por outras palavras, para Zenão o que importa, como última meta, é o aproveitamento ótimo e sem sobressaltos da existência temporal, enquanto que para Guimarães Rosa o sossegado desprendimento perante as efemeridades da existência constitui somente um reflexo de uma conquista bem maior, que é a da perpetuidade da essência atemporal.

Enfim, é hora de arrematar o assunto a respeito desse derradeiro poema de *Magma*. Para tanto, faz-se pertinente frisar, num enlace de tudo quanto se discutiu, que o dom superno da “Consciência cósmica”, alcançado pelo poeta que demoradamente rezou o rosário, apresenta como um dos seus principais atributos a indiferença do iluminado diante

*das tormentas que pouparam as furnas da minha alma,
dos desastres que erraram o alvo do meu corpo...*

Tais versos são exatamente o fecho do ciclo iniciático e do livro de 1936, importando que contemplam ao mesmo tempo o lado físico e o metafísico da situação: “minha alma” atingiu a ascese, estando em conseqüência imune a quaisquer “tormentas”, e, desde que ela se encontra a salvo, semelhantemente o “meu corpo”, que permanece “na lama” para o apostolado, já não se preocupa com quaisquer possíveis “desastres”. Significa, então, que o ser desperto não possui temor algum, quer defronte das vicissitudes da vida (“escalar os cimos”), quer das ameaças da morte (“deixar escorrer a força dos meus músculos”). E a causa desse destemor reside justamente no sentimento e na certeza de harmonia ensejados pela

⁷⁹⁶ Cf. a pág. 197 (Capítulo III, tópico 2). Aproveito o espaço para referir que a noção de ataraxia também faz parte dos ensinamentos do epicurismo. Epicuro (341-270 a. C.) foi, aliás, contemporâneo de Zenão. Porém, no ideário epicurista (referindo-me à verdadeira moral desse filósofo, e não àquela moral sensualista que lhe foi falsamente atribuída por detratores), a ataraxia é dotada de um sentido materialista bastante forte, com o que se abre uma distância bem maior entre essa corrente filosófica em particular e as concepções de índole mística de Guimarães Rosa.

“Consciência cósmica”, através da qual se conhece que a vida e a morte não são mais do que tênues ilusões destinadas a se dissipar. A única Verdade do Universo é a consubstanciação essencial entre o que está por “*dentro*” e o que está por “*fora de mim*”, de modo que todas as coisas são uma coisa só, fundidas no “centro do remoinho da grande força”.

Com tudo isso, pode-se afirmar, a respeito do iluminado que ainda caminha por sobre a terra, que ele está no mundo sem de fato estar no mundo: mesmo que *deitado* “na lama” inferior e interagindo com os outros homens, o renascido sempre tem, nas palavras do poeta, “o pensamento opiado” pela mais alta contemplação do Absoluto. Assim é que Guimarães Rosa asseverou, alhures:

*Rezo, escrevo, amo, cumprio, suporto, vivo – mas só me interessando pela eternidade. (...) Quando faço arte, é para que se transforme algo em mim, para que o espírito cresça; e desejando ser um sonâmbulo de Deus.*⁷⁹⁷

E

*As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim. E meus livros são aventuras; para mim, são minha maior aventura. Escrevo, descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo no infinito; o momento não conta.*⁷⁹⁸

Ora, o iluminado sabe deveras que as “tormentas” e os “desastres” do “momento” *não contam*, eis que, ainda que algumas delas por vezes atinjam o seu “alvo”, ao final jamais detêm o poder de impedir qualquer viajante de chegar ao termo do *itinerarium*, que espera por todos: e este é Deus, a mesma “eternidade” e o mesmo “infinito” em Que a jornada começou. E, dominando essa sabedoria, ao correr da conta conclusiva do rosário o renascido não se sente recompensado, salvo ou de qualquer outra maneira justificado, mas apenas tranquilo, pois ele é simplesmente um homem que conseguiu vislumbrar a sua real natureza imanente: *é um homem que sabe que é Deus*. E foi o mergulho e o derretimento do chumbo humano no fogo áurico do *Magma* que lhe ensinou isso.

⁷⁹⁷ Guimarães Rosa, em carta datada de “27 de agosto de 1963” e endereçada ao escritor moçambicano Joaquim de Montezuma de Carvalho (*apud* ROSA, 79, 344). Os dois primeiros grifos são do autor, o terceiro é meu.

⁷⁹⁸ Guimarães Rosa no “Diálogo” com LORENZ, 58, 72. Grifei.

CONCLUSÃO

*A alma é divina e a obra é imperfeita.
Este padrão assinala ao vento e aos céus
Que, da obra ousada, é minha a parte feita:
O por-fazer é só com Deus.*

FERNANDO PESSOA

*Conta tu mesmo o resto da história:
do teu oceano derivam as pérolas de sentido
que eu enfiei, uma a uma, no colar da minha fala.*

RUMI

*A pedra que os construtores rejeitaram,
essa veio a ser a principal pedra, angular;
isto procede do SENHOR
e é maravilhoso aos nossos olhos.*

SALMO 118.22-23

O objetivo proposto para o desempenho do presente trabalho foi o de levar a efeito uma leitura criteriosa de *Magma*, volume de poemas escrito por João Guimarães Rosa em 1936, através da qual fosse possível comprovar a ocorrência de elementos textuais que permitissem legitimar a inserção ideológica dessa obra no quadro do projeto estético e místico perseguido pelo autor mineiro no inteiro decurso da sua carreira literária. Para a consecução de tal propósito, fez-se de todo necessária a adoção de um procedimento investigativo que se subtraísse ao pensamento até agora imperante em meio a algumas críticas mais precipitadas, as quais unanimemente – ou quase – têm visto nesse livro a silhueta de uma simples “coletânea” desarticulada de composições coladas a esmo. Destarte, na contramão dessa idéia mais comum, a diretriz que logo se estabeleceu para este estudo (aliás, surgida espontaneamente desde um primeiro exame apriorístico) foi a de que em *Magma* parecia se configurar o desenho inequívoco de uma estrutura complexa bastante coesa, formada por peças ajustadas em harmônica interdependência e que representavam se mover com segurança em torno de um mesmo eixo finalístico, a saber: a preocupação anagógica, que sempre se revelou o verdadeiro âmago da literatura rosiana. É conveniente sublinhar que, seguindo os moldes do universo simbólico imposto pelo discurso poético do jovem Guimarães Rosa, também cedo e de modo irresistível acabou se definindo para esse desenho uma conformação típica da conjuntura de uma solenidade iniciática. E, de fato, durante a progressão das pesquisas naturalmente veio à tona um sem-número de fatores que, desde o cerne de cada carne analisado, passo a

passo se apresentavam para corroborar todas as assertivas iniciais. Quanto a estas, ao término de tudo e salvo melhor juízo, aparentam ter granjeado confirmação além da saciedade.

Vale salientar que, uma vez tendo sido feita no início dos trabalhos a opção pelo investimento no estudo da *simbologia* em *Magma*, em consequência outras preocupações, de ordem estilística, somente vieram à tona quando e na medida que se revelaram mais diretamente úteis à abordagem investigativa eleita. Isso de maneira alguma quis implicar em qualquer desatenção ou menosprezo com relação às análises do tipo estilístico – hoje em dia tão *à la mode* –, as quais por si mesmas justificariam com legitimidade a feitura de uma outra pesquisa. Tratou-se, por conseguinte, apenas de uma questão de necessária delimitação de campo e de livre escolha metodológica.

Por agora, acode como uma boa providência a realização de uma breve retrospectiva, abrangendo em poucas frases todo o desenrolar das tarefas mistagógicas componentes desse *itinerarium mentis ad Deum* estendido ao longo das páginas de *Magma*.

Recorde-se, portanto, que a versão conhecida mais antiga do livro, a qual serviu de *corpus* a este trabalho, é iniciada por um hexástico cujo verso de abrimento é “O poeta reza o rosário”. Apesar de sua concisão, esse texto forneceu, examinado a lupa, preciosos indicativos acerca da arquitetura sobre a qual *Magma* se ergueria e da orientação religiosa a ser seguida pelos demais poemas do volume. Em síntese, na atmosfera dos versos da composição vestibular foram detectados dados simbólicos aptos para levantar a expectativa de que a obra poemática assim inaugurada haveria de se desdobrar por terços, tal qual um “rosário” cristão *rezado* pelo “poeta”, sendo que cada um desses terços corresponderia a um grupo de poemas por sua vez capazes de simbolizar os lances de uma determinada etapa iniciática. Anote-se *en passant* que o carme inaugural pode, nesse concerto, ser interpretado até mesmo como o *cru-cifixo* de tal rosário poético, ou seja, uma peça que não é propriamente rezada como o são as contas, mas que integra a sarta como lembrança onipresente da crucificação de Cristo e, por via de consequência, da intenção sacrificial que deve presidir à oração, esta vista como um procedimento mágico capaz de operar a elevação do ânimo do crente até Deus. De qualquer forma, a meta precípua de tudo seria o desvendamento da alma, a ser descoberta, ao final, oculta “por dentro” do ser do rezador, qual fosse um “fio” que o interliga essencial e indissoluvelmente à divina *Alma Mater* que é a matriz de todos os seres. Por conseguinte, a sabedoria a ser buscada mediante a prece seria a de que o espírito do ser humano, embora não possa ser *visto* ou *sentido* pelos rudimentares órgãos perceptivos do corpo físico, também não pode continuar a ser *desmentido* para sempre, urgindo encontrá-lo com o instrumento da fé.

Em seguida, teve lugar o exame dos poemas componentes do terço inicial do rosário rosiano. Em função de suas características temáticas, bem como por causa da ordenação dada aos mesmos pelo autor, puderam eles ser divididos em quatro séries. A primeira delas continha apenas duas peças – “Águas da serra” e “A Iara” –, as quais se ocuparam, por intermédio do símbolo da água, do tema do Nascimento do ser para o mundo, acontecimento que implicou necessariamente no afastamento e aparente dissociação da alma humana em relação à *Alma Parens* donde proveio. Depois, o segundo grupo de carmes – dentre os quais merecem ser destacados “Ritmos selvagens” e o haicai “Turbulência” (este tendo introduzido o signo do vento) – enfocou sobretudo o aspecto do livre-arbítrio de que o neonato é dotado a fim de realizar a contento a sua experiência vital: pois é entre os efêmeros prazeres e reveses, os alentos e cansaços inerentes à existência, que a criatura deve aprender a discernir no ambiente profano a via de regresso à divina origem sempiterna. Tal regresso, contudo, naquele instante ainda se afigurava demasiado longe para o poeta que mal começara a desfiar suas contas, e assim é que o conjunto seguinte, aglomerado em torno do símbolo do arco-íris que desce do céu ao chão, pôs em evidência o sentido de caimento do espírito humano na matéria (tal como a “pomba” que, imolada no poema “Vermelho”, deixa esvaír de si uma “grande flor” de sangue). Por fim, o grupo de composições que concluiu o terço de abertura de *Magma* prosseguiu com esse caráter de declínio, embora aprofundando-o sobremaneira, de modo que a faixa versicolor dos sete textos imediatamente anteriores, situada mais próxima do plano celeste, a partir da peça “Desterro” tornou-se numa linha de trem bem arraigada no solo; a propósito, o nome desse poema, que enceta o quarto ciclo, dá a medida real da desoladora sensação que nessa oportunidade se apodera do ser humano celígena, o qual já se vislumbra, em plena superfície da terra, *desterrado* de sua verdadeira Pátria nos cimos.

Logo, nesse terço principiante do livro de Guimarães Rosa tudo parece apontar para o rumo descendente do deslocamento do poeta que, ao seguir a guia do rosário da vida, e tomando assim contato com as coisas vãs da matéria, inicialmente tem a impressão ilusória, comum a todos os seres inexperientes, de que a cada passo ele vai se apartando mais e mais do começo de tudo, que é Deus. Sem embargo, em que pesem alguns momentos de tristeza desde cedo motivados por tal separação, o que ainda predominou nesse estágio do itinerário foi o contentamento do ser humano que experimenta a excitação da tenra existência em liberdade. Depõe a favor de tal idéia o vaqueiro “João Nanico”, significativamente um dos primeiros sertanejos a ter voz na literatura rosiana e que na peça “Boiada” declarou possuir, malgrado os sofrimentos que o alcançaram, o intento de continuar em frente com a viagem, por entre os perigos do “gado (...) *bravo*” e os sabores da “pinga (...) *boa*”:

– “O gado é bravo?... A pinga é boa?...
Ai, Patrãozinho, vamos embora,
vamos embora pro Paracatu!...

É permitida, destarte, a ilação de que, tudo pesado e considerado, o saldo obtido foi o de que as composições do terço introdutório de *Magma* corresponderam adequadamente ao clima dos *mistérios da alegria* característicos do rosário católico tradicional, os quais contemplam o maior júbilo da redentora Natividade de Jesus, o Salvador, mesmo em meio à matança dos inocentes⁷⁹⁹. Outrossim, tais textos revelaram, em diversos pontos que foram discutidos no tempo apropriado, uma clara associação com o contorno exotérico dos *Pequenos Mistérios* iniciáticos da Antigüidade pagã, os quais eram abertos pela comunidade mística a quaisquer pessoas que a eles se apresentassem.

Por outro lado, a exemplo de João Nanico, também o poeta rezador demonstrou a opção de ir avante em sua jornada, inconformado que estava com a situação de “Desterro” no mundo inferior. De sorte que, no carne intitulado “Na Mantiqueira”, que arrematou o terço de abrimento, surgiu com grande molime ascensional o signo da lua, a qual se arrancou tanto ao “torpor líquido e inocente”, típico do “Sono das águas” (este o poema contigualmente antecessor), quanto à inclinação para baixo oposta pelo trem de “Desterro”.

Então, num resumo extremo, pode-se afirmar que o terço inicial de *Magma* pautou-se pela seguinte linha sígnico-cinética: *brotamento da água, liberdade do vento, descida do arco-íris e subida da lua*.

E foi justo na esteira do impulso ascendente do símbolo lunar que o poeta se aprestou ao desfilar do segundo terço do rosário e à fase mais grave dos *Grandes Mistérios* esotéricos, cujo princípio foi balizado pela peça “Iniciação”, de tom solene, inçada de alertas e de promessas e que assinalou deveras para o noviço a sua transição do rol dos homens profanos, os quais tem ainda a precisão de se manter por mais algum tempo no plano secular, à condição de homem místico, que decide *olhar* “bem para cima” e gurnir a sua alma nos mistérios, até atingir a ascese no seio da divindade. No prosseguimento, após “Iniciação” o terço medial mostrou-se inteiramente dominado pelo simbolismo do sentimento amoroso, que atuou como representação alegórica do desejo que o espírito humano, adotando a *persona* de amante, alimenta de se unir, em *conjunctio*, à divina *Sophia* ou Sabedoria; a complexidade do desejo anagógico deu margem à partição do tema em duas fases distintas: numa delas, o poeta se viu preso no conflito particular entre a expressão do amor dedicado e o medo de não ser ama-

⁷⁹⁹ V. *Mt* 2.16-18.

do, tendo sido bastante expoentes desse dilaceramento passional os textos “Impaciência” (“T” e “II”), “Mil e uma noites”, “Medo da felicidade” e máxime “Distância sentimental” (estes dois últimos tendo integrado o quadro dos “Poemas”); e em seguida, através de carmes como “Delírio”, “Sonho de uma tarde de inverno” e “Hierograma”, o sentimento amoroso acabou desaguando num estado de embriaguez onírica que, nos ritos mistagógicos, é sempre imposta ao neófito como um expediente para anestesiá-lo, propiciando assim sua libertação das contingências mundanas e a preparação do espírito para a vinda da Morte ritual. Esta teve seu instante na composição “A terrível parábola”, que encerrou a desfiadura do segundo terço.

Ora, a dúvida e a solidão, ao atravessarem todo esse terço intermédio, e ademais quando coroadas pelo sofrimento da Morte, parecem tê-lo aproximado do sentido ideal dos *mistérios dolorosos* do rosário cristão, os quais se desenovelam tendo em vista a Paixão e a Crucificação de Cristo. Enfim, todo esse período de *Magma* talvez possa ser sintetizado, acompanhando o teor afetivo dos respectivos poemas integrantes, nestas quatro etapas básicas: a *esperança do noviço*, a *distância da amada*, a *embriaguez do amante*, a *morte do corpo*.

Depois de “A terrível parábola”, descortinou-se o terço final de *Magma*, o qual também pôde ser quadripartido. As três primeiras partes se detiveram sobre a estadia do devoto nas paragens do mundo *post mortem*. Assim, no grupo poemático com que se principiou o terço, foram ministrados ao poeta orante ensinamentos cujo objetivo era fazê-lo entender o significado da vida e da morte, tendo se destacado a personagem do mistagogo Araticum-uauçu, presente nos quatro carmes do complexo “No Araguaia”, simbolicamente ambientados às margens desse conhecido rio do Centro-Oeste brasileiro. No segundo conjunto de poemas, o adepto, ainda assistido por outros mistagogos, carpiu a própria morte, em textos como “Toada da chuva” e “Assombramento”. O terceiro ciclo de composições foi o mais severo de todo o *continuum* iniciático: deixado só, o neófito enfrentou a duras penas o “Pavor” e a “Angústia”, mas afinal venceu-os e renunciou a tudo quanto parecia afastá-lo da presença de Deus, numa flâmea cena descrita na peça “Bibliocausto”. Desse modo, tendo conseguido despertar a real iluminação desde o seu íntimo, o poeta, sob as bençãos do ilapso derramado nas peças “Amanhecer”, “Primavera na serra” e “Chuva”, adquiriu finalmente o *status* de iniciado ou renascido, o que ficou demonstrado na derradeira parte do terço, celebrante da “Integração” do espírito humano na divina “Consciência cósmica”.

O terceiro terço, por conseguinte, ao que parece pode ser condensado nesta suma simbólica: o *aprendizado pela água*, o *reconhecimento da morte*, a *renúncia pelo fogo*, o *renascimento do espírito*.

Acrescente-se que, uma vez alcançada a elevação da alma, resgatados restam todos os anteriores padecimentos, de forma que o terço terminante de *Magma* representa ter se distinguido também pela adequação final à conformação sýgnica dos *mistérios gloriosos* do rosário católico, os quais dizem respeito à Ressurreição crística.

Finda a recapitulação, ainda há outros assuntos que convém sejam ressaltados. O primeiro deles consiste no grande amplexo do leque filosófico utilizado por Guimarães Rosa na estruturação temática de *Magma*. Verificou-se, *verbi gratia*, a oportunidade de jungir, quando da análise de um único verso do poema “Necrópole”, tópicos tão diversos quanto a antiga mitologia hindu (sobre o “deus Vishnu”) e o fabulário do século XVIII espanhol (a propósito de Tomás de “Iriarte”). Doutro lado, foi tematizada aqui a censura do autor mineiro à filosofia de Friedrich Nietzsche (“Bibliocausto”), ali o ritmo do “Batuque” afro-brasileiro, mais acolá os contos ancestrais das “Mil e uma noites” *etc...* Num sentido inda mais amplo, as composições do volume, tomadas num enlace global, sustentaram com facilidade a abordagem de complexos de pensamento extremamente densos: foi possível, então, e sempre em torno da intencionalidade anagógica, discutir as relações de *Magma* com os três tropos da Cabala luriânica, com as três fases iniciáticas segundo os estudos antropológicos de Arnold Van Gennep e com as “Dez gravuras zen de condução espiritual da boiada”. Quaisquer dessas visões – e outras mais, inclusive se alongando sobre os aspectos estilísticos – são passíveis de serem estendidas e vistas com bem mais detalhes, a ponto de poder direcionar, cada uma de per si, pesquisas de ocupação exclusiva.

Outrossim, num primeiro momento talvez houvesse a tentação de se dizer que nesse ponto *Magma*, editado pela primeira vez em 1997, teria *seguido* o exemplo das demais obras da literatura rosiana madura, as quais, publicadas e conhecidas com antecipação de décadas, notória e infalivelmente enveredaram por um ecletismo erudito de proporções enciclopédicas e pelo constante entrecruzamento de múltiplas linhas temáticas dentro de uma mesma peça literária. Nada obstante, vale não se olvidar que a escritura de *Magma*, vinda à luz no longínquo 1936, é de elaboração bem anterior às formulações de *Sagarana* (1946), *Corpo de baile* (1956) e assim por diante. Por conseguinte, faz-se necessário refazer a idéia, colocando que o empenho eclético de *Magma* teria sim *servido* de exemplo a tudo que lhe sucedeu no conjunto da produção estética de Guimarães Rosa.

Sob tal perspectiva, tem interesse abrir um espaço para mencionar que o método eclético de pensamento tão característico do escritor de Cordisburgo aparenta afiliar-se de maneira notável à postura doutrinária estabelecida com mais nitidez pelo teólogo alemão Nicolau de Cusa (1401-1464) e pouco mais tarde empregada também pelos humanistas italianos

Marsílio Ficino (1433-1499) e em especial Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), dentre outros.

Foi Nicolau de Cusa, cardeal da Santa Sé e vigário-geral de Roma, extremamente preocupado com o problema da tolerância religiosa, quem especificou o conceito de *coincidentia oppositorum*, referente a um procedimento analítico de raízes plotinianas que procura conciliar concepções oriundas de sistemas teosóficos aparentemente opostos. A razão precípua invocada para justificar tal procedimento especulativo é a idéia de que Deus constitui a verdade absoluta para onde convergem e na qual coincidem quaisquer tentativas humanas de busca sapiencial; por outras palavras, todos os aspectos da sabedoria do homem, que é relativa e contingente, não importa de que escola, religião ou seita pareçam proceder, acabam de qualquer maneira sendo absorvidos pelo absoluto da infinitude divina, a única fonte real donde todas as sapiências provêm.

Ao ensejo, é pertinente esclarecer, noutro parêntese bastante útil, haver a inteira filosofia de Nicolau de Cusa sido erigida sobre a noção de *docta ignorantia* (por seu turno desenvolvida a partir de predecessores como Santo Agostinho – o autor dessa expressão –, Pseudo-Dionísio Areopagita e Lactâncio), que vem a ser o seguinte:

*o intelecto humano – finito – não pode definir Deus, que é absoluto, infinito, e certamente não coartável em parâmetros categoriais, mas pode percebê-lo apenas de modo negativo, com a humilde aproximação de quem sabe que não sabe. Em tal caso, trata-se sempre da limitada mente humana, portanto de uma ignorantia, mas docta, porque no nível mais alto a que o homem pode chegar. (...) Finalmente, deve ser assinalado que na Docta ignorantia se identifica o momento culminante do Itinerarium mentis ad Deum de Bonaventura da Bagnoregio, ou seja, o êxtase.*⁸⁰⁰

É patente a nuance socrática, numa espécie de desenvolvimento da célebre máxima “Só sei que nada sei”.

No que toca ao filósofo e cabalista cristão Marsílio Ficino, a par de haver traduzido do grego o *Corpus Hermeticum*, as *Enéadas* de Plotino e as obras do verdadeiro São Dionísio, o Areopagita, dentre outros preciosos compêndios de perquirição anagógica, foi ele também o tradutor e principal responsável pelo resgate da filosofia platônica no período áureo da Renascença, o que, por conseqüência, resultou num serviço igualmente inestimável para a Modernidade até os nossos dias. A súpula do pensamento de Ficino, via Nicolau de Cusa, assenta-se na convicção de que a doutrina pagã de Platão se harmoniza perfeitamente com a mensagem evangélica de Cristo, porque uma e outra dimanam da mesma essência do *logos*

⁸⁰⁰ TOSI, 274, 163.

divino⁸⁰¹. Na verdade, para Ficino, que também era padre, tanto os escritos de Platão quanto os de Plotino e os de Hermes Trismegisto constituem uma *prisca theologia* que, nos seus fundamentos, não diverge da pregação cristã.

Por fim, Pico della Mirandola, por seus contemporâneos cognominado “*dux concordiae*”, realizou uma valiosíssima aplicação prática do ideal da *coincidentia oppositorum*: místico, poliglota e senhor de uma rara cultura (bem ao jeito de Guimarães Rosa), em 1486 ele submeteu aos doutores da Igreja em Roma um ambicioso conjunto de novecentas teses (*Conclusiones nongentae in omni genere scientiarum*), através das quais pretendeu compor um sistema unitário que compatibilizasse ecumenicamente todas as principais correntes doutrinárias da filosofia, da teologia e das ciências sob o denominador comum do cristianismo, como um ingente esforço para valorizar o que seria o cerne do pensamento picano, a saber, o respeito à liberdade de cada ser humano na sua busca pessoal e imanente por Deus. Com esse espírito, o humanista chegou a afirmar, surpreendentemente, que “Não há ciências que dêem mais certeza da divindade do Cristo do que a magia e a Cabala”⁸⁰² – não foi, então, por acaso que suas teses receberam o atônito anátema do papa Inocêncio VIII, revertendo depois num decreto de prisão (rapidamente relaxado) por parte do Santo Ofício. De sorte que nesse grandioso trabalho de fundo anagógico, além de se ter demorado sobre tópicos como o misticismo judaico, a “magia natural” (ou benigna) e o hermetismo egípcio, Mirandola reseñhou inúmeros outros pontos de vista, dentre os quais se contam os de autores cristãos como Santo Alberto Magno e Santo Tomás de Aquino, os de muçulmanos como Avicena, Avempace, Averróis e Alfarabi, os de pagãos como Plotino e outros neoplatônicos e até mesmo o de Zoroastro. Aliás, alguns desses pensadores, em suas respectivas épocas, também intentaram unir, posto que num nível menos abrangente que o de Mirandola, filosofias que *a priori* se mostravam antagônicas: é o caso de Avempace (fins do séc. XI-1138) e de Averróis (1126-1198), que durante a ocupação islâmica na Península Ibérica fizeram por congraçar o raciocínio de Aristóteles com os ditames do *Corão*, no que, outrossim, seguiram o exemplo mais antigo de Alfarabi (870-950).

Já em tempos mais recentes, há de ser novamente mencionado Novalis (1772-1801), o qual, sob os influxos românticos mas beneficiado pelo conceito ficiniano de *prisca*

⁸⁰¹ A mesma conexão entre o sistema platônico e o cristão foi detectada por Nietzsche, conquanto sob uma perspectiva valorativa diametralmente diferente. V. acerca do tema, neste estudo, a pág. 386 (Capítulo IV, tópico 3).

⁸⁰² *Apud* ABRÃO, 83, 142. A propósito, MIRANDOLA (217, 33) foi bastante incisivo ao afirmar que, “De fato, é próprio de mentalidade tacanha prender-se a uma escola só, seja ela a Academia, seja ela o Pórtico” (referindo-se às sociedades criadas respectivamente por Platão e Aristóteles). Compare-se com o *Tao* (38, v. 33 e 36-39), ao dispor que “O homem correto/ (...) / Bebe as águas da Fonte./ E não dos canais./ Transcende estes/ E vai sempre à origem daquela.”

theologia, considerou em sua filosofia fragmentária que todas as religiões antecedentes, desde as mais primitivas, teriam que ser respeitadas como estágios de progressão que foram necessários a fim de amansar o espírito da humanidade para o advento do cristianismo, este tido como o pináculo simbólico da aventura humana rumo a Deus.

Sendo encerrada neste passo a digressão, percebe-se que o ecletismo de invariável conotação anagógica defendido por Guimarães Rosa desde *Magma* e ao longo de toda sua obra não é uma prática isolada, porém se insere numa extensa linhagem de tradição respeitável. Por isso, então, entende-se que o escritor tenha certa vez lançado esta afirmação lapidar (a qual, apesar de não ser uma citação inédita neste estudo, é sempre pertinente novamente trazer à tona):

*Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente.*⁸⁰³

A respeito desse trecho, a pesquisadora Hygia T. C. Ferreira comenta:

*Essa é a “linha cintilante” rosiana, espécie de profissão de fé que leva ao magma do pensamento filosófico e espiritual de João Guimarães Rosa: 1. a diversificação e a diferença são aspectos necessários, significa que não há um único depositário da verdade; 2. estão presentes as raízes orientais e ocidentais, fontes de sabedoria de todos os tempos; 3. o que há em comum entre eles é a busca da felicidade, da eternidade, do Absoluto, de Deus; 4. são caminhos abertos, que se desdobram em outros caminhos; 5. não constituem um saber livresco; 6. suscitam questionamentos e reflexões, mas a transformação espiritual, o caminho do despertar, é de cada um: Guimarães Rosa também tem o seu.*⁸⁰⁴

Ora, “o caminho do despertar” de Guimarães Rosa teve justamente *Magma* como seu primeiro passo⁸⁰⁵, a definir para o inteiro restante da viagem literária o inflexível norte da “transformação espiritual”. E não é por outro motivo que se faz tão relevante a reabilitação e o desvendamento do autêntico significado dessa *première*. Sirva-nos de prova o depoimento de Zama Caixeta Nascentes:

Magma veio em nosso socorro no trabalho com Sagarana. A fina poesia de 1936 foi a grande educadora da nossa sensibilidade, permitindo-nos notar sentidos e beleza onde até então só caçávamos os grandes temas abordados pelo autor, nem sempre encontráveis nos painéis paisagísticos construídos nos contos de Sagarana. Socializar

⁸⁰³ Em carta a BIZZARRI, 29, 58. Noutra oportunidade, o autor resumiu: “Principalmente, porém, estou nesta cintilante linha: Platão Bergson Berdiaeff Cristo.” (em carta a Vicente e Dora Ferreira da Silva, *apud* FERREIRA, 47, 47).

⁸⁰⁴ *Id.*, *op. cit.*, pág. 39, nota 13. Grifei.

⁸⁰⁵ E o *Tao* (composição 64) confirma: “Uma viagem de mil léguas/ Começou com o primeiro passo.” Grifei.

*nossos ganhos a partir dessa ressensibilização foi nossa intenção com o presente estudo.*⁸⁰⁶

Tratemos doravante de alguns tópicos sortidos a respeito das críticas mais comuns e precípites que se têm dirigido à obra de estréia do escritor. Nesse concerto, importa recordar a epígrafe concedida por Guimarães Rosa a *Tutaméia*, a qual, tendo sido extraída de Arthur Schopenhauer, é aplicável à perfeição a qualquer outra peça da literatura guimarroisiana, e de modo 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.*⁸⁰⁷

Sem embargo, a recepção crítica ao livro de 1936, salvo raras exceções já indicadas, 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 cuidasse de algo inócuo, incapaz de atizar nos leitores o ardor do fogo poético. Em face da inegável monumentalidade da obra construída pelo autor mineiro desde *Sagarana*, tem-se mesmo negado a *Magma* o *status* de verdadeira Poesia. Estranhamente – e numa manifesta atitude *pré-conceitual* que ameaça até a prerrogativa de isenção e independência da crítica, invalidando-a de todo –, a justificativa para tal recusa escora-se muitas vezes numa hipotética autorização que teria sido dada pelo próprio Guimarães Rosa, o qual teria “renegado” seu livro de estréia.

Entretanto, vejamos que é mesmo o poeta quem tira o vento a tais alegações, eis que afirmou, já no discurso de agradecimento ao prêmio conferido ao volume de poemas pela Academia Brasileira de Letras:

*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.*⁸⁰⁸

Dotado de uma “vida própria”, a qual ultrapassa o tempo de vida e mesmo qualquer vontade do autor (“*Ars longa, vita brevis*”...), o *Magma* ainda ferve e, longe de se amortecer na dureza marmórea das estátuas encomiásticas, tem causado o seu quinhão de discussão e polêmica, como causaram, oportunamente, outros livros, tais como *Sagarana* e *Tutaméia*. Assim, mesmo que por um instante se admita, *ad argumentandum*, que Guimarães

⁸⁰⁶ NASCENTES, 91, 18.

⁸⁰⁷ In: ROSA, 12, V.

⁸⁰⁸ *Id.*, 2, 9, tb. in: *id.*, 17. Grifei.

Rosa tenha de fato enfeitado sua obra inaugural, é de se dizer que, uma vez feita “criatura autônoma”, a escritura se desembaraça totalmente do jugo paterno, pois o bom valor da peça literária, demonstrado por ela própria mediante a simples leitura aplicada, suplanta qualquer eventual opinião em contrário, ainda que se trate da do respectivo produtor. Não fosse assim e haveríamos de queimar, por exemplo, os preciosos escritos de Nikolai Gogol, de Liév Tolstói, de Franz Kafka e de tantos outros que, em determinado momento de suas carreiras, *renegaram* no todo ou em parte as suas produções, o que às vezes ocorre porque o artista “Pinta a sua tela, *cega-se* para ela e passa adiante”⁸⁰⁹, como quer o poeta de Cordisburgo. Esclareça-se, enfim: severo ou benevolente, o veredicto de Guimarães Rosa, *cego* em relação a qualquer obra de sua lavra, resta sempre parcial e, conseqüentemente, em tudo sujeito a contradita por parte do leitor crítico. Porque

*A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra. (...) Uma crítica tal como eu a desejo deixaria de ser crítica no sentido próprio, tanto faz se julga o autor positiva ou negativamente. Deve ser um diálogo entre o intérprete e o autor, uma conversa entre iguais que apenas se servem de meios diferentes.*⁸¹⁰

Não obstante, nessa “conversa entre iguais” que também se valem da Poesia como idioma, as palavras de Guimarães Rosa enquanto jovem poeta deveriam interessar a seus palestrantes imensamente mais do que as dele enquanto crítico maduro da própria produção. A razão para isso é que, sendo a Poesia o símbolo mediante o qual se busca apreender o inapreensível, em última análise “o autor” há que procurar manter sempre o “diálogo” em padrão elevado, servindo-se então, preferencialmente, do exercício da vera Poesia, que é o seu instrumento natural, e deixando os meios tangenciais ao “intérprete” que desempenha a “crítica literária” não com o fito de emitir juízos de valor, mas sim com o de “complementar” lacunas exegéticas para “permitir o *acesso à obra*” a outros interlocutores que queiram participar da “conversa” poética. É correto que “O poeta não cita: canta.”⁸¹¹ Pois que se lhe dê a chance para continuar a cantar.

⁸⁰⁹ *Id.*, *ibid.* Grifei. Recorra-se mais uma vez ao *Tao*, 2, v. 18-19: “O sábio tudo realiza – e nada considera seu./ Tudo faz – e não se apegá à sua obra.”

⁸¹⁰ Cf. Guimarães Rosa acentua a LORENZ, 58, 75-76 (grifei). Cruze-se com NOVALIS (226, 103): “O verdadeiro leitor tem de ser o autor amplificado. É a instância superior, que recebe a causa já preliminarmente elaborada da instância inferior.”

⁸¹¹ ROSA, 2, 9, tb. in: *id.*, 17. E ainda, no mesmo discurso: “Com um fosso fundo ao redor de sua *turris eburnea*, [o poeta] deixa a outros o trabalho de verificarem de quem recebeu informações ou influências e a quem poderá ou não influenciar.”

Ao fim, sobra que o objeto artístico importa não pelo que o autor *pensa que ele seja*, mas pelo que ele efetivamente *é* e, mais ainda, pelo que *suscita*, pelo que *pode vir a ser* no espírito do apreciador. Valha-nos Sócrates:

*Os melhores discursos escritos são os que servem para reavivar as lembranças dos conhecedores; só as palavras pronunciadas com o fim de instruir, e que de fato se gravam na alma, sobre o que é justo, belo e bom, apenas nelas se encontra uma força eficaz, perfeita e divina a ponto de nelas empregarmos os nossos esforços; somente tais discursos merecem ser chamados filhos legítimos do orador, gerados por ele próprio, quando esse orador possui um gênio inventivo, e quando nas almas de outras pessoas eles engendram descendentes e irmãos que sejam dignos da família.*⁸¹²

Por conseguinte, ao termo da presente pesquisa uma das conclusões a que se chega é a de que *Magma*, apoiado na tranquilidade de sua orquestração poemática e na competente exploração, por parte do autor, das virtualidades do signo poético, desponta deveras como um sólido exemplo de literatura singela, porém plenamente capaz de “reavivar as lembranças” (ou leia-se: *reminiscências*) “sobre o que é justo, belo e bom, (...) nas almas de outras pessoas”. E por acaso haverá objetivo mais nobre e mais verdadeiro que seja desempenhado pela Poesia? Ora, essa “força” de *reavivamento* daquilo que é sublime, eterno e divino pode ser acionada inclusive pelo contraste com o que há de mais grotesco, corriqueiro e “humano, demasiado humano” – já de longa data o sabiam François Rabelais, os poetas românticos e os simbolistas. De seu lado, ao leitor cabe tão-somente abrir mão da estreita pretensão racionalista de *querer ler e julgar um poema*; com nova disposição intuitiva⁸¹³, o que se estabelece é a bem maior satisfação de *se deixar ler e absolver pela Poesia*, a qual age sempre à procura do “justo, belo e bom”.

Revelam-se agora bastante pertinentes três venerandas citações do *Tao Te Ching*. Temos, primeiro, que na composição de Lao-tsé de número 41 é ensinado:

*Quem é iluminado por dentro
Parece escuro aos olhos do mundo.*

Logo em seguida, no carme 45 pode-se ler:

*Quem demanda a perfeição
Parece ser imperfeito,
Embora a sua oculta plenitude
Plenifique todas as vacuidades.
(...)
Quem anda direito*

⁸¹² PLATÃO, 236, 123-124.

⁸¹³ V. atrás a nota 697 (pág. 385).

*Parece torto.
Grande habilidade
Parece inabilidade.
Arte genuína
Parece mediocridade.*

E no poema 70:

*O que é verdade
É facilmente inteligível,
E, no entanto, ninguém entende,
E ninguém aceita.
Palavras e obras devem surgir
Do abismo do Infinito.
(...)
O sábio tem roupa modesta,
Mas oculta no seu interior
A mais preciosa jóia.*

E porventura não será exatamente essa a condição de *Magma*?

Prosseguindo, em decorrência de tudo que vem sendo explanado, é de se insistir uma vez mais que, caso tenha acontecido de fato a pretendida recusa de Guimarães Rosa com relação ao seu primeiro livro, a mesma foi, ao que parece, impropriamente arromançada pela crítica e convertida em tabu, num evidente prejuízo à função da própria crítica, que é a de jamais se contentar com aparências e convenções mas, ao contrário, sempre procurar penetrar o mais profundamente possível – e sem qualquer submissão a pré-julgamentos, autorais ou não – a essência da obra de arte.

Contudo, vale também frisar de novo que nem mesmo se pode ter como absolutamente certo que Guimarães Rosa tenha em realidade, isto é, *no coração*, rejeitado *Magma*. Sabe-se que numa carta endereçada a Vicente Guimarães e datada de “28 de janeiro, 1938” (época bem posterior ao discurso de agradecimento proferido perante a Academia), o poeta noticiou: “Agora estou fazendo o último expurgo do “Magma”, *que conto entregar ao editor no mês que entra.*”⁸¹⁴

Até 1946 o escritor ainda hesitava quanto à publicação de seu livro de estréia: na primeira edição de *Sagarana* foi estampado um anúncio de que *Magma* estaria “A sair”, tendo-se o cuidado propagandístico de observar que a obra havia sido premiada pela Academia Brasileira de Letras.

E, por fim, resta a questão decisiva: se o autor tivesse renegado à vera esse livro, por que não destruiu os originais? Todavia, não só não os destruiu, como ainda deixou

⁸¹⁴ In: GUIMARÃES, 49, 126-127. Grifei.

não uma, mas *duas* versões datilografadas dos mesmos, o que, como seria de se esperar, mais cedo ou mais tarde naturalmente resultaria em publicação póstuma. Parece bem pouco provável que o escritor, sempre tão lúcido e detalhista, não tivesse considerado essa circunstância óbvia. Conseqüentemente, é razoabilíssimo supor que, malgrado os desvios e as negaças – e representa que as recusas do autor tenham sido mesmo não mais do que mineiras *negaças*⁸¹⁵ –, Guimarães Rosa na verdade *queria* que *Magma* algum dia viesse à luz, tanto que tomou providências para assegurar que assim fosse. E quiçá ele haja preferido não estar presente quando tal ocorresse, apenas com o intuito de não se ver envolvido pessoalmente no confronto estilístico que fatalmente se haveria de traçar entre a sua juvenília e as peças da maturidade, o que para o poeta decerto afigurar-se-ia desgastante.

Logo, o que o autor parece ter feito com relação ao volume de poemas foi simplesmente recorrer “ao conselho quadrifonte de Trismegisto, o três vezes magno – Saber, querer, ousar, calar-se...”⁸¹⁶

Calando o Magma durante décadas, o poeta nada mais fez do que deixar ao talante e à sensibilidade dos leitores a definição da melhor oportunidade, sob o favor da *so-roptimícia*, para a apreciação do valor do livro – e aqui faz sempre jus a menção elogiosa o louvabilíssimo empenho de Hygia T. C. Ferreira em prol da publicação da obra. Como já foi aludido, é muito interessante que esse volume seja, a um tempo, a abertura e o fecho de toda a produção do autor mineiro ou, noutros termos, a sua primeira e até agora última palavra. O frio acaso talvez seja o responsável por isso, mas, em se tratando de leitores de Rosa, somente os mais desatentos acreditam que o acaso realmente exista. E além do mais, a lógica pura seria uma ferramenta indigente para quem intenta se abeirar dos escaninhos místicos da obra ro-

⁸¹⁵ Em seu afã de negacear, o autor chegou mesmo ao temerário requinte de dizer (a LORENZ, 58, 70) que, após ter *começado* “a escrever *Sagarana*”, “desde então não me interesse pelas minhas poesias, e raramente pelas dos outros”, o que não é verdade. Se Guimarães Rosa quis, como parece, referir-se aos seus *poemas*, convém não esquecer que *Ave, Palavra* contém uma razoável quantidade de poemas versificados, publicados, segundo a orelha de ROSA, 14, “em revistas e jornais brasileiros, durante o período de 1947 a 1967”; dentre outras, foram aí estampadas as séries poemáticas “Às coisas de Poesia”, “Novas coisas de Poesia”, “Ainda coisas de Poesia” e “Sempre coisas de Poesia”, cujos títulos não poderiam ser mais eloqüentes e significativos. Outrossim, da biblioteca do escritor fizeram parte numerosos volumes de poemas em versos; dentre os editados após 1936, podem ser citados os seguintes poetas que Guimarães Rosa demonstrou apreciar ao ponto de adquirir suas obras: Guilherme de Almeida, Manoel de Barros, Manuel Bandeira (deste, além de dois livros com versos próprios, mais cinco antologias de Poesia pátria, inclusive *Obras-primas da lírica brasileira*), Raul Bopp, Gregório de Matos, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade (dois volumes), Lélia Coelho Frota (três), Ledo Ivo (cinco), João Cabral de Melo Neto (três), Ribeiro Couto (cinco), Cassiano Ricardo (seis), Augusto Meyer (*Le bateau ivre – Análise e interpretação* do célebre texto de Arthur Rimbaud), Muricy Andrade (*Panorama do movimento simbolista brasileiro*), Fernando Pessoa (*Mensagem*), Jacques Prévert, Paul Verlaine, Pedro Xisto (*i-e-a-o-u*) etc... (cf. noticiado por SPERBER, 87). De fato, muita coisa para quem não se interessava ou se interessava apenas “raramente”.

⁸¹⁶ ROSA, 18, 411 (grifos do autor). Cruze-se o “conselho” com o início do poema 55 do *Tao Te Ching*: “Quem sabe cala.”

siana. Preferível, pois, cogitar acerca da possibilidade de que a presença de *Magma* no começo e no fim da produção do escritor tenha sido um fato por ele pensado, eis que assim se imprime ao conjunto da sua literatura o claro feitio simbólico de *circulatio*. E daí, pode-se até mesmo passar com facilidade para a idéia de *circum-ambulação*, ou seja, a visão global das escrituras de Guimarães Rosa como um verdadeiro rito poético composto por um movimento espiritual de trajetória circular, o qual, desenhando-se livro a livro ao longo da carreira, acaba por voltar-se sobre si mesmo e a todo tempo se dirigindo, concêntrica e progressivamente, em demanda da iluminação: a absorção final da circunferência microcósmica pelo centro macrocósmico⁸¹⁷, o que equivale ao reconhecimento do fim e de todos os segmentos intermediários como sendo essencialmente idênticos ao princípio. Se assim não foi, assim deveria ser, eis que a obra literária guimarroisiana – é o autor quem o diz, e não há quem discorde – efetivamente *gira e gira e gira* ainda, num redemoinho ígneo, sempre ao redor do eixo do Infinito. Tal qual a desfiadura de um rosário.

Ao ensejo, abordemos desde agora outras circunstâncias variegadas respeitantes à natureza intrínseca da *première* rosiana. Resta inegável que, de uma maneira ou de outra, provando fazer jus à “sobrevivência do mais apto”⁸¹⁸, aí está o *Magma*, nascido 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 “monumentalidade” da obra guimarroisiana 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*. Em tal 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. É preciso, conseqüentemente, “desarmar-se” para ler esse volume de poemas que transita em sutilezas e convida o leitor, aos sussurros no entreversos, a entrar na roda de uma aventura heurística que se confunde com a aventura mistagógica do próprio poeta que “reza o rosário”. Esta, por sua vez, é uma alegoria da aventura vital de todo ser humano.

E é pela senda do entrelaçamento entre a poética e a vida que vêm à mente certas úteis reflexões do tradutor Daniel Fresnot a propósito do experimento estético rimbaladiano. Reportando-se a *Uma estadia no inferno* – único livro de sua autoria que Arthur Rim-

⁸¹⁷ Para mais informações a respeito do símbolo das cerimônias circum-ambulatorias remeto a CHEVALIER e GHEERBRANT, 160, 255-256.

⁸¹⁸ ROSA, 2, 8 e *id.*, 17.

baud viu publicado (a expensas próprias) e que com perspicácia foi chamado por Paul Verlaine de “espécie de prodigiosa *autobiografia psicológica*” –, Fresnot pondera:

Posso afirmar que Rimbaud viveu a sua estadia no inferno na primavera de 1872. De fins de fevereiro ou início de março até início de maio ele estava nas Ardenas, nordeste da França, longe de Verlaine. O que me parece seguro:

a) Rimbaud realmente viveu o inferno. Sei isto graças à experiência da loucura.

b) Ele sofreu da sede. O tema da sede aparece na Noite do Inferno e em quase todos os poemas de maio e junho de 1872 (Lágrimas, Comédia da Sede, Bandeiras de Maio, Canção da Mais Alta Torre etc.).

(...)

Acredito que Rimbaud (assim como Verlaine, Baudelaire e outros grandes poetas) diz a verdade. Não são apenas imagens ou metáforas, é verdade.⁸¹⁹

Quer parecer que a esses “outros grandes poetas” que dizem “a verdade” poder-se-ia tranquilamente juntar o nome de João Guimarães Rosa. Ora, o próprio poeta mineiro chegou a assertar que “é impossível separar minha biografia de minha obra”⁸²⁰. Decerto, então, que uma “obra” de semblante místico tão evidente há de se ancorar numa “biografia” voltada para a vivência das coisas dessa natureza. A admissão de tal raciocínio singelo implica no reconhecimento de que Guimarães Rosa deve ter meditado, na sua “obra” de 1936, a respeito do que de fato viveu em sua psique e que transparece à flor dos poemas: a “Turbulência” do livre-arbítrio, “a tristeza torpe” do “Desterro”, o ardor do desejo teosófico e ainda “Medo da felicidade”, “Impaciência”, “Saudade”, “Pavor”, “Angústia”, sentimentos de cariz anagógico que seriam mais tarde tematizados também em outras produções da literatura guimarroisiana (como, por exemplo, em “A hora e vez de Augusto Matraga” e *Grande Sertão: veredas*, encarnados na personagem Riobaldo). Enfim, o poeta cordisburguense, desde que discorre poeticamente acerca deste tema, deve ter experimentado deveras a sensação de “Integração” do seu ser com a “Consciência cósmica” – ou experimentado algo que lhe pareceu assim fosse. É de se levar em conta que ele estava falando sempre sobre o seu *eu*, o seu “magma íntimo”, seus sentimentos e crenças; nesse sentido, lícito considerar que *Magma* aparece como o livro mais eminentemente *peçoal* do autor. E fazendo uso das palavras de Fresnot, “Não são apenas imagens ou metáforas, *é verdade*.” Guimarães Rosa é, com efeito, “O poeta” que “reza o rosário”.

De modo que a organização dos textos de *Magma*, bem além de ser somente um excêntrico *début* literário, parece ter representado à vera, no espírito de Guimarães Rosa, o

⁸¹⁹ FRESNOT, 178, 93.

⁸²⁰ Cf. o “Diálogo” com LORENZ, 58, 66. E na pág. seg. Guimarães Rosa aduz: “Como médico conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte.”

enfrentamento de sua provação iniciática e estética e, em decorrência, também o marco fundamental em que a Poesia e a religião deixaram de ser, para o indivíduo outrora inexperiente, apenas alguns componentes exotéricos do “momento”, passando sim a constituir um caminho *real* de imersão no “infinito”⁸²¹ – passagem essa que necessariamente exigiu uma verdadeira transmutação ou renovação psicológica. Por outras palavras, o livro de 1936 faz as vezes da indispensável estação de aprendizado da maturescência, previamente à efetiva instalação da maturidade. É, pois, tão-só a partir da experimentação desse genuíno despertar ou desabrochar poético e místico que as grandes obras do escritor puderam começar a vir à luz tal como vieram: precisamente, a primeira elaboração das “lendas” de *Sagarana*, ainda com o título de “*Contos*”, foi terminada e apresentada pelo autor ao concurso “Humberto de Campos”, da Livraria José Olympio, em fins de 1937⁸²². Aliás,

*Segundo o costume dos antigos gregos, também Orfeu revestiu os mistérios dogmáticos com o invólucro das fábulas e ocultou-os no aparato poético de sorte a dar ao leitor a impressão de que seus livros nada mais eram que meras fábulas e nugas engenhosas.*⁸²³

Logo, a indagação importante não é por que o *escritor* Guimarães Rosa não quis publicar, em vida, o seu livro primeiro – esse tema consiste apenas em conjecturas que sempre acabam traindo um interesse menor e tergiversante, eis que, assim como assim, a obra aí está, para quem a queira ler. O que realmente deve interessar, para quem se dispõe ao enfrentamento do texto, é: o que *Magma*, a *escritura*, desde que vinda à luz, tem a dizer?

De qualquer modo, levada a cabo a leitura de *Magma*, a forte impressão que fica é a de que Guimarães Rosa com efeito já era, em 1936, aquele “poeta (...) de que o nosso instante precisava”, de acordo com o que aventou à época o acadêmico Guilherme de Almeida, antes que qualquer outra pessoa o fizesse. E se poucos dos leitores do escritor de Cordisburgo teriam ânimo de discordar que hoje em dia ele ainda seja o *poeta de que o nosso instante precisa*, o fato inegável é que Guilherme de Almeida não precisou de qualquer auxílio

⁸²¹ Recorde-se o que o escritor afirma: “E meus livros são aventuras; para mim, são minha maior aventura. Escrevo, descubro sempre um novo pedaço de infinito. *Vivo no infinito; o momento não conta.*” In: *id.*, *op. cit.*, pág. 72 (grifei).

⁸²² V. GUIMARÃES, 49, págs. 59, 73 e 126-127. E os *Contos* já então causaram celeuma: Guimarães Rosa, com o pseudônimo de Viator, ficou em segundo lugar, atrás de Luís Jardim (com *Maria Perigosa*), tendo obtido votos contrários de Peregrino Júnior, Dias da Costa e Graciliano Ramos e favoráveis de Marques Rebelo e Prudente de Moraes Neto, este ainda naquela época *achando* “que ele [Viator] fez alguns dos melhores contos que existem em língua portuguesa” (cf. RAMOS, 74, 109-111).

⁸²³ MIRANDOLA, 217, 73, numa hermenêutica que aproxima os mitos órficos da estrutura das parábolas de Cristo. E o filósofo continua: “Faço tal menção para que se conheça o trabalho dificultoso em extrair desses artifícios enigmáticos, verdadeiros esconderijos, em formato de apólogos, o sentido latente daquela filosofia hermética. Ainda mais quando nessa tarefa tão árdua, recôndita e inexplorada, não se dispõe da ajuda de bibliografia ou de recurso por parte de outros intérpretes.”

dos ovos de Colombo de *Sagarana*, *Grande Sertão: veredas* ou *Tutaméia* para chegar a essa verdade: *Magma* foi-lhe suficiente. É que a autêntica Poesia não está somente *nas* palavras: está principalmente *através* delas⁸²⁴. Guilherme de Almeida – ele mesmo um poeta de inestimável valor – soube ser sábio e humilde para reconhecê-lo. Que a intuição desse primeiro leitor e primeiro crítico de Rosa seja respeitada e seguida, mesmo porque, de acordo com o ensinamento do *Tao* (poema 64),

*O que a outros é insignificante
O sábio considera importante.*

No encerramento de tudo, finalmente diga-se que, no quadro da literatura guimarroisiana, *Magma* representa o claro papel de “obra de exceção”, o que é altamente significativo, desde que o próprio autor era, como é consabido, fascinado pelos “seres de exceção”: comprovam-no os humildes Miguilim, Dito, Nhinhinha, Brejeirinha, Maria Euzinha, Mechêu, Chefe Zequiel, o burrinho do Comandante, o burrinho pedrês, João Porém e mais uma legião de desvalidos que, não fosse a sensibilidade do poeta, ainda estariam relegados ao limbo do puro desprezo. E sobretudo Gorgulho, Nominedômine e outros que, na novela “O recado do morro”, integram uma espécie de *rosário de tontos* que passam adiante valiosa mensagem vinda dos cimos. A propósito, o erudito “seo Alquiste”, que depois também faria parte de tão peculiar rosário humano, alertou, sobre o Gorgulho: “Hom’ êst diz xôiz’ imm’portant!”⁸²⁵ Ora, *Magma* igualmente o “diz”. Então, tal como aqueles seres, *Magma* merece ser resgatado e ouvido, pois tem seu valor oculto, modestamente à espera de que o *vejam*, o *sintam* e *não o desmintam*.

⁸²⁴ É o que nos ensina Goethe: “Poesia é a linguagem do indizível”. Outrossim, no *ABC da Literatura* POUND (243) explicita que “o veículo da poesia são PALAVRAS” (pág. 48) e que “a poesia consiste em essências e medulas” (pág. 86, nota). Logo, as “essências e medulas”, que constituem o “indizível”, são a única e verdadeira “Poesia”, sendo “a linguagem” ou as “PALAVRAS” do *poema* “o veículo” *através* do qual se intenta chegar ao âmago daquele “*Unaussprechlichen*”.

⁸²⁵ ROSA, 15, 630.

A G M A A S O R
M I Я A E N
M V

LISTA DOS POEMAS DE *MAGMA*

conforme a ordem adotada pela primeira versão, de 1936

O poeta reza o rosário

Águas da serra

A Iara

Ritmos selvagens

Luar

Boiada

Hai-kais

Imensidão

Romance – I

Egoísmo

Mundo pequeno

Romance – II

Infinito

Evocação

Turismo sentimental

Turbulência

Gruta do Maquiné

Maleita

Caranguejo

Luar na mata

I – Cinema

II – Rapto

Elegia

Vermelho

Alaranjado

Amarelo

Verde

Azul

Anil

Roxo

Desterro

Paisagem

Lunático

Reportagem

Sono das águas

Na Mantiqueira

Iniciação

Poemas

Riqueza

Distância sentimental

Pudor estóico

Encorajamento

Medo da felicidade

Mal entendido

Definição

Epigrama

Madrigal gravado em laca

Para os almanaques

Falta de armas

Bergson

Sérgio Lifar

Música de Schubert

A casa da boneca

Taumaturgo

Oração

Justificação

Paisagem

Impaciência (Duas variações
sobre o mesmo tema)

I

II

Mil e uma noites

Ironia

Meu papagaio

Delírio

Ausência

Gargalhada

O Caboclo d'água

Sonho de uma tarde de inverno

Hierograma

A terrível parábola

A aranha

No Araguaia – I

Batuque

No Araguaia – II

Reza brava

No Araguaia – III

Madrigal

No Araguaia – IV

Toada da chuva

Assombramento

Tentativa

O cágado

Necrópole

Paraíso filosófico

Saudade

Revolta

Regresso

Pavor

Angústia

Bibliocausto

Amanhecer

Primavera na serra

Chuva

Integração

Consciência cósmica

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. _____. *Ficção completa – Vol. I* (contendo *Sagarana*, *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá, no Pinhém* e *Noites do sertão*, além de páginas de fortuna crítica). Prefácio de Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.
16. _____. *Ficção completa – Vol. II*. (contendo *Grande Sertão: veredas*, *Primeiras estórias*, *Tutaméia*, *Estas estórias* e *Ave, Palavra*). Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.
17. _____. “Guimarães Rosa e o *Magma*” – Discurso proferido por Guimarães Rosa em agradecimento ao prêmio concedido ao livro *Magma* pela Academia Brasileira de Letras. In: *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Anais de 1937, ano 29, vol. 53, págs. 261-263.
18. _____. “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. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, págs. 405-416.
19. _____. “O verbo e o logos” – Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. In: ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, págs. 425-457.
20. ROSA, João Guimarães et al. *O mistério dos MMM*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s/d.

II. Bibliografia sobre João Guimarães Rosa

21. 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.
22. ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande Sertão: leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1977.

23. 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.
24. ANDRADE, Carlos Drummond de. “Um chamado João” (poema). In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 18ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976, pág. 22.
25. ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo, Mandarim, 1996.
26. 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.
27. ÁVILA, Myriam. “James Wells, interlocutor de Guimarães Rosa.” In: DUARTE, Lélia Parreira et al. (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
28. BALBUENA, Monique. *Poe e Rosa à luz da Cabala*. Rio de Janeiro, Imago, 1994.
29. BIZZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa – Correspondência com seu tradutor italiano*. 2ª ed. T. A. São Paulo, Quieroz/Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1981.
30. 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.
31. 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).
32. CAMPOS, Haroldo de. “A linguagem do Iauaretê”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).
33. CAMPOS, Vera Mascarenhas de. *Borges e Guimarães – na esquina rosada do Grande Sertão*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
34. 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.
35. 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.
36. 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.
37. 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.
38. COELHO, Nelly Novaes, e VERSIANI, Ivana. *Guimarães Rosa (Dois estudos)*. São Paulo/Brasília, Quíron/INL, 1975.
39. COUTINHO, Afrânio. “Duas anotações”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).
40. COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).
41. _____. “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).
42. 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.

43. DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva – Cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo, Duas Cidades, 1975.
44. 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.
45. DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
46. 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.
47. _____. *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.
48. GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo, Ática, 1978.
49. GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho – Infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.
50. HAAS-MENOUAR, Annete Ursula. “A questão da identidade em ‘O espelho’ e ‘A terceira margem do rio’: identificação e individuação”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
51. HILDEBRANDO, Antônio Barreto. “Crônicas de um elefante poeta”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
52. HOISEL, Evelina de C. de Sá. “Elementos dramáticos da estrutura de *Grande Sertão: Veredas*”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).
53. 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.
54. LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa – Magma e gênese da obra*. São Paulo, Editora UNESP, 2000.
55. 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.
56. LISBOA, Henriqueta *et al. Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte, UFMG/Centro de Estudos Mineiros, 1966.
57. 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.
58. LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).
59. 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.
60. MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
61. MARTINS, Heitor. “Rosa/Platão/Zen”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
62. MEYER-CLASON, Curt. “João Guimarães Rosa e a língua alemã.” In: CESAR, Guilherme *et al. João Guimarães Rosa*. Porto Alegre, Edições da Faculdade de Filosofia da UFRS, 1969.
63. 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.

64. MORATO, Margareth Rosignoli. “A saga do silêncio”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
65. NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos, e COVIZZI, Lenira Marques. *João Guimarães Rosa: homem plural – escritor singular*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Ágora da Ilha, 2001.
66. NOLASCO, Edgar César. “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.
67. 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).
68. OLIVEIRA, Franklin de. “Revolução roseana”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).
69. PARAIZO, Mariângela de Andrade. “Especulando sobre o vazio”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
70. 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.
71. PEREZ, Renard. “Perfil de Guimarães Rosa”. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 8ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
72. 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.
73. PINTO, Ana Paula de Ávila. “*Unheimlich* ser-tão”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
74. RAMOS, Graciliano. “Um livro Inédito”. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa – Vol. 1* (contendo *Sagarana*, *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém e Noites do sertão*, além de páginas de fortuna crítica). Prefácio de Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.
75. RAMOS, Maria Luiza. “Análise estrutural de *Primeiras Estórias*”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).
76. _____. “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.
77. RÓNAI, Paulo. “Os prefácios de *Tutaméia*”. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
78. _____. “Os vastos espaços”. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 8ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
79. ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.
80. SANTOS, Júlia Conceição Fonseca. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1971.
81. SCHÜLER, Donaldo. “O épico em *Grande Sertão: veredas*.” In: CESAR, Guilhermino *et al.* *João Guimarães Rosa*. Porto Alegre, Edições da Faculdade de Filosofia da UFRS, 1969.
82. SENDRA, Arlete Parrilha. “Foi culpa do silêncio”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.) *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
83. SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo, MCT/CNPq/Perspectiva, s/d.

84. 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.
85. _____. *As ousadias verbais em Tutaméia*. São Paulo, Arte e Cultura/UNIP, 1995.
86. _____. “A poesia de *Magma* em contos de *Sagarana*”. In: DUARTE, Lélia Parreira *et al.* (org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte, Editora PUC Minas, 2000.
87. SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo, Duas Cidades/SCCT-SP, 1976.
88. UTÉZA, Francis. *JGR: Metafísica do Grande Sertão*. Trad. de José Carlos Garbuglio. São Paulo, EDUSP, 1994.
89. 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.
90. XISTO, Pedro. “À busca da Poesia”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. (Fortuna crítica, 6).

III. Textos sobre Guimarães Rosa consultados através de sítios da internet

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

IV. Bibliografia geral

93. ABRÃO, Bernadette Siqueira. *História da filosofia*. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
94. ADORNO, Theodor W. “Discurso sobre lírica y sociedad”. In: _____. *Notas de literatura*. Trad. para o espanhol de Manuel Sacristán. Barcelona, Ediciones Ariel, 1962.
95. AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
96. *Alcorão*. Trad. direta do árabe e anotações de José Pedro Machado. Prefácio de Suleiman Vali Mamede. Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.
97. ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo, Klick/O Estado de São Paulo, s/d.
98. ALEXANDRIAN. *História da filosofia oculta*. Lisboa, Edições 70, s/d.
99. ALI, M. Said. *Formação de palavras e sintaxe do português histórico*. São Paulo/Cayeiras/Rio de Janeiro, Melhoramentos, 1923.
100. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad., prefácio e notas prévias de Hernâni Donato. São Paulo, Nova Cultural/Círculo do Livro, 1994.
101. _____. *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.
102. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. 2ª ed. Org. de Afrânio Coutinho. Est. crít. de Emanuel de Moraes. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1967.
103. ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4ª ed. Brasília/São Paulo, INL-MEC/Martins, 1972.
104. _____. *O empalhador de passarinho*. 3ª ed. Brasília/São Paulo, INL-MEC/Martins, 1972.
105. _____. *A escrava que não é Isaura*. Brasília/São Paulo, INL-MEC/Martins, 1972.

106. ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande*. Respect. 3ª e 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL, 1971.
107. _____. *Poesias reunidas*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
108. _____. *A utopia antropofágica*. Introd. de Benedito Nunes. S. Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
109. ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 43ª ed. especial rev. e ampl. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.
110. ANTUNES, Letizia Zini (org.). *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo/Assis, Arte e Ciência/Faculdade de Ciências e Letras/UNESP, 1998.
111. ARISTÓTELES. “Poética”. In: *Aristóteles*. Trad. de Baby Abrão. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
112. ASSIS, Ana Maria Almada de. *O léxico da rosa*. Porto Alegre, 1983. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
113. ASSIS, Francisco de. “*I fioretti*” (*Seguidos do “Cântico das criaturas”*). Trad. de Adelinno Capistrano. Prefácio e notas de G. D. Leoni. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
114. ASSIS, José Maria Machado de. *O almada e Outros poemas*. S. Paulo, Globo, 1997.
115. 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.
116. BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20ª ed. Rio de Janeiro, Record/Altaya, s/d.
117. BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1990.
118. _____. *Poemas concebidos sem pecado*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1999.
119. _____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. 1ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1991.
120. _____. *Livro das ignoranças*. Rio de Janeiro, Record/Altaya, s/d.
121. _____. *Livro sobre nada*. 5ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1997.
122. _____. *Retrato do artista quando coisa*. 1ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1998.
123. BASHO, Matsuo. *Trilha estreita ao confim*. Trad. de Kimi Takenaka e Alberto Marsicano. Prefácio e posfácios de Alberto Marsicano. São Paulo, Iluminuras, 1977.
124. BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. de Pietro Nasseti. São Paulo, Martin Claret, 2001.
125. 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.
126. _____. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”, “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 da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.
127. 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).
128. _____. *As duas fontes da moral e da religião*. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
129. *Bhagavad Gita*. Trad. e notas de Huberto Rohden. 18ª ed. São Paulo, Martin Claret, 1997.
130. *Bíblia de estudo Almeida*. Trad. de João Ferreira de Almeida. Barueri. Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

131. *A Bíblia Sagrada*. Trad. de João Ferreira de Almeida. Brasília/São Paulo, Sociedade Bíblica do Brasil, 1986.
132. *Bíblia Sagrada – Edição Pastoral*. Trad., introd. e notas de Ivo Stomiolo e Euclides Balancin. São Paulo, Sociedade Bíblica Católica Internacional/Paulus, 1997.
133. 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.
134. _____. *Poesia e prosa selecionadas*. Ed. bilíngüe. Trad. e prefácio de Paulo Vizioli. São Paulo, Nova Alexandria, 1993.
135. BLAVATSKY, H. P. *A doutrina oculta*. Trad. de Eudaliza Daré Rabello. São Paulo, Hemus, 1977.
136. BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Trad. de Monique Balbuena. Apres. de Monique Balbuena e Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
137. BORDONI, Orlando. *A língua tupi na geografia do Brasil*. Campinas, Banestado, s/d.
138. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33ª ed. rev. e aumentada. São Paulo, Cultrix, 1994.
139. _____. “Poesia resistência”. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1977.
140. BOUDIN, Max. *O simbolismo verbal primitivo – Análise estruturalista de um dialeto tupi-guarani*. Presidente Prudente, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Presidente Prudente/Governo do Estado de São Paulo, 1963.
141. BOWDER, Diana. *Quem foi quem na Grécia Antiga*. Trad. de Maristela Ribeiro de Almeida Marcondes. S. Paulo, Art Editora/Círculo do Livro, s/d.
142. _____. *Quem foi quem na Roma Antiga*. Trad. de Maristela Ribeiro de Almeida Marcondes. S. Paulo, Art Editora/Círculo do Livro, s/d.
143. BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais. “O nome. Os Hinos.” (prefácio). In: NOVALIS. *Os hinos à noite*. Prefácio e trad. de Fiamma Hasse Pais Brandão. 2ª ed. Lisboa, Assírio e Alvim, 1998.
144. BRITO, Mário da Silva. *Poesia do Modernismo*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
145. BRUN, Jean. *O neoplatonismo*. Trad. de José Freire Colaço. Rev. de trad. António Fidalgo. Lisboa, Edições 70, 1991.
146. BUENO, Francisco da Silveira. *Vocabulário Tupi-guarani-Português*. 6ª ed. rev. e aumentada. São Paulo, Éfeta, 1998.
147. CAMOCARDI, Elêusis M. *Fernando Pessoa. Mensagem: história, mito, metáfora*. São Paulo, Arte e Ciência, 1996.
148. CAMÕES, Luís de. *Sonetos*. São Paulo, Martin Claret, 1999.
149. CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1977.
150. _____. “Da trans-criação: poética da tradução na Bíblia Hebraica”. In: *Miscelânea*, vol. 3. Assis, Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP, 1998.
151. CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem (um estudo sobre a poesia de Georg Trakl)*. 1ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1974.
152. CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1959-1966 (8 vols.).
153. CARVALHO, Dolores Garcia e NASCIMENTO, Manoel. *Gramática histórica*. 4ª ed. Ática, São Paulo, 1969.
154. CARVALHO, José Jorge de (org., sel., apres. e trad.). *Os melhores poemas de amor da sabedoria religiosa de todos os tempos*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.
155. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5ª ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1984.

156. 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.
157. CELAN, Paul. *Cristal*. Ed. bilíngüe. Sel. e trad. de Cláudia Cavalcanti. São Paulo, Iluminuras, 1999.
158. _____. *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.
159. CHARDIN, Teilhard de. *O pensamento vivo de Teilhard de Chardin*. Pesquisa, org. de texto e trad. de José Luiz Archanjo. São Paulo, Martin Claret, 1988.
160. 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.
161. CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. de Teodoro Cabral. Rio de Janeiro, INL, 1957.
162. DIAS, Antônio Gonçalves. *Dicionário da língua tupy: chamada língua geral dos indígenas do Brasil*. In: BUENO, Francisco da Silveira. *Vocabulário Tupi-guarani-Português*. 6ª ed. rev. e aumentada. São Paulo, Éfeta, 1998.
163. 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.
164. DOUCET, Friedrich W. *O Livro de Ouro das Ciências Ocultas: Magia – Alquimia – Ocultismo*. Trad. de Maria Madalena Würth Teixeira. 3º ed. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.
165. DURANT, Will. *A história da filosofia*. Trad. de Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo, Nova Cultural, 2000.
166. ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Trad. de Gilson Cesar Cardoso de Souza. Rev. de Plínio Martins Filho. São Paulo, Perspectiva, 1977.
167. EISENSTEIN, Sergei. *Reflexões de um cineasta*. Trad. de Gustavo Dória. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1969.
168. _____. *O sentido do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Apres., notas e verif. técnica de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.
169. ELIA, Sílvio. *O problema da língua brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1961.
170. 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.
171. _____. *Origens: história e sentido na religião*. Trad. de Teresa Louro Perez. Lisboa, Edições 70, 1989.
172. *Enciclopédia Larousse*. São Paulo, Nova Cultural, 1998 (24 vols.).
173. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.
174. _____. *Novo Aurélio – Século XXI*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.
175. FIGUEIREDO, Joaquim Gervásio de. *Dicionário de Maçonaria*. São Paulo, Pensamento, 1970.
176. 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.
177. FRANZ, Marie-Louise von. *Alquimia – Introdução ao simbolismo e à Psicologia*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, s/d.

178. FRESNOT, Daniel. "O inferno de Rimbaud". In: RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud por ele mesmo*. Org. e trad. de Alberto Marsicano e Daniel Fresnot. São Paulo, Martin Claret, 1996.
179. FREUD, Sigmund. *Freud (contendo Cinco lições de Psicanálise, A história do movimento psicanalítico e Esboço de Psicanálise)*. Trad. de Durval Marcondes et al. Sel. e rev. de Jayme Salomão. São Paulo, Nova Cultural, 2005.
180. 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.
181. GABBI JÚNIOR. "Notas sobre o conceito freudiano de símbolo". In: *Ciência e cultura*, vol. 40, nº 12, dezembro de 1988. São Paulo/São Bernardo do Campo, SBPC/CNPq. Págs. 1164 a 1167.
182. GINZBURG, Carlo. "Ossos e peles". In: _____. *História noturna: decifrando o sabá*. Trad. de Nilson Moulin Louzada. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
183. 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.
184. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia Ltda., s/d (37 vols.).
185. 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.
186. GULLAR, Ferreira. *Antologia poética*. 2ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo, Fontana/Summus, 1977.
187. 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.
188. HÖLDERLIN, Friedrich. *Canto do Destino e outros cantos*. Org., trad. e ensaio de Antônio Medina Rodrigues. São Paulo, Iluminuras, 1994.
189. _____. *Poemas*. Sel., trad., introd. e notas de José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
190. HOLZHAUSEN, Marlene. *Poesia concreta: dois percursos, um diálogo*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo.
191. HOUAISS, Antônio, e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.
192. IRIARTE, Tomás de. *Poesías*. Prólogo y notas de Alberto Navarro González. Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
193. JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Trad. de Maria Luíza Appy. Petrópolis, Vozes, 1978.
194. _____. *O símbolo da transformação na missa*. Trad. do Pe. D. Mateus Ramalho Rocha. Rev. técnica de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis, Vozes, 1979.
195. JUNG, Carl Gustav (concep. e org.); FRANZ, Marie-Louise von; HENDERSON, Joseph L.; JACOBI, Jolanda; e JAFFÉ, Aniela. *O homem e seus símbolos*. Trad. de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.
196. JUNG, Carl Gustav, e WILHELM, Richard. *O segredo da flor de ouro*. Trad. de Dora Ferreira da Silva e Maria Luíza Appy. Petrópolis, Vozes, 1983.
197. KAPLEAU, Philip. *Os três pilares do zen*. Trad. da Abadia de Nossa Senhora das Graças. Belo Horizonte, Itatiaia, 1978.
198. KEMPIS, Tomás de. *Imitação de Cristo*. Trad. de Pietro Nasseti. São Paulo, Martin Claret, 2001.

199. KHLÉBNIKOV, Velimir. *Ka*. Trad., nota aos capítulos e bibliografia de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo, Perspectiva, 1977.
200. KING, Francis. *Magia, a Tradição ocidental*. Trad. de Luso-Espanhola Traduções e Serviços. Madrid, Edições del Prado, 1996.
201. KIPLING, Rudyard. *O livro da jângal*. Trad. de Jean Melville. São Paulo, Martin Claret, 2004.
202. 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.
203. LAO-TSÉ. *Tao Te Ching*. Trad. e notas de Huberto Rohden. São Paulo, Martin Claret, 2000.
204. LAUTRÉAMONT. *Obra completa – Os cantos de Maldoror, Poesias, Cartas*. Trad., prefácio e notas de Claudio Willer. São Paulo, Iluminuras, 1997.
205. LIMA, Luiz Costa. (Org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1975.
206. 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.
207. LÚLIO, Raimundo. *O livro do amigo e do amado*. Trad. de Luiz Carlos Bombassaro. São Paulo, Escala, s/d.
208. MACKAY, Charles. *Os alquimistas*. Trad. de Rodrigo Tapia. Londrina, Campanário, 1999.
209. MAIA, Antônio. *Pequeno dicionário católico*. Rio de Janeiro, Estrela do Mar, 1966.
210. MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Antologia poética*. Estudo biográfico e trad. de Emilio C. Guerra. São Paulo, Max Limonad, 1984.
211. _____. *Poemas*. Trad. org. e ensaios de Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo, Perspectiva, 1997.
212. MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Ed. bilíngüe. Trad. e estudos críticos de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1974.
213. *Os manifestos rosa-crucianos* (Apêndice). In: YATES, Frances A. *O iluminismo Rosa-cruz*. Trad. de Syomara Cajado. São Paulo, Cultrix/Pensamento, 1983.
214. 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. de Kimi Takenaka e Alberto Marsicano. Prefácio e posfácios de Alberto Marsicano. São Paulo, Iluminuras, 1997.
215. MELO, Gladstone Chaves de. *A língua do Brasil*. 3ª ed., melh. e aum. Rio de Janeiro, FGV, 1975.
216. MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro, José Olympio/CECSP, 1972.
217. MIRANDOLA, Pico della. *A dignidade do homem*. Trad., comentários, notas e apêndices de Luiz Feracine. São Paulo, Escala, s/d.
218. MOREL, Hector V. y MORAL, José Dali. *Diccionario budista*. 1ª ed. Buenos Aires, Editorial Kier, 1989.
219. NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Método moderno de tupi antigo – A língua do Brasil dos primeiros séculos*. 1ª ed. Petrópolis, Vozes, 1998.
220. NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra – um livro para todos e para ninguém*. Trad. de Ciro Mioranza. São Paulo, Escala, s/d.

221. _____. *Nietzsche (Obras incompletas)*. Trad. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Sel. de textos de Gérard Lebrun. Introd. de Olgária Chaim Ferez e Marilena de Souza Chauí. Posfácio de Antônio Cândido. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
222. _____. *Vontade de potência*. Trad., prefácio e notas de Mário D. Ferreira Santos. São Paulo, Escala, s/d (2 vols.).
223. _____. “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.
224. *Nova Enciclopédia ilustrada Folha*. São Paulo, Publifolha, 1996 (2 vols.).
225. NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). *Os hinos à noite*. Prefácio e trad. de Fiamma Hasse Pais Brandão. 2ª ed. Lisboa, Assírio e Alvim, 1998.
226. _____. *Pólen (Fragmentos, diálogo, monólogo)*. Trad., apres. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Iluminuras, 1988.
227. NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
228. 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.
229. PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio, Topbooks, 1997.
230. 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.
231. PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
232. _____. *Os filhos do barro*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
233. PEIXOTO, Fernando. *Maiakóvski: vida e obra*. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 1986.
234. PESSOA, Fernando. *Os melhores poemas*. Sel. de Tereza Rita Lopes. 5ª ed. São Paulo, Global, 1988.
235. _____. *Mensagem*. São Paulo, Martin Claret, 1998.
236. PLATÃO. *Fedro*. Introd. de Paul Tannery. Trad. de Pietro Nasseti. São Paulo, Martin Claret, 2001.
237. _____. *Platão (contendo Eutífron ou Da Religiosidade, Apologia de Sócrates, Críton ou Do Dever e Fédon ou Da Alma)*. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
238. _____. *A República*. Trad. de Enrico Corvisieri. São Paulo, Nova Cultural, 1997.
239. PLOTINO. *El Alma, la Belleza y la contemplación: selección de las Enéadas*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1950.
240. _____. *The six Enneads*. Translated by Stephen MacKenna and B. S. Page. Chicago/Londres/Toronto, Encyclopædia Britannica, Inc., 1952.
241. POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. de Brenno Silveira et al. São Paulo, Nova Cultural/Círculo do Livro, 1993.
242. POLO, Marco. *As viagens – “Il milione”*. Introd. de Elizabeth di Cropani. São Paulo, Martin Claret, 1999.
243. POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1970.
244. _____. *Cantares*. Ed. bilíngüe. Trad. de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Rio de Janeiro, MEC/Serviço de Documentação, s/d.
245. *O Quinto Evangelho*. Trad. e notas de Huberto Rohden. 8ª ed. São Paulo, Martin Claret, s/d.
246. RESENDE, Otto Lara. *O príncipe e o sabiá*. Org. de Ana Miranda. São Paulo, Companhia. das Letras/Instituto Moreira Salles, 1994.

247. RIBEIRO JÚNIOR, João. *O que é magia*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
248. RICHTER, Hans. *Dadá: Arte e Antiarte*. Trad. de Marion Fleischer. 1ª ed. bras. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
249. RILKE, Rainer Maria. *Alguns poemas e Cartas a um jovem poeta*. Trad. de Geir Campos, Fernando Jorge et al. Rio de Janeiro, Ediouro, 1997.
250. RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Rolland de Renévill et Jules Mouquet. Paris, Gallimard, 1954.
251. _____. *Prosa poética*. Ed. bilíngüe. Trad., prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro, Topbooks, 1998.
252. _____. *Rimbaud por ele mesmo*. Org. e trad. de Alberto Marsicano e Daniel Fresnot. São Paulo, Martin Claret, 1996.
253. ROBERTS, Ian e KATO, Mary A. (orgs.). *Português brasileiro – Uma viagem diacrônica*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1993.
254. ROLA, Stanislas Klossowski de. *Alquimia, a Arte Secreta*. Trad. de Luso-Espanhola Traduções e Serviços. Madrid, Edições del Prado, 1996.
255. SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
256. 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.
257. SCHOLEM, Gershom. *A Cabala e seu simbolismo*. 2ª ed., 3ª reimpr. Trad. de Hans Berger e J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2004.
258. SEGRE, Cesare. “Poetica”. In: _____. *Avviamento all’analisi del testo letterario*. Torino, Einaudi, 1985.
259. SELIGMANN, Kurt. *História da magia (magia, sobrenatural, religião)*. Trad. de Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa/São Paulo, Edições 70/Martins Fontes, 1976.
260. SENDER, Tova. *O que é Cabala judaica*. Prefácio de José Castello. Rio de Janeiro, Nova Era, 2004.
261. 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.
262. SILVA, Pedro. *História e mistérios dos templários*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.
263. SOARES, Órris. “Elogio de Augusto dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 43ª ed. especial rev. e ampl. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.
264. SOUSA, João da Cruz e. *Poesias completas*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, s/d.
265. 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.
266. SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Ensayos sobre budismo zen (Primera serie)*. 3ª ed. Versión española de la tercera edición inglesa de Hector V. Morel. Buenos Aires, Editorial Kier, 1981.
267. _____. *Ensayos sobre budismo zen (Segunda serie)*. 3ª ed. Versión española de la tercera edición inglesa de Hector V. Morel. Buenos Aires, Editorial Kier, 1986.
268. _____. *Ensayos sobre budismo zen (Tercera serie)*. 3ª ed. Versión española de la tercera edición inglesa de Hector V. Morel. Buenos Aires, Editorial Kier, 1989.
269. _____. *Introdução ao zen-budismo*. Trad. de Murilo Nunes de Azevedo. Prefácio de C. G. Jung. Org. de Christmas Humphreys. São Paulo, Pensamento, s/d.
270. _____. *Manual de budismo zen*. 3ª ed. Versión española de la segunda edición inglesa de Hector V. Morel. Prólogo de Christmas Humphreys. Buenos Aires, Editorial Kier, 1992.

271. TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Trad. de Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 1992.
272. TINÔCO, Carlos Alberto. *As Upanishads*. São Paulo, Ibrasa, 1997.
273. TOLSTÓI, Leon. *Onde existe amor, Deus aí está*. Trad. de Victor E. Selin e Aurea G. T. Vasconcelos. Campinas, Verus, 2001.
274. TOSI, Renzo. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. 2ª ed. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
275. TRAKL, Georg. *De profundis*. Org., posfácio e trad. de Claudia Cavalcanti. São Paulo, Iluminuras, 1994.
276. TRAKL, Georg e RILKE, Rainer Maria. *Poemas à Noite*. Ed. bilíngüe. Trad. de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996.
277. 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.
278. *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.
279. VAIL, Anne. *A história do rosário*. Trad. de Barbara Theoto Lambert. São Paulo, Loyola, 1998.
280. VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Trad. de Mariano Ferreira. Apres. de Roberto da Matta. Petrópolis, Vozes, 1978.
281. 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.
282. VERÍSSIMO, Érico. *Breve História da Literatura Brasileira*. 4ª ed. São Paulo, Globo, 1997.
283. VIANA, Fernando Mendes. *Poemas do Antigo Egito*. Rio de Janeiro, MEC/Serviço de Documentação, 1965.
284. VIEIRA, Pe. Antonio. *Sermões – Vol. I*. Prefácio e rev. do Pe. Gonçalo Alves. Porto/Lisboa, Lello e Irmão/Aillaud e Lellos, 1951.
285. 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.
286. WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Trad. de Luciano Alves Meira. São Paulo, Martin Claret, 2005.
287. WOLPIN, Samuel. *Diccionario de filosofia oriental*. 1ª ed. Buenos Aires, Kier, 1993.
288. YATES, Frances A. *O iluminismo Rosa-cruz*. Trad. de Syomara Cajado. São Paulo, Cultrix/Pensamento, 1983.
289. 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.
290. ZANNONI, Claudio *et al.* *Rituais indígenas brasileiros*. Ed. bilíngüe. Coord. de Silvia Maria S. de Carvalho. Araraquara/S. Paulo, CPA Ed., 1999.