



Para mim mesmo sou anônimo: “Se eu seria personagem”, de Guimarães Rosa

I am an anonymous to myself: “Se eu seria personagem”, by Guimarães Rosa

MARIA LUCIA GUIMARÃES DE FARIA

UFRJ – Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil



Resumo: O presente trabalho se propõe a interpretar a estória “Se eu seria personagem”, parte integrante de *Tutameia. Terceiras estórias*, último livro organizado e publicado por Guimarães Rosa. A estória é bastante complexa, tanto do ponto de vista do expediente narrativo adotado quanto da perspectiva da temática de que lança mão e se empenha em investigar. A interpretação proposta procura não só extrair as implicações poético-filosóficas da estranha afirmação que abre a estória (e dá título ao nosso ensaio), como também depreender a trama amorosa que nela se arquiteta, na qual repercutem lances de várias outras estórias rosianas.

Palavras-chave: Anônimo; Heterônimo; Outro; Tempo; Saudade

Abstract: The present essay proposes to interpret “Se eu seria personagem” (Whether I’d be a character”), one of the forty stories in *Tutameia. Terceiras estórias (Tutameia. Third stories)*, the last book organized and published by Guimarães Rosa. The story is quite elaborate, both from the point of view of the narrative strategy adopted and with regard to the theme it encompasses and strives to illumine. The interpretation we offer tries not only to draw the poetic-philosophical implications latent in the quaint statement that opens the story (and gives our essay its title), but also to depict the love plot that here comes into being, in which resound the echoes of other stories by the same author.

Keywords: Anonymous; Heteronymous; Otherness; Time; Longing

A dimensão mais misteriosa do ser humano é o seu próprio eu. Longe de ser uma identidade estável e sempre igual a si mesma, o eu é um poço sem fundo. Pareceria, à primeira vista, que o nosso eu é o que nos é mais próximo e familiar. Entretanto, quando olhamos em profundidade para dentro de nós mesmos, deparamo-nos com corredores que se perdem em distâncias intermináveis, ou somos levados a descer escadas que se abismam na noite do ser. “Penso, logo existo” é uma afirmação por demais clara e simplificadora para uma realidade bordada de sombras, onde florescem muito mais dúvidas do que certezas. O pensar que fornece existência não é o que exerce o intelecto voluntarioso, mas o que ferve em sítios de nós aos quais mal temos acesso. O eu é uma infinitude, que se oferece em múltiplas atualizações. Entre o “me” finito, que constitui a nossa personalidade, e o infinito “eu”, reserva inesgotável de criação, decorre a nossa existência, que se gasta em superfície e se renova em profundidade. Somos os infinitos seres finitos, mas mal alcançamos a nossa grandeza e só nebulosamente intuímos o nosso próprio mistério.

O narrador de 1ª pessoa que narra a enigmática estória “Se eu seria personagem”, de Guimarães Rosa (Rosa, 1979, 138-141)¹, alega desconhecer seu mais fundo eu: “Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão” (p. 138).

Sua narrativa porta-se, portanto, a modo de prospecção desse subsolo selvagem – seu eu abissal – e como tentativa de interpretar-se e apreender o sentido de sua própria existência. Ao abismar-se na “confusão” que é a nossa subterrânea interioridade, eis que ele traz à tona “Titólívio Sérvulo”.

Quem seria Titólívio Sérvulo, com tal nome romano que cheira à antiguidade, e que o próprio narrador frisa como sendo *esse* – “Titólívio Sérvulo, esse” (p. 138) – na proximidade distante da forma do pronome demonstrativo?

¹ Todas as citações desta estória virão referidas apenas pelo número da página.

A denominação é ambivalente e parece encerrar um jogo de contrários. “Titolívio” é nome de um importante historiador romano; presta-se também, pela forte sonoridade, a nome de general, ou mesmo de imperador. “Sérvulo”, por outro lado, acusa obediência, servitude, como de quem é “da soldadesca de algum general” (p. 138), expressão que o narrador usa para se autodefinir.

Soldado ou general? Entre o narrador e Titolívio Sérvulo, “o que devia ser seu amigo”, estabelece-se uma relação complexa e bastante ambígua: quem era o comandado e quem seria o comandante? Quem o ator e quem o autor? O narrador seria personagem ou *personagente*, termo cunhado por Rosa em “Darandina” (Rosa, 1981, p. 124) para designar a libertação do personagem da tutela do autor? O título da estória exprime essa dúvida, e o narrar se oferece como tentativa de esclarecê-la. O narrador “obrou” ou “sofreu” a sua vida? Foi agente ou paciente, ativo ou passivo?

A diferença entre agir e “ser agido” caracteriza a descrição que o narrador apresenta de Titolívio Sérvulo: “Ativo, atilado em ações, néscio nos atos; réu de grandes dotes faladores. Cego como duas portas” (p. 138). Qualquer *ação* deriva de um *ato* que a deflagra. O ato é o acontecer inaugural; as ações subsequentes lhe são tributárias, na medida em que *servem* a ele. As ações constelam-se ao redor do ato, que as coordena e direciona. Atilado em *ações*, prudente e cuidadoso executor, T., como por brevidade o chama o narrador, era o que *seguiu* – “sérvulo” – porque, para decidir e assumir *atos*, ele era néscio. Ativo, sim, mas como incansável formiga, ou barata tonta. Como comandar, se ele era “cego como duas portas”? E por que “duas”?

Néscio, embora, foi ele quem ao narrador revelou Orlanda: “Me mostrou Orlanda – reto trouxe-ma à atual atenção. Algo a isso o obrigasse, acho” (p. 138). O que o obrigaria? Que *ato* exigiria tal *ação*? Um mandado oblíquo do destino? Alguma ancestral estória interrompida? É curiosa a forte marcação em *t* do texto – *ativo*, *atilado*, *atos*, *dotes*, *reto*, *trouxe*, *atual*, *atenção* – que lhe confere um certo tom marcial e ajuda a sincopar o tempo.

O acúmulo de *t*, presente neste curto parágrafo, vai-se repetir em outras passagens da estória. A batida militar quadra bem ao narrador-soldado, e, como “todo soldado tem um pouquinho de chumbo”, dele se podem esperar feitos formidáveis. O mais notável de seus atos é a adoção de uma verdadeira estratégia guerreira – que se poderia chamar a *tática do tímido* – para lidar com o insólito triângulo amoroso que se arma entre ele, Orlanda e T.

Titolívio, a princípio, não demonstra nenhum interesse pela moça: “– *Feia, frívola e antipática*” é o julgamento que impõe ao narrador, que em Orlanda tampouco reparara. Não dessa feita. Porque, num segundo momento, a moça como que “se desesconde” dele, para

usar a expressão de “Sequência” (Rosa, 1981, p. 60), estória de fundas afinidades com esta que interpretamos:

ela não surgira apenas; desenhou-se e terna para mim. Além de linda – incomparável – a raridade da ave. [...] Só ela me saltava aos olhos” (p. 138).

Seguindo um modo linguístico muito seu, Rosa revitaliza ditos gastos e batidos (*avis rara*, saltar aos olhos) e mostra a novidade – a subitamente descoberta beleza de Orlanda – brotando da insipidez e da mesmice. A sugestiva construção “desenhou-se e terna para mim” deixa engenhosamente entrever uma antiga estória entre o narrador e Orlanda. “E terna” forma *eterna*: a ternura de agora ressalta o vínculo de outrora e projeta a ligação dos dois num desenho de eternidade. O passado e o presente se encadeiam em futuro e abre-se ao narrador a questão que se propõe como fio condutor da narrativa de vida e da estratégia de ação: “Se cada uma pessoa é para outra-uma pessoa?” (p. 138). Se sim, ele poderia esperar – “depois, antes e durante – destinatário de algum amor”, *desse* amor: “Vou ao que me há de vir, só, só, próprio” (p. 139), explica. Afinal, não há como desmanchar o bem feito, por hábeis mãos tecido, de toda a eternidade durado. Este é o parecer do narrador de “Retábulo de São Nunca”, estória cujos elos se cruzam com a sutil tessitura de “Se eu seria personagem”:

Antes, porém, da real estória, feita e dita, sua simples fórmula já não preexistiria, no plano exato das causas, infundamente mais sutil que este nosso mundo apenas dos efeitos, consoante os sábios creem: que “*casamento e mortalha, no Céu se talham*”? (Rosa, 1985, p. 247).

Entre T., o narrador e Orlanda, o triângulo amoroso se engata de maneira surpreendente. T., como que possuído de um aflato da energia vital do amigo, subitamente muda de parecer sobre Orlanda: “– *Boa, fina, elegante*”. Grande é o pasmo do narrador, já que, tímido, ele se guardara de qualquer apreciação sobre a moça: “Nada eu lhe falara, afirmo, nem dele teria audiência. Só mesmo a mim: fortíssimo aquele sobredito meu conceito, e que era uma ocasião interna” (p. 138). Não lhe escapa a incômoda sensação de ter o amigo “colado a si”, espionando – e se apropriando – do que era “uma ocasião interna”. O seu impulso para Orlanda – *seu*, *próprio* – T. “contracunhava”, em “ímpeto não inédito”, feito “um achado oracular”, algo que lhe fora soprado. Daí a poucos dias, o narrador “amava-a”: “De Orlanda eu, certo antes, me enamorara, secreto efervescente” (p. 139). E, com pouco, T., o “segundando”, já em súbito incêndio se apaixonava, “imitador de amor” (p. 139). Como era possível aquele “coincidir”? Titolívio o duplicava, era um seu fantasma, seu outro, seu duplo?

Fosse como fosse, o curioso triângulo se forma – “Já éramos ambos e três” (p. 139) – e o narrador reage militarmente. Assim que T. invade o seu território, a tática do tímido tem início: “*Tácito*, de lado não me entorçei, como o monge se encapuzava. Recebi, *tinidamente*. Tomei posição” (p. 138). Repare-se, novamente, o forte compasso do *t*. Com o avanço de Titolívio, o narrador retrocede estrategicamente: “Do que de novo fiz meu silêncio. [...] Mais me emudeci. Abri-me a mim. [...] *Tímido*, *timidulo*. Sou *antigo*” (p. 139). Conforme esquenta o namoro de T. e Orlanda, mais o narrador retaguarda-se: “Entre mim tenho que aqui rir-me-ão, de no jogo omissivo, *constante tímidejante*, calando-me de demonstrações. Meu amor, luar da outra face, de Orlanda não ver” (p. 139). A percussão do *t* é bem ritmada em “*constante tímidejante*”, favorecida pela rima, que parece duplicar indefinidamente o efeito.

O próximo golpe sofrido pelo narrador é o anúncio do noivado entre T. e Orlanda, marcadamente orquestrado pela marcha do *t*: “E então *T.* avisou-se-me, vice-louco, com avento de casamento. Ia do mito ao fato; o que a *veneta tenta*. Tudo já estava. A notícia pegou-me em seu primeiro remoinho” (p. 139). Militarmente preparado, contudo, o narrador não se entrega e retorque na moeda do *t*: “E *tugi-nem-mugi*, nisso eu não tendo voto; só emoção, calada como uma baioneta. *Tive-me*. O general dispõe. Me amolgam, desamolgo-me” (p. 140). Comporta-se napoleonicamente: “Às vezes a gente é mesmo de ferro. Recentrei-me, como peculiar aos tímidos e aos sensatos. Isto é, fui-me a dormir, a ducentésima vez, nesse ano” (p. 140). Se Orlanda estava noiva, e de outro, então ela não era a sua, mas de T. Desesperar-se seria inferior, e inútil: “Folguei por ambos, a isso obriguei-me. Coadunej nula raiva com esperança incógnita, nesse meu momento” (p. 140).

A sua próxima manobra é mental, e ele filosofa, bonaparticamente:

A hora se fazia pelo deve & haver dos astros, não a aliás e talvez. Tanto sabe é quem manda, e fino o mandante. A gente tem de viver, e o verão é longo. Retombei, pesado, dúctil, no molde. Salvem-se cócega e mágica, para se poder reler a vida (p. 140).

Na contabilidade da sorte (deve & haver dos astros), segundo a leitura prudente do narrador, o momento era indubitavelmente desfavorável a riscos (aliás e talvez). Quiçá tivesse ele dívidas não remidas com o fado mandante. Era hora de recuar (retombei), embora a contragosto (pesado), e deixar-se levar (dúctil) por determinações superiores, con-formar-se (molde). A vida é uma sucessão de batalhas e só vence quem tiver tino tático (mágica) e humor (cócegas). Especialmente se

o texto lido não for manobra nova, mas traçado antigo (reler). O narrador muito daria, “alferes”, para ter Orlanda, mas, tal alvo sendo inalcançável, a derradeira instrução era esquecer-la, preservando o seu garbo marcial: “Vinha eu de fazer de a esquecer, ordem que traduzi e me dei” (p. 140). Confirma-se a impressão da leitura atenta de um comando maior (ordem que traduzi) a que ele obedece, talvez porque concorde com o narrador de “Páramo”: “Sempre foi minha ânsia acumpliciar-me com o destino” (Rosa, 1985, p. 222).

Da mesma forma que uma centelha da paixão do narrador pusera T. em chamas por Orlanda, também o impulso de esquecer-la misteriosamente se transpassa para o amigo: “Em esquecimento que, oculto, vazava. A quanto parece. T. seguia-me, brusco também padecia, inexplicada mas explicavelmente, bom condutor”. Desencantando-se T. de Orlanda, o futuro enlace se rompe. E o “grande acontecimento” do terrível cósmico equívoco que seria o casamento dos dois “veio a não suceder” (p. 140).

Veio a não suceder não é o mesmo que *não veio a suceder*. Na segunda colocação, indica-se, tão somente, que algo deixou de acontecer. Na primeira construção, por outro lado, acentua-se que *o acontecer é o não-ter-acontecido* e insinua-se a invisível atuação de forças misteriosas, corrigindo o erro lamentável e aprumando o curso de um amor maior, mais tenaz que os próprios amantes.

A reviravolta de rumos na última batalha traz ao narrador grande júbilo, que ele, todavia, guarda-se de sentir, para não contagiar o seu “duplo”, nem induzi-lo a novo ardor: “Nem exulte – não querendo emprestar-lhe bafo. Na circunstância, a outronada o induzisse, sou de conselho escasso. Eu, no caso dele ... refeito de manter-me de parte” (p. 140). O hálito de um afetado desinteresse, esse, sim, é que o narrador transmite ao estranho amigo, que, repentinamente, muda “de amar e de amor, ora agora mandar-se-á ao lado de uma outra mulher, certa a de Titolívio Sérvulo, a ele de antemão destinada, da grei do exato sentir” (p. 140).

Que desusada ligação é essa que aproxima o narrador e Titolívio Sérvulo? Tão “colado” vivia este àquele que a mais sutil disposição anímica do narrador era captada, reproduzida e “conduzida” por T. Intrigado, o narrador “põe-se o problema”, que se traduz nos seguintes termos: “Todo subsentir dá contágio, cada presença é um perigo?” (p. 139). A questão, então, era um sentir que se “pegava” e se abria comum, em uníssono? Mas T. era “sentimentiroso” (p. 140), os sentimentos que vibrava eram falsos, ou não eram seus. Com efeito, T. “saía-se, entretator” (p. 139), representante de papéis alheios.

O narrador, em sua confusão existencial, desconhecendo o mais fundo de si, pergunta-se se não seria personagem. Chega a aventar a hipótese de ser ele o falso, o

imitador *ante litteram*, arremedando T. “por antecipação” (p. 139). Mas o narrador não é subjuguável: “Me amolgam, desamolgo-me”. Quem se deixa amolgar é personagem; aquele que se desamolga é personagem, “psiquiatrista”, outra palavra inventada por Rosa em “Darandina” para exprimir o fazer da vida um estado aberto de criação e liberdade. Personagem é T., que troca de sentir de acordo com o “ar”, o sopro, do narrador: “É de adivinhar que T. mudou, no meu ar” (p. 139).

T., então, era personagem do narrador, um dos “mes” da coalescência do eu, um dos “comigos de mim”, como disse Fernando Pessoa, um heterônimo do anônimo? É curiosa e oblíqua a regência do verbo “avisar” em “T. avisou-se-me, vice-louco”, como se o aviso fosse coisa interior, brotada de dentro, noção intensificada pelo emprego de “vice”, em *vice-louco*, o louco *vicário*, o que “faz às vezes de outrem” (Holanda, 1986), o que assume em substituição a outro alguém.

Especulemos sobre a frase: T. tomou aviso através de mim? Ou: o aviso de T. visava a mim, assumiu a minha visada, avizinhou-se do meu vezo? O narrador – tímido, *tímido* – necessitava de um “rosto externo” – *sérvulo* – que, “possuído de grandes dotes faladores”, suprisse a sua natural reserva? “Rosto externo” é expressão tirada de outra estória que se cruza com esta, “O espelho”, de *Primeiras estórias*. É bastante revelador o diminutivo pro-proparoxítono *tímido* rimando com *sérvulo*. T. *transmentia* o narrador, vale dizer, *transmitia*, “bom condutor”, os seus sentimentos, mas os transmitia *falsos*, porque não passavam de cópia, embuste, simulacro, o “embeijo” (= namoro) embuçado (= mascarado): “Transmentiu-me: o embeijo – reflexo, eco, decalque” (p. 139). Diria o narrador de “Retrato de cavalo”, ele também desconfiado das transmentirosas representações: uma “sombra, em falsas claridades” (Rosa, 1979, p. 131).

Nessa singular estória de duplos, de ecos, de vínculos passados, rompidos e reatados, a forte e constante batida do *t* é a marcação da passagem do tempo: “Orlanda e uma data – o tempo, *t*?” (p. 140). O tempo trazia a data fatal, o contratado casamento de Orlanda e T. O narrador se entristecia, sem perder o ritmo marcial; o sincopado compasso do *t* o sustinha. Ele sofria, “mas, com cadência”, “como o músico atrás dos surdos ou o surdo atrás dos dançantes” (p. 140). É de notar a coincidência entre a letra cuja aliteração tatala no texto (*t*) e a inicial que designa Titolívio Sérvulo (T). Seria este estranho personagem, com suas idas e vindas, a expressão dos fluxos e refluxos do tempo?

Representado como *t*, o tempo não é mais do que uma abstração matemática. Plasticamente martelando dentro do texto, contudo, o *t* deixa de ser uma convenção, para se transformar na substância concreta da vida. A reverberação do *t*, repercutindo em toda a narrativa,

transfigura a representação matemática em imagem acústico-poética. A letra deixa de ser um mero sinal gráfico para se converter no ímpeto transmutador, durante o qual se busca incansavelmente, e se adensa, o auto-conhecimento, já que, como aponta o narrador, “o tempo é que é a matéria do entendimento” (p. 139), “matéria” no sentido literal, concreto, do termo.

O tempo *plasma* o entendimento e, conseqüentemente, aprofunda o auto-conhecimento, porque ele é elaboração contínua do novo, invenção incessante, criação permanente. Este processo de elaboração e plasmação está à flor da pele no texto, em imagens que focalizam o concreto encorpar-se da forma: “*desenhou-se* e terna para mim” (p. 138); “precipitando-se na *matéria* do quadro” (p. 138); “ele *contracunhando-o*” (p. 138); “*fiz* meu silêncio” (p. 139); “o tempo [...] *matéria* do entendimento” (p. 139); “me *amolgam, desamolgo-me*” (p. 140); “retombei, pesado, *dúctil*, no *molde*” (p. 140); “*esmaltes* de um *mosaico*” (p. 141); “*sós, estampilhamo-nos*” (p. 141). Tudo, no texto, é conhecimento que se enforma, revelação que se materializa, estória que se acha, gravura que se perfaz, vida que devém. Tempo e matéria operam juntos o concretizar-se do amor. Mas não há elaboração sem um intenso procurar, e não há procura sem um certo tatear nas trevas, em recorrentes tentativas. O tempo é precisamente esta hesitação. Como diz Bergson:

O tempo é aquilo que impede que tudo seja dado de uma vez. Ele retarda, ele é esse demoramento mesmo. Por conseguinte, ele deve ser elaboração. Não seria ele, portanto, o veículo da criação e da escolha? A existência do tempo não prova que há indeterminação nas coisas? O tempo não seria exatamente essa indeterminação? (Bergson, 1946, p. 102).

O tempo é o ininterrupto murmúrio da vida interior, que prossegue e se desdobra no mais profundo do nosso ser. Com o passar do tempo, simultaneamente nos conhecemos melhor e nos desconhecemos mais profundamente, porque a mesma catábase, mediante a qual nos intimizamos conosco mesmos e, portanto, conhecemo-nos mais proximamente, leva-nos, também, à inequívoca consciência de que “para nós mesmos somos anônimos”. Nunca alcançamos o nosso fundo, que se aprofunda sempre mais. O olhar que se volta para dentro depara-se com uma escuridão crescente, conforme vai descendo aos estratos mais interiores da alma, mas ele jamais se vê a si mesmo. Em nossa subterraneidade, tudo é treva, pulsão, caos, energia em estado bruto.

Dentro de nós, está, de um lado, o “mim” ou “me” como personalidade objetivada. O *eu* está do lado contrário – “por detrás de mim” – como instância irreduzível a toda objetivação, “quantum” de luz imersa em trevas, “cintilação” claro-escuro, “radiância”. Todas

estas imagens são retiradas de “O espelho”, estória central de *Primeiras estórias*, projeto poético-existencial da obra de Guimarães Rosa, que prevê o “desatulhamento” da alma humana, como condição de possibilidade de se resgatar o “núcleo dessa nebulosa”, a nossa “vera forma”, que eclode como “flor pelágica” de “nascimento abissal” sob a manifestação de “rostinho de menino, de menos-que-menino”. Na realidade, o que no espelho tenuemente se esboça é “o ainda-nem-rostos – quase delineado, apenas”, imagem que se associa à reiterada imagética da formatividade, da gradual configuração de uma forma, em “Se eu seria personagem”, a que se aludiu acima. O rostinho em formação, de nem menino ainda, emergindo de escabrosas profundezas, é a imagem concreta e dinâmica do eu que se entremostra no espelho da alma.

A intuição dessa realidade abissal é que leva o narrador de “Nenhum, nenhuma” a fechar sua narrativa com a afirmação-interrogação “eu; eu?” (Rosa, 1978, p. 50). Este angustiado narrador se triparte em três vozes narrativas que lutam para desentranhar o passado envolto em espessas camadas de olvido, num complexo “jogo da memória”, de cujo sucesso depende o seu chegar a existir. Viajando no tempo em busca da foz imemorial do seu próprio ser, ele realiza experiência semelhante à do narrador de “O espelho”: mergulhar no espelho e abismar-se em si mesmo são aventuras isomórficas para quem se decide a transpor os limites corriqueiros do humano. A complexidade narrativa, intrigante nas três estórias referidas, denuncia a dificuldade da tarefa. Note-se e medite-se: o título “Se eu seria personagem” também se propõe a modo de uma interrogação-afirmação. A forma irregular do verbo (“seria” em vez de “fosse”) indica que o “se” não tem sentido condicional, mas dubitativo. A forma ambivalente da proposição-indagação vai-se repetir ao fim da estória (“Sou – ou transpareço?”), que rima existencialmente com o “eu; eu?”, de “Nenhuma, nenhuma”.

Conhecemos a personalidade que objetivamos, mas nunca chegamos a nos conhecer completamente. Ainda que se multiplique em personalidades, o eu permanece desconhecido de si mesmo. No dizer de Ronaldo de Melo e Souza:

Portador de outro eu transcendente a si mesmo, o homem é mais do que sabe de si. [...] A capacidade genuinamente dramática de se despersonalizar e personificar os outros eus é prodigalizada pela atividade produtiva do eu transcendental, que se objetiva em várias personalidades, mas não se identifica com nenhuma. O ente que somos nunca é, mas sempre devém. Nas etapas do caminho da vida, o homem se revela em metamorfose constante, travessia contínua. Quem se pensa não diz o que é, porque não é somente o que diz. A possibilidade de enunciação suplanta

infinitamente a realidade do enunciado. O outro eu não é exterior, mas interior à estrutura dialética da consciência. Ao *cogito, ergo sum*, convém replicar: *colloquimur, ergo sumus* (Souza, 2002: 217/218).

Esta é precisamente a conclusão a que chega o narrador de “Se eu seria personagem”, ao final de sua narrativa: “Conclua-se. Somos. Sou – ou transpareço-me?” (p. 141)

O eu não é. Ele *faz ser* e ele *faz ser*, mas, transcendental a toda eclosão de sentido, ele se resguarda – se “retaguarda”, dir-se-ia, no vocabulário militar do nosso narrador – inesgotável em sua profusão. *Eu sou* significa apenas que *eu posso ser*, que reside em mim um manancial de possibilidades de *vir a ser*. Consciente dessa ampla dimensão interior, o narrador equaciona o *ser* e o *transparecer-se* – o *transpare-ser-se* – reeditando a questão primordialmente proposta pelo narrador de “O espelho”, quando, olhando-se num espelho depois da sua obstinada tentativa de anular o “disfarce do rosto externo”, ele se deparara com o vazio do espelho: “Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador?” (Rosa, 1981, p. 66)

O que de mais profundo habita em nós, e *nos é*, não tem formas, rosto, nem se define ou se apreende, mas manifesta-se como pura propulsão deveniente. O vibrar do abismo querendo ser não pode ter “evidência física”. Qualquer forma que no espelho se assumirá será “o ficto”, formulação provisória, ficcionalização, máscara, *persona ficta*, personagem, porque o eu é a matriz abissal das possíveis configurações do ser, e, como tal, é, ele mesmo, inconfigurável. O “transparente contemplador” é o “homem desperto, dotado de uma visão essencial, que surpreende, para além da opacidade aparente das coisas, a contínua aparição de tudo que é ou existe” (Souza, 1981, p. 104/105). Através de nós, se nos rendemos ao nada, se nos “acertamos ao vazio”, seguindo o exemplo de Tio Man’Antônio, de “Nada e a nossa condição” (Rosa, 1978, p. 77), o ser continuamente advém como criação. “Sou – ou transpareço-me” significa “sou *porque* transpareço-me”, sou porque, *através* de mim, intuo (= avisto, vejo, pressinto, presságio), *para além* de mim, o eu como abertura de uma coalescência inexaurível de virtualidades. Por isso, deixo-o aparecer no trânsito de mins. “Transparente contemplador” é quem “se transparece”, quem, dotado da clarividência da coruja (que se exhibe ao fim da estória), vê, através de si próprio – *porque se tornou translúcido e permeável* – o eu como horizonte, dimensão que garante a transcendência imanente à natureza humana.

Concebido como horizonte, o eu é percebido como o limiar de uma potencial infinitude. Nessa dimensão amplificada, dizer “sou” é uma redução, e mais exato será afirmar “somos”. Cada um de nós é um diálogo a várias vozes, em cada “comigo” muitos “mins” se apresentam, cada *um é muitos, eu* quer dizer *todos e ninguém*. Tem razão Rimbaud quando afirma, na primeira “carta do vidente”, endereçada a George Izambard em 13 de maio de 1871: “EU é um outro” (*JE est un autre*). Esta intuição fundamental é retomada e expandida na segunda carta, escrita dois dias depois a Paul Demeny:

Porque eu é um outro. Se o cobre se descobre clarim, não há culpa de sua parte. Isto me é evidente: assisto à eclosão do meu pensamento, eu o vejo, eu o escuto. Faço um lance de arco: a sinfonia agita-se nas profundezas ou vem de um salto à cena.²

O EU que presencia o parto do seu próprio pensamento é espectador do *eu* que pensa. Este EU maiúsculo, que se descobre infinitamente outro – como a madeira devém violino (primeira carta), como o cobre converte-se em clarim (segunda carta), como o narrador se produz Titolívio Sérulo – corresponde ao conceito de *Egoidade* proposto por Fichte para se contrapor à substancialidade do *ego* cartesianamente determinado na oposição do sujeito e do objeto. Explica Ronalds de Melo e Souza numa elaboração bastante iluminadora para a nossa complexa estória:

O EU que assiste ao desabrochar de seu pensamento comparece no processo da autorrepresentação do sujeito transcendental, não apenas como espectador, mas também como a própria peça encenada na eclosão do pensamento e como o palco em que se realiza a encenação. O que o EU contempla é o seu pensamento, mas o que aparece no seu pensamento é o eu como personagem ou ator dramático, mas não o EU como condição de possibilidade de suas encenações. No drama gnosiológico de Rimbaud, o EU vidente e o eu contemplado são duas expressões do ato genesiaco do sujeito transcendental fichtiano, que se representa no processo de divisão de si mesmo como eu-sujeito antecedente ou concomitante a todo eu-objeto (Souza, 2010, p. 149).

Nos termos da nossa estória, podemos dizer: eu conheço o outro eu ou os possíveis mins, mas desconheço-me, “para mim mesmo sou anônimo”, razão pela qual “o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras”. O “mais fundo de meus pensamentos” é o pensar essencial, que me motiva, me

nutre e me impulsiona, mas não sou o racional detentor desse pensar, antes sou *por ele pensado*, ele é que me produz e me inventa, ele é o EU transcendental a mim. Nem minhas palavras, já expressas no claro âmbito do discurso, entendem esse esconso pensar abissal que ainda não se soube em linguagem, nem esse pensar de fundo, enquanto pura energia de existir, compreende minhas palavras soltas, que confusamente tentam saber de mim. *JE est un autre* assinala a impessoalidade de um eu que se reconhece como impulso, e não como substância, como desregramento, e não como estabilidade.

O pensar, no remeximento dessas profundezas, é tão originário e anterior a mim, que, como afirma Rimbaud na primeira carta, é falso dizer “eu penso” (*je pense*), já que, de acordo com a verdade, “pensa-se em mim”, ou, mais exatamente, “pensa-se-me” (*On me pense*), o que traz à mente a enviesada construção “avisou-se-me”, anteriormente comentada. O falar e o pensar, aqui, situam-se em níveis tão distantes, que a audição e a comunicação entre eles tornam-se impossíveis. Mas o falar também pode fazer-se originário, desde que eu me empreste a transmitir a voz de puro ímpeto, que envolve de outras músicas esse pensar primordial. “Encontrar uma língua”, exortou ainda Rimbaud na segunda carta, uma língua que fosse “de alma para alma, resumindo tudo, perfumes, sons, cores, de pensamento atraindo e enleando pensamento”. Nesse caso, “fala-se-me”, e é nessa medida que ao *cogito, ergo sum* substitui-se o *colloquimur, ergo sumus*: “somos falados”, portanto, somos. SOU significa, então, que um concerto de vozes exprime-se *em* mim, *através* de mim, e, nesse *colóquio* polifônico, o pensar de fundo pode encontrar uma abertura para exprimir-se.

A polifonia é, com efeito, a nota mais característica dessa estória tão séria, em que vibram ecos de outras estórias. As marcantes palavras do início, para as quais o narrador chama fortemente a atenção através dos dois imperativos “Note-se e medite-se”, pronunciam-se igualmente na estória “Páramo” (Rosa, 1985, p. 222), na qual um homem, em profunda angústia existencial, procura desesperadamente o seu eu. Em dado momento de sua viagem pelo tempo em busca de si mesmo, ele se recorda da mulher que amara desde todo o sempre:

Continuava uma música. Ela vestida de preto, ao lado de outro, perto do altar, ornada de açucenas brancas, como uma santa de retábulo, bela, sussurradora. Eu olhava-a, minha alma, como se olhasse a verdadeira vida. Aquilo ia suceder mais tarde – no tempo *t* (Rosa, 1985, p. 237).

O tempo, fluência incessante de vida, separa os dois amantes, mas, em sua mobilidade contínua, mantém a possibilidade infinitamente aberta do re-encontro. A esta mulher passada e indefinidamente porvindoura, o narrador

² *Car je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée, je la regarde, je l'écoute. Je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs ou vient d'un bond sur la scène.*

de “Páramo” chama *Evanira*: “O mistério separou-nos. Por quanto tempo? E – existe mesmo o tempo? (...) Se algum dia eu ressuscitar, será outra vez por seu amor, para reparar a oportunidade perdida. Se não, será na eternidade: todas as vidas. (...) *Evanira!*...” (Rosa, 1985, p. 237).

“Evanira!” é o título exclamativo de um poema-estória tão belo quanto perturbador, incluso no livro *Ave, palavra* (Rosa, 2001), que ilumina o enredo rosiano básico de dois amantes cujo enlace se trama destinadamente desde longínquos outroras. Aqui, num texto de ambiência mítica, linguagem sugestiva e imagens de grande poder de evocação, a trama se condensa nas sinopses que abrem cada capítulo. Diz a primeira:

Dois seres, trazidos todo modo a um bosque, descobrem que, imemorialmente, se amam. Mas o irromper do amor coincide com a necessária separação. Sozinho o Narrador, sua alegria é mesmo assim imensa: vê-se transmutado; a esperança se convida com o sentido senso da eternidade (O Narrador tenta, em repetidos ímpetos, narrar o inarrável (Rosa, 2001, p. 64).

A segunda sinopse introduz o motivo que urde a alta poeticidade da forma narrativa:

Sobrada solidão do Narrador, sua alegria, aos poucos, substituindo-se, em sutil, pela saudade. Ele volta ao lugar em que aquele amor marcara de revelar-se. A saudade consome sua esperança e invade por inteiro o Narrador – que experimenta, inutilmente discuti-la (ib., p. 67)

Delicado e indefinível sentimento, a saudade desempenha papel essencial dentro do universo rosiano. Aqui, ela revolve no amante não se sabe “que indigitadas profundezas”, e, quando ela se esvai, ele teme “que, sem ela, a vida o induza retrocedido, a charcos e cavernas, onde a alegria-verdade daquele Amor para sempre se perca: no mundo das larvas” (*ib.*, p. 69). No instante em que o amante vai morrer, “a saudade retorna, e luta – defendendo-o do medo e contra a sorte”, e ele sente que “a saudade está sempre a seu lado, ainda que muda” (*ib.*, p. 71). Finalmente, depois de passar “por uma espécie de morte, propiciatória e necessária”, ele “descobre que, já antes de encontrar a Amada, tinham saudade, sem o saber – e que a própria e ignota, fora que os trouxera ao lugar consagrado” (*ib.*, p. 72). Por isso, “imploram que a saudade nunca os abandone, livrando-os dos gelos que entorpecem, da opacidade que retarda, do sangue que corrompe e das trevas que separam” (*ib.*, p. 74).

Em várias outras estórias de Guimarães Rosa, a saudade é o elo que recompõe o vínculo rompido. Em “Arroio-das-Antas”, o Moço-príncipe aporta ao coração

da jovem Drizilda, atendendo ao chamado de “sua saudade – tendência secreta – sem memória” (Rosa, 1979, p. 19). Sentimento transtemporal mais inquebrantável que a memória, que pode esquecer, é a saudade que permite ao Moço de “Nenhum, nenhuma” continuar gostando da Moça, depois e depois, mesmo tendo-se esquecido dela (Rosa, 1978, p. 48/49). E na estória “Sequência”, o moço e a moça destinados vêm ter um ao outro de maneira misteriosa, re-aproximados pela “oculta, súbita saudade” (*ib.*, p. 59). A saudade é, então, “o chamado do possível ainda” (Rosa, 2001, p. 70), concessão poética para que “nós, tempícolas” (*ib.*, p. 76), suplantemos os limites do tempo e extravasemos o nosso “multiversante eu” (*ib.*, p. 64) pelas sendas da eternidade.

Evanira é a “Eva nascente”, “angélia, eva” (*ib.*, p. 68), mulher para sempre devenida, que mostra sua multiface em tantas estórias rosianas. Ei-la reaparecida como Ricarda Rolandina em “Retábulo de São Nunca”. Aqui, também, dois jovens amam-se para além das barreiras do tempo:

Só de começo a gente surpreendendo-se do quanto tanto eles se amavam: escolhido e escolhida. Aí, falava-se de uma ternura perfeita – talvez ainda nem existente. Antes, aquele amor infinitado; antigo amor pontiagudo (Rosa, 1985, p. 249).

A profecia do narrador de “Páramo” do desencontro que “ia suceder mais tarde no tempo *t*” (cf. acima, p. 12) realiza-se nesta estória, em que os amantes, apesar da “desgovernada precisão” um do outro, separam-se de maneira irrevogável, razão pela qual Ricarda Rolandina passa a vestir-se inteiramente de preto, cor, inclusive, do vestido com que se casa com outro. A palavra “retábulo” no vaticínio do narrador de “Páramo”, já é, por si só, uma antecipação dessa outra estória por vir, cujas ressonâncias ouvem-se também em “Se eu seria personagem”.

Na pergunta primordial que se faz o narrador de “Se eu seria personagem” – “Se cada uma pessoa é para outra-uma pessoa?” – imprime-se a imagem-*princeps* de “Retábulo”: “A sós eles dois, porém, cada um devendo de ter nascido já com o retrato do outro dentro do coração” (Rosa, 1985, p. 249/250), imagem que se duplica na moeda que Reisaugusto divide ao meio, oferecendo a metade a Ricarda Rolandina, “o que, pelos símbolos da terra, valia como prometer de repartir com a amada suas sorte e fortuna” (*ib.*, p. 251). Como se não bastasse este traço de proximidade entre as duas estórias, o nome invulgar “Orlanda” da protagonista de “Se eu seria personagem” assemelha-se a “Ricarda” na feminização incomum da forma masculina e contém-se dentro do não menos raro “Rolandina”, como a indicar uma matriz intemporal comum, da qual ambas proviessem.

Os descompassos de “Páramo” e “Retábulo de São Nunca” se arranjam – se consertam e se concertam – no final de “Se eu seria personagem”, em que os dois destinados amantes convergem um para o outro:

De dom, viera, vinha, veio-me, até mim. Da vida sem idéia nem começo, esmaltes de um mosaico, do mundo – obra anônima? Fique o escrito por não dito. Sós, estampilhamo-nos. Tem-se de a algum general render continência. Ei-la, alisa a tira da sandália, olha-se terna ao espelho, eis-nos (p. 141).

Letreando o fio da saudade, valem para este re-entrelace, as auspiciosas palavras de “Páramo”:

Aqui, uma saudade sem memória, o caráter-mor de meus sonhos. A saudade que a gente nem sabe que tem. Sei, mesmo em mim, que houve uma anterioridade, e que a há, porvindoura. Sei que haverá o amor. Que há houve. A alegria proibida, a melodia expulsa (Rosa, 1985, p. 235).

Em “Se eu seria personagem”, o passado se futurizou e ei-lo que se presentifica. Na contemplação apaixonada do narrador, Orlanda, “mesma e minha”, pretérita e vindoura, se lhe encaminha. O outrora da *história* se converte no agora da *estória*, com que se encerra a narrativa. Orlanda “eterna” (p. 138), saída de alguma ancestralidade remota (que o nome romano Titolívio Sérulo ajuda a erigir) é agora apenas “terna” (p. 141), na proximidade cálida da presença do presente.

Segundo afirma o padre de “Retábulo”, “aqueles que Deus uniu, nem eles mesmos conseguem se separar” (Rosa, 1985, p. 256). Reconhecendo e poeticamente ratificando o pertencerem um ao outro, Orlanda e o narrador “estampilham-se”, isto é, assinalam-se com a marca de um destino compartilhado, imagem que viabiliza aquela outra, do nascer com o retrato do amado no coração. O general a que rendem continência, afinal, é Eros, ou, talvez, o Destino, concebido como a suprema realização de “um amor que tem assunto” (Rosa, 1979, p. 81), como o de Romão e Drá-Pintaxa (“Reminiscção”), o de Seô Quim e Lolalita (“Orientação”), o de Mema e Xênio Ruysconcellos (“Palhaço da Boca Verde”), e de tantos outros pares rosianos, no céu ou em alguma outra vida talhados para encontrarem-se.

Concordam os narradores de “Se eu seria personagem” e “Retábulo de São Nunca” – tão profundamente que chegam a proferir as exatas mesmas palavras – que “o amor não pode ser construído” (p. 139 e 255, respectivamente), num ato de deliberação e voluntarismo, mas favorecidamente se resolve, respondendo a um traçado cósmico de afinidades eletivas, que muito transcende a nossa estreita compreensão. Da poesia dessa verdade, brotam múltiplas estórias rosianas, as mesmas e outras. O constelar de diversas estórias ao redor de um eixo comum prova que existe entre elas uma profunda *sim-patia*. As estórias saem umas de dentro das outras, como cachos de acordes que tecem variações musicais em torno de um só tema. Assim, como um cosmos em expansão, o universo rosiano das estórias cresce e avulta a cada novo nexos que se surpreende em sua tessitura.

Referências

- BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant*. 22. ed. Paris: PUF, 1946.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- RIMBAUD, J. Arthur. *Oeuvres Complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1954.
- ROSA, João Guimarães. *Tutameia. Terceiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 5. ed., 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Ficção e verdade* (Diálogo e catarse em *Grande sertão: veredas*). Brasília: Clube de Poesia de Brasília, 1978.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. Epistemologia e hermenêutica. *Revista Tempo Brasileiro*, n. 150, p. 211-222, 2002.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. “A filosofia de Fichte e a poesia moderna”. In: *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010. p. 131-161.

Recebido: 10/09/2012
Aprovado: 24/09/2012
Contato: maluh9@uol.com.br