

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO LITERÁRIOS

Ana Danielle Lemes Mayer

A CRISE DO SUJEITO:
Aspectos da modernidade em dois contos de *Primeiras estórias*, de
Guimarães Rosa

Belo Horizonte
2017

Ana Danielle Lemes Mayer

A CRISE DO SUJEITO:
Aspectos da modernidade em dois contos *Primeiras estórias*, de
Guimarães Rosa

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Claudia Campos Soares

Belo Horizonte
2017

Para meu pai e minha grande amiga que,
embora tenham partido cedo demais,
ainda permanecem comigo.

AGRADECIMENTOS

Algumas fases da vida nos marcam profundamente e para sempre. Algumas por nos proporcionarem momentos de beleza, alegria e paz. Outras nos marcam justamente pelo contrário. Posso afirmar que o período que passei no mestrado pertence à segunda categoria. Porém, hoje percebo o quanto essa fase tão difícil foi importante em minha vida e, ainda que pudesse voltar no tempo, passaria por tudo de novo. Mas se sobrevivi a essa fase tão difícil, não foi, contudo, sozinha. Por isso, quero agradecer a todos que me ajudaram durante esta minha travessia.

Gostaria de agradecer, primeiramente, à minha mãe, que foi quem conviveu diariamente com as minhas crises de desespero e desânimo, sempre me dizendo para não desistir e sem me cobrar absolutamente nada, dando-me só o seu apoio.

Diz o ditado que “amigos de verdade, a gente conta nos dedos”, o que não foi o meu caso. Encontrei tantas pessoas boas no meu caminho, tantas pessoas dispostas a me ajudar. – Quantas e quantas vezes, meus amigos, eu perdi o rumo, e vocês me trouxeram de volta para “o caminho”? Quantas e quantas vezes, eu pensei em desistir, mas vocês não deixaram? Quantas e quantas vezes, meus queridos, vocês acreditaram em mim mais do que eu mesma? Por isso, meu muito obrigada a vocês, meus primos (irmãos), Bianca, Leonardo, Taynara e Thiago. Meus queridos companheiros da faculdade para a vida, Adriana, Bárbara, Geizita, Karina, Maria e Piastrelli. Agradeço também a Lana, que apesar de estar na minha vida há pouquíssimo tempo, acabou sendo essencial para este trabalho sair.

Agradeço também à minha orientadora. Posso afirmar, com toda a certeza, que se não fosse por ela eu não teria chegado até aqui. Gostaria de agradecer pela paciência e por todo o apoio e incentivo que sempre me deu. Obrigada por se tornar uma das pessoas que mais admiro na vida e que carregarei comigo para sempre, como muito carinho.

Por último, não menos importante, agradeço a Deus, sem o qual a minha vida não teria nenhum sentido.

“Ser dono definitivo de mim, era o que eu queria,
queria” Riobaldo – *Grande Sertão: Veredas*

RESUMO

Neste trabalho é proposta uma leitura dos contos “Nenhum, nenhuma” e “O espelho”, presentes no livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa. As duas estórias são analisadas inserindo-as no contexto da modernidade, tendo como tema principal a crise do sujeito. É abordada como se dá, nas duas narrativas, a noção de que o sujeito é, na verdade, fragmentado, e também a busca e a impossibilidade de atribuir sentido ao “eu”. No conto “Nenhum, nenhuma”, considerando a importância do passado para a constituição do sujeito, a impossibilidade de reconstituí-lo por meio da memória acaba resultando em uma crise de identidade, marcada no conto pela oscilação constante do foco narrativo e pela interrogação acerca do “eu” que se apresenta na narrativa. Já no conto “O espelho”, a crise de identidade se inicia quando o narrador-personagem, diante de um espelho, vê, no lugar de seu reflexo, a imagem de uma espécie de monstro, que ele percebe se tratar dele mesmo. Reconhecendo, então, a existência de um “eu” que se esconde por detrás das aparências, o narrador se propõe a realizar um “experimento”, buscando, assim, alcançar essa parte oculta de si.

Palavras-chave: modernidade; Nenhum, nenhuma; O espelho; Guimarães Rosa; indeterminação; crise de identidade.

ABSTRACT

This dissertation proposes a reading of "Nenhum, nenhuma" and "O espelho" — short stories present in Guimarães Rosa's book *Primeiras Estórias*. Both stories are inserted in the context of modernity in order to carry out the analysis, which has as its main theme the crisis of the subject. This research discusses how the notion that the subject is, in fact, fragmented is built in both narratives, as well as the pursuit and the impossibility to attribute meaning to the "self". In "Nenhum, nenhuma" — if one consider the importance of the past to the constitution of the subject — the impossibility of reconstituting the "self" through memory ends up in an identity crisis, marked in the story by the constant oscillation of the narrative focus and by the interrogation about the "self" presented in the narrative. Meanwhile, in the short story "O espelho", the identity crisis begins when the narrator-character, in front of a mirror, sees, instead of his reflection, the image of a monster, which he perceives to be himself. Recognizing, then, the existence of a "self" that hides behind the appearances, the narrator proposes to perform an "experiment", seeking, thus, to reach this hidden part of himself.

Keywords: modernity; Nenhum, nenhuma; O espelho; Guimarães Rosa; indetermination; identity crisis

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
2. ROSA E A MODERNIDADE	11
2.1 Primeiras estórias e a crítica.....	11
2.2 Uma estética de crise.....	16
3. EM BUSCA DO “EU” PERDIDO NO TEMPO.....	29
3.1 Uma estória sobre a memória.....	29
3.2 Por que lembrar é essencial?.....	38
3.2.1 O homem solitário.....	39
3.2.2 O casal apaixonado	40
3.2.3 O mistério de Nenha, velhinha.....	48
3.2.4 Os que sabem e os que se esqueceram.....	52
3.3 Uma problematização acerca do “eu”.....	53
4. POR DETRÁS DAS APARÊNCIAS, O VAZIO.....	57
4.1 O eu por detrás da máscara: aprendendo a ver além das ilusões.....	57
4.2 Sobre o “experimento”: um discurso marcado pela oscilação.....	67
4.3 A busca e a impossibilidade de sentido acerca do “eu”	74
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
6. REFERÊNCIAS	83

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Há nos estudos sobre a obra de Guimarães Rosa uma predominância pelas abordagens de cunho mítico-metafísica e sociológica. Existe, contudo, uma terceira alternativa de leitura, que é a que relaciona a obra rosiana à modernidade. Esta linha é a que será adotada aqui. Jean-Paul Bruyas, em sua análise sobre o romance *Grande Sertão: Veredas*, ao falar sobre a presença do “Mal” na estória (referente à violência e à crueldade), atenta para o fato de que, enquanto cônsul na Europa, Guimarães Rosa “observou, de modo bastante direto, o espetáculo de uma guerra terrível e de uma sociedade dominada pela violência”¹. A experiência de guerra é uma experiência constitutiva importante do que chamamos de modernidade e, tendo o autor passado por vivências dessa natureza, muito provavelmente, isso imprimiu marcas em sua forma de ver o mundo e, conseqüentemente, em sua obra. Além disso, um pouco mais tarde, Guimarães Rosa vivenciou um Brasil que também se modernizava, como dão testemunho os contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, que abre e encerra *Primeiras Estórias*, respectivamente. Este trabalho procura estabelecer conexões da obra rosiana com a modernidade, tendo como foco principal a problematização da noção de sujeito íntegro em dois contos, “Nenhum, nenhuma” e “O espelho”.

No segundo capítulo deste trabalho, é mencionada a leitura que críticos como José Miguel Wisnik, Ana Paula Pacheco e Alfredo Bosi, entre outros, fazem do livro *Primeiras Estórias*, coletânea de contos em que estão inseridas as duas narrativas que serão analisadas aqui. É delimitado, em seguida, o que entende-se por modernidade, visto a complexidade do termo. Em um primeiro momento, aborda-se a modernidade enquanto experiência própria a uma época, não muito precisamente delimitada, em que valores tradicionalmente estabelecidos encontram-se em transformação, como a noção de sujeito individual. Antes visto como uma entidade unificada e singular, a imagem do sujeito passa por um processo que Stuart Hall denomina de “descentração”², de modo que, após pensadores como Marx, Freud e Saussure, tornou-se inevitável problematizar a relação estabelecida entre sujeito e sociedade, sujeito e a língua, e até mesmo a relação do sujeito consigo mesmo. Em um segundo momento, demonstramos como essas transformações no modo de conceber o indivíduo

¹ BRUYAS, J. *Guimarães Rosa*, p.473.

² HALL, S. *A identidade cultural na Pós-modernidade*, p.34.

aparecem nas obras literárias, acarretando o que denominamos aqui de estética de crise, e a crise de que se trata é a crise de representação, de maneira que se altera, entre coisas, o modo de expressar literariamente o tempo, o sujeito e a maneira de lidar com a linguagem.

No terceiro capítulo, é feita uma leitura do conto “Nenhum, nenhuma”. Inicialmente, discute-se como o conto, com seus elementos composicionais – tempo, espaço, personagens e até mesmo o foco narrativo, todos marcados pela indeterminação –, recria os caminhos incertos da memória e a impossibilidade do sujeito de recuperar a experiência passada. É dado enfoque também ao drama do narrador, que se vê dividido entre o desejo de recuperar a experiência vivida na infância, como se disso dependesse a decifração de si mesmo, e a impossibilidade de realizar seu desejo, da qual ele demonstra, paradoxalmente, consciência em alguns momentos.

Em seguida, é aprofundada a experiência vivida pelo narrador quando criança, experiência que teve para o “menino” um caráter de iniciação, fazendo com que ele refletisse sobre questões como o amor e a morte. É demonstrado que o desejo do narrador vai além de relembrar os fatos do passado: o que ele realmente deseja é “religar-se” e recuperar o “menino” que foi um dia, pois sente que se perdeu com o passar do tempo. E, por último, será discutido como a impossibilidade de recuperar o passado, devido às armadilhas da memória, resulta em uma crise de identidade. Como não é possível “religar-se” e resgatar “o menino” do passado, não é possível dar unidade à identidade fragmentada, a crise de identidade não se resolve, portanto.

No quarto e último capítulo, está presente a leitura do conto “O espelho”. Será abordada, em um primeiro momento, a “revelação” que o narrador tem diante de um espelho, “revelação” que provoca nele uma crise de identidade e o instiga a buscar meios para romper com a “máscara” (eu aparente, em sua visão) e, assim, alcançar a “vera forma” (eu real), pois, só desta maneira, a crise seria resolvida. Em seguida, são tratados o “experimento” do narrador e seus métodos nada convencionais. Esperamos ter demonstrado também como o seu discurso é marcado pela oscilação entre conceitos que, a priori, são tidos como opostos, como racionalidade/positivismo e transcendência, e também sobre como tudo o que o narrador diz se torna questionável devido ao processo de autodesmascaramento presente na estória. Por último, retrata-se a busca e a impossibilidade de sentido acerca do “eu” e até mesmo da própria existência, já que nem a ciência nem a metafísica são capazes de dar ao narrador a resposta que ele tanto procura. Procuramos demonstrar que, embora alegue o contrário, há indícios na narrativa que apontam para o fato de que a crise permanece, de modo que o problema de identidade não é resolvido.

2. ROSA E A MODERNIDADE

2.1 Primeiras estórias e a crítica

João Guimarães Rosa é um dos grandes nomes da nossa literatura e sua obra tem sido vastamente estudada. Contudo, apesar da riqueza de elementos com os quais nos deparamos em suas estórias, a crítica tem priorizado, predominantemente, duas linhas de abordagem: mítico-metafísica e sociológica³. Entretanto, uma 3ª alternativa de leitura da obra rosiana tem se revelado bastante fecunda, que é aquela que considera a obra inscrita no contexto da modernidade. Pretendemos estudar dois contos de *Primeiras estórias*, “Nenhum, nenhuma” e “O espelho”, considerando sua inscrição neste contexto. Mas comecemos com uma breve discussão da fortuna crítica do livro e dos contos.

Suzi Sperber é uma das estudiosas que destaca, na obra de Guimarães Rosa, elementos metafísicos. Em seu estudo sobre *Primeiras estórias*, onde analisa, entre outras narrativas, os contos “Nenhuma, nenhuma” e “O espelho”, a autora chama a atenção para o que ela denomina de “palavras-instrumento”: palavras que encaminham o relato, mas sem destinação; palavras que não são “nem funcionais, nem indiciais, nem informantes”, pois não se referem à ação e que, ao promoverem um segmento no relato, dificultam a integração dos elementos da narrativa em um sentido último⁴. Apesar de apontar uma certa dispersão no texto rosiano, a autora encontra, para tais palavras, uma função, como ela mesma nomeia, “instrumental:

As palavras-instrumento fazem com que o leitor-receptor tenha sua atenção e memória afastada da ação. Elas propõem a ação como ponto de partida para algo que as ultrapassa. Praticamente buscam a eliminação da ação – que se mostra insuficiente e insignificante diante de *verdades maiores*. Porque as personagens e o mundo já não se mostram mais como recipientes da Cifra. Nem a dialética é suficiente para revelar a verdade. A verdade não deve ser revelada; precisa é ser re-velada.” (SPERBER, 1982, p.99 – Grifo nosso)

Essa função, promovida pela linguagem de despertar a noção de que existem “verdades maiores” a serem “re-veladas”, é comparada, por Sperber, ao mito platônico da

³ Muitos críticos apontam a predominância dessas duas linhas de pesquisa no estudo da obra de Guimarães Rosa, como Hansen (2000), Roncari (2004) e Soares (2012)”.
⁴ SPERBER, S.F. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*, p.99.

caverna, explicitando os fundamentos metafísicos de sua leitura.

Já José Miguel Wisnik, outro estudioso importante de Guimarães Rosa, dá enfoque aos elementos históricos e sociais e vê *Primeiras estórias* como representação da modernização no sertão. Os contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, por exemplo, que abre e encerra o livro, respectivamente, têm como pano de fundo a construção da cidade de Brasília, o que marca uma mudança no sertão rosiano, pois, tal como observa o crítico a respeito dessas narrativas:

uma *brasília* não nomeada se constrói “derrubadora”, devassando e devastando, com o poder do “mundo maquinal”, a biodiversidade do cerrado, pontuada e mimetizada desde sempre pela própria exuberância poética da escritura roseana. Numa obra que se eximira rigorosamente até então de qualquer aproximação explícita à cena urbana, a grande cidade planejada que inclui lago artificial e aeroporto, “a mais levantada no mundo”, emerge sem transição como cenário virtual aos olhos do Menino, visão mirífica no lugar onde o sertão se destrói e se transforma – miragem do Brasil moderno e Brasil moderno como miragem. (WISNIK, 2002, p.178)

Tal modernização, contudo, se dá de maneira ambivalente, já que o sertão se transforma sem, no entanto, “mudar as bases sobre as quais se constituiu”⁵, prevalecendo a “regra sertaneja da aliança e da vingança” e a “violência cordial”, cujo ditado “para os amigos, tudo; para os inimigos o rigor da lei” expressa a essência⁶. Essas são formas de sociabilidade arcaicas que contrastam com a modernidade representada pela cidade planejada, que remete o mundo moderno, onde deveria vigorar a lei que regula a violência e impede que os interesses privados se sobreponham aos interesses públicos. Isso, entretanto, não ocorre de fato, resultando, assim, na contradição apontada por Wisnik, de que “o Brasil se moderniza sem se modernizar”⁷. Segundo ele, embora

uma leitura superficial de *Primeiras estórias* poderia concluir que o país se urbaniza e distende, e que a violência do sertão sem lei perde chão histórico, caminhando para uma resolução pacificadora na civilidade [...] O que é mais marcante, especialmente nos contos em que se interrogam os destinos da violência sertaneja, é que a urbanização *incuba* os fundamentos da violência que imperou e continua imperando no sertão, inclusive porque essa sempre foi inseparável daquela, como são inseparáveis, embora contrapostos, a cidade e o sertão. As narrativas deixam no ar essa latência: num momento de euforia modernizante no Brasil, as cidades são ainda e sempre sertão, e no

⁵ WISNIK, J.M. *Scripta*, p.178.

⁶ WISNIK, J.M. *Scripta*, p.188.

⁷ WISNIK, J.M. *Scripta*, p.178.

mundo cidadão a inconclusividade da lei, sua (não-) fundação, permanece espetando como questão e problema. (WISNIK, 2002, p.193)

Apesar de dar a seu estudo um enfoque sociológico, Wisnik não deixa de enfatizar também a dimensão mítica presente no livro. Ainda a respeito dos contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, o estudioso aponta para o fato de que o aprendiz da morte pelo menino, protagonista das duas histórias, dá às narrativas certo caráter iniciatório. Conforme Wisnik,

em contraponto com a visão panorâmica do cerrado que se transforma em capital, há uma outra, mais interiorizada, que a acompanha como sua antítese: a visão do peru epifânico, vislumbrado pelo Menino como espécie de pavão sertanejo, mandala fálica “no centro do terreiro”, causador de maravilhamento e servido no entanto em sacrifício trivial ao aniversário do doutor (engenheiro?) envolvido na construção. (WISNIK, 2002, p.179)

O peru que deslumbrara o menino é sacrificado e, “absurdamente desaparecido”, provoca “o aprendiz da morte em ‘miligrama’, sucedâneo da castração, que golpeia ‘no grão nulo de um minuto’ a mente ‘hieroglífica’ do Menino”⁸.

Além de Wisnik, outros críticos optaram por estabelecer relação entre as tendências mítico-metafísica e sociológica, assim como é o caso, por exemplo, de Ana Paula Pacheco. Para a estudiosa, há no livro um “certo movimento de abstrair os fatos históricos e lançá-los a dimensões metafísicas”, o que faria dele uma espécie de “registro mítico da História”⁹.

Entendido inicialmente como (tentativa de) contraponto à realidade objetiva, material, das personagens via de regra excluídas, o mítico surge na dobradiça do foco narrativo ora como mentira, ora como sabedoria, mas também como *mentira (que é) histórica*, ou seja, visada do mundo que revela, no seu modo de entender/suprimir a História, contradições sociais verdadeiras. O mítico como resposta a mudanças, como leitura do processo social, como resguardo de uma cultura; enfim, como atraso e simultaneamente como resposta a um “progresso” desigual. A representação mítica é, portanto, no livro, atravessada pela História. (PACHECO, 2006, p.19)

Já para Kathrin Rosenfield, as narrativas de *Primeiras histórias* têm como ponto de fuga um “problema essencialmente metafísico”¹⁰, mas, junto a ele, há sempre o fator

⁸ WISNIK, J.M. *Scripta*, p.179.

⁹ PACHECO, A.P. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras Histórias de Guimarães Rosa*, p.16.

¹⁰ ROSENFELD, K.H. *Desenveredando Rosa - a obra de J.G. Rosa e outros ensaios*, p.155.

histórico:

Os devaneios oníricos, êxtases e loucuras sempre brotam no “chão” da sóbria realidade sertaneja, registrada, em todos os seus miúdos detalhes, nas longas coletas de um pesquisador quase positivista. É a combinação desses extremos – de um lado, a mais estrita precisão realista, do outro, o desejo fervoroso e quase místico de alcançar uma outra realidade, o “plano das ideias” – que confere sentido à distinção com a qual Rosa se distancia do realismo fantástico ou mágico latino-americano. (ROSENFELD, 2006, p.141)

Alfredo Bosi segue pelo mesmo caminho, quando se refere ao *Primeiras estórias*. Em um ensaio em que compara o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, à obra rosiana, o autor observa que existe um espaço comum entre os dois livros: ambos tratam de um universo de pobreza e o narrador de *Primeiras estórias*, assim como o narrador de Graciliano Ramos, também configura situações de necessidade. Contudo, enquanto em *Vidas Secas* as “leis de determinação natural e social” impossibilitam que o sujeito possa, mesmo que de maneira simbólica, ultrapassá-las e transpor a pobreza (ainda que de experiência) e o limite, obrigando-o a se conformar com “o ciclo imperioso da escassez”, na obra de Guimarães Rosa, “a ordem do transcendente abre horizontes sem fim”¹¹:

Muitas personagens das *Primeiras estórias* acham-se privadas de saúde, de recursos materiais, de posição social e até mesmo de pleno uso da razão. Pelos esquemas de uma lógica social moderna, estritamente capitalista, só lhes resta esperar a miséria, a abjeção, o abandono, a morte. O narrador, cujo olhar perspicaz nada perde, não poupa detalhes sobre o seu estado de carência extrema. Apesar disso, os contos não correm sobre os trilhos de uma história de necessidades, mas relatam como, através de processos de suplência afetiva e simbólica, essas mesmas criaturas conhecerão a passagem para o reino da liberdade. (BOSI, 2003, p.22-23)

Vale destacar, contudo, que mesmo em autores que buscam relacionar as duas linhas de pesquisa, muitas vezes uma acaba se sobressaindo à outra, tornando-se, assim, central. No caso de Pacheco, o fator histórico é que assume esse papel, de modo que o mítico, como mencionado acima, aparece como “leitura do processo social”. Já para Rosenfield e Bosi, embora indiquem a presença de elementos históricos e sociais, a questão metafísica é que aparece em primeiro plano¹².

¹¹ BOSI, A. *Céu, inferno*, p.20-21.

¹² Como dito anteriormente, a meu ver, José Miguel Wisnik consegue estabelecer um equilíbrio entre as duas perspectivas de abordagem da obra.

Em relação aos contos que este trabalho pretende analisar, há uma predominância de estudos que destacam os elementos míticos-metafísico presentes nas narrativas. No caso de “Nenhum, nenhuma”, por exemplo, Andréa Parolari Fernandes sugere que o narrador do conto, ao tentar lembrar um fato da sua infância, deseja, na verdade, recuperar um passado mais antigo e, com isso, resgatar um conhecimento que já tinha antes de nascer: o que ele deseja é retornar ao tempo mítico. Se isso não é possível, ao menos ele tem consciência de que é preciso romper com o mundo das aparências e ir em busca do transcendente¹³. A autora trabalha, portanto, com uma visão estritamente metafísica, totalmente aderente às fontes platônicas em que bebeu o autor.

Outro crítico que trabalha a partir dessa perspectiva, mas estudando o conto “O espelho”, é Eduardo Brito Losso. O conto trata da crise pela qual passa o narrador quando, ao se ver de relance num espelho, não enxerga o próprio rosto, mas o de um “monstro”. A partir daí, ele passa a desenvolver uma série de experimentos visando encontrar o seu “verdadeiro eu”. Para Losso, tal crise se desfaz quando o narrador consegue recuperar, mais do que a sua identidade, “aquilo que a antecede e ultrapassa: a unidade”¹⁴, sua essência. Também para Adriane Anger, o conto “O espelho” trata da busca do sujeito pela “identidade verdadeira”¹⁵. A autora faz um estudo comparativo entre a estória rosiana e o conto “O espelho: o esboço de uma nova teoria da alma humana”, de Machado de Assis, e, citando Rosenfield, conclui que

diferentemente da narrativa de Machado, que mostra a alienação do eu nas máscaras ocas do prestígio social, o conto roseano focaliza o pendor íntimo, a experiência interior da busca de identidade”. Busca de identidade, de um verdadeiro eu, escondido nas “fardas” de nossas vidas cotidianas. Fardas que nos fazem perder-nos de nós mesmos, num exílio interno de solidão moderna e nas inevitáveis perdas de sensibilidade no processo de amadurecimento humano. (ANGER, 2012, p.5)

Anger, assim como Losso, acredita que o narrador-protagonista de “O espelho” alcança, ao final, a “vera forma”. No entanto, segundo ela, isso só é possível porque ele redescobre a face da criança que foi um dia, o “rostinho de menino”¹⁶, sugerindo, assim, que a essência estaria ligada à infância e que crescer equivale a se perder.

Há, contudo, outra tendência que, apesar de um pouco marginal, tem perspectivas

¹³ PAROLARI FERNANDES, A.H. *O caminhar das sombras imemoriais*, p.9.

¹⁴ BRITO LOSSO, E.G. *Cadernos de Psicanálise*, p.174.

¹⁵ ANGER, A. *Revista Entrelinhas*, p.4.

¹⁶ ANGER, A. *Revista Entrelinhas*, p.10.

importantes a oferecer para a leitura de Guimarães Rosa, que são estudos que trabalham sua obra inserindo-a no contexto da modernidade¹⁷. Esta é linha que será adotada aqui, porém, antes, faz-se necessário definir o que entendemos por “modernidade”.

2.2 Uma estética de crise

“a arte torna-se símbolo da sua própria existência, e o símbolo foi se tornando cada vez mais obscuro, enigmático e labiríntico”¹⁸

[...] a preocupação em objetivar o subjetivo, tornar audíveis ou perceptíveis as inaudíveis conversas mentais, deter o fluxo, irracionalizar o racional, desfamiliarizar e desumanizar o esperado, convencionalizar o extraordinário e o excêntrico, definir a psicopatologia da vida cotidiana, intelectualizar o emocional, ver o espaço como uma função do tempo, a massa como uma forma de energia e a incerteza como a única certeza. (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p.37)

Essas são apenas algumas das características da época moderna, apontadas em *Modernismo Guia Geral: 1890-1930*, em que Malcolm Bradbury e James McFarlane, organizadores da obra e autores de alguns dos ensaios, tecem considerações importantes sobre as transformações que vinham ocorrendo na sociedade europeia, principalmente desde a Revolução Industrial, e reconhecem que a crise formal característica das obras modernas estaria ligada às questões culturais e históricas. Para eles, a arte moderna

é nitidamente uma arte de um mundo em rápida modernização, um mundo em acelerado desenvolvimento industrial, de tecnologia, urbanização e secularização avançadas, com formas de vida social em massa. É também nitidamente a arte de um mundo do qual desapareceram muitas certezas tradicionais e evaporou-se um certo tipo de confiança vitoriana não só no progresso da humanidade, mas também na própria solidez e visibilidade do real. Traz em si aquela tendência, tão patente no final do século XIX, de o conhecimento tornar-se pluralista e ambíguo, as certezas aparentes não serem mais levadas a sério, a experiência ultrapassar – como pareceu a muitos – o controle ordenado da mente. (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p.43)

¹⁷ Na medida em que partem da psicanálise lacaniana, os estudos de Leyla Perrone Moisés poderiam também ser situados aqui. Como, entretanto, seu instrumental é muito específico, preferimos dar a esse estudo um lugar em separado.

¹⁸ BRADBURY, M. *O mundo moderno: dez grandes escritores*, p.27.

Poderíamos dizer, então, que a arte moderna é decorrente, em grande parte, do desenvolvimento acelerado que se disseminou praticamente por todas as áreas do conhecimento, minando, quase que completamente, toda uma forma de vida anterior, a ponto de Marshall Berman, inspirado em Marx, dar ao seu estudo sobre a modernidade o título de *Tudo o que é sólido desmancha no ar* (2007), frase que expressa bem o sentimento de insegurança e incerteza do período. Tal sentimento, como será possível observar, corroborou para transformar inclusive a noção de indivíduo, culminando em um processo que Stuart Hall denomina de “descentrando o sujeito”¹⁹. Hall observa como o modo de conceber o sujeito e a identidade muda conforme a sociedade e a cultura se modificam, e descreve as fases pelas quais atravessa o “sujeito moderno”, do seu nascimento à sua morte na modernidade tardia.

Hall discute como o Iluminismo instituiu a noção de sujeito, visto como uma entidade unificada e singular, e a ideia de que ele era, acima de tudo, um ser racional. O “penso, logo existo”, de Descartes, é a sua medida. Segundo Hall,

muitos movimentos importantes no pensamento e na cultura ocidentais contribuíram para a emergência dessa nova concepção: a Reforma e o Protestantismo, que libertaram a consciência individual das instituições religiosas da Igreja e a expuseram diretamente aos olhos de Deus; o Humanismo Renascentista, que colocou o homem (*sic*) no centro do universo; as revoluções científicas, que conferiram ao Homem a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da Natureza; e [finalmente] o Iluminismo, centrado na imagem do Homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância, e diante do qual se estendia a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada. (HALL, 2006, p.25-26)

No século XVIII, aponta o autor, ainda era possível crer que os grandes processos da vida moderna estavam centrados no indivíduo²⁰. Contudo, conforme as sociedades modernas se tornavam mais complexas, essa noção do sujeito como centro foi cedendo espaço para uma concepção mais coletiva e social, e o “cidadão individual [...] passou a ser visto como mais localizado e ‘definido’ no interior dessas grandes estruturas e formações sustentadoras da sociedade moderna”²¹. Hall aponta, a esse respeito, a importância das novas ciências sociais e a crítica que a sociologia forneceu do sujeito cartesiano, apontando para o fato de que a relação entre indivíduo e sociedade é, na verdade, interativa: se, por um lado, “os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos neles desempenham”, os

¹⁹ HALL, S. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*, p.34.

²⁰ HALL, S. *A identidade cultural na Pós-modernidade*, p.29.

²¹ HALL, S. *A identidade cultural na Pós-modernidade*, p.30.

indivíduos, por sua vez, “são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas”²².

Contudo, no mesmo período em que ganha destaque esse modelo “sociológico interativo” (já na primeira metade do século XX),

um quadro mais perturbado e perturbador do sujeito e da identidade estava começando a emergir dos movimentos estéticos e intelectuais associados com o surgimento do Modernismo. Encontramos, aqui, a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal. [...] (uma) legião de figuras alienadas da literatura e da crítica social do século XX que visavam representar a experiência singular da modernidade. (HALL, 2006, p.32-33)

Entre as transformações que contribuíram para promover o descentramento do sujeito e, conseqüentemente, tiveram impacto sobre a forma literária, Hall destaca o papel de Marx, Freud e Saussure.

Segundo ele, a “primeira descentração importante”²³ se deve à reinterpretação que os escritos de Marx tiveram já no século XX. O autor observa que

um dos modos pelos quais seu trabalho foi redescoberto e reinterpretado na década de sessenta foi à luz da sua afirmação de que os “homens (sic) fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas”. Seus novos intérpretes leram isso no sentido de que os indivíduos não poderiam de nenhuma forma ser os “autores” ou os agentes da história, uma vez que eles podiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram, utilizando recursos materiais e de cultura que lhes foram fornecidos por gerações anteriores. (HALL, 2006, p.34-35)

Hall aponta a observação feita por Louis Althusser, de que “ao colocar as relações sociais (modos de produção, exploração da força de trabalho, os circuitos do capital) e não uma noção abstrata de homem no centro de seu sistema teórico”²⁴, Marx desloca duas “proposições-chaves” que vigoravam até então: a noção de que há uma essência universal de homem e a de que essa essência seria atributo de cada indivíduo singular. O indivíduo seria, na realidade, em grande parte determinado pelas relações sociais, de modo que ele não é propriamente o agente da história (como se acreditava anteriormente), mas sim controlado em grande medida por ela. Assim, em última instância, o indivíduo é um alienado de si mesmo.

²² HALL, S. *A identidade cultural na Pós-modernidade*, p.31.

²³ HALL, S. *A identidade cultural na Pós-modernidade*, p.34.

²⁴ HALL, S. *A identidade cultural na Pós-modernidade*, p.34.

Essa ideia é reforçada pelo segundo descentramento assinalado por Hall, Freud e a descoberta do inconsciente, que problematiza a concepção do sujeito como ser racional e condutor de seu destino, e a própria noção de identidade.

O sujeito do Iluminismo, como observa Hall,

estava baseado numa concepção de pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou idêntico a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. (HALL, 2006, p.10-11)

Ao demonstrar que nossa identidade, assim como nossa sexualidade e desejo, é formada “com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente”, Freud “arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o “penso, logo existo”, do sujeito de Descartes”²⁵.

Hall destaca a importância da leitura que pensadores, como Jacques Lacan, fizeram de Freud, ressaltando o fato de que “a imagem do eu como inteiro e unificado” é aprendido apenas gradualmente e com dificuldades durante a infância. Não é algo natural, forma-se na relação com os outros durante o período que Lacan denomina de “fase do espelho”²⁶.

A formação do eu no “olhar” do Outro, de acordo com Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica – incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual. Os sentimentos contraditórios e não resolvidos que acompanham essa difícil entrada (o sentimento dividido entre o amor e o ódio pelo pai, o conflito entre o desejo de agradar e o impulso para rejeitar a mãe, a divisão do eu entre suas partes “boa” e “má”, a negação de sua parte masculina e feminina, e assim por diante), que são aspectos-chave da “formação inconsciente do sujeito” e que deixam o sujeito “dividido”, permanecem com a pessoa por toda a vida. Entretanto, embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e “resolvida”, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma “pessoa” unificada que ele formou na fase do espelho. Essa, de acordo com esse tipo de pensamento psicanalítico, é a origem contraditória da “identidade”. (HALL, 2006, p.37)

²⁵ HALL, S. *A identidade cultural na Pós-modernidade*, p.36.

²⁶ HALL, S. *A identidade cultural na Pós-modernidade*, p.37.

No século XX, portanto, passa a prevalecer a noção de que a identidade é formada através de processos inconscientes, não sendo algo inato, nem propriamente real. “Existe sempre algo de ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade”, como observa Hall, acrescentando que, como ela “está sempre em processo”, sempre “sendo formada”, deveríamos falar de “identificação” ao invés de identidade²⁷.

Além de não ter pleno controle sobre o que está ao seu redor (sociedade) e sequer sobre a sua própria interioridade (inconsciente), outra faculdade que fundamenta a concepção de sujeito cartesiano é posta em xeque: o domínio sobre a linguagem. Saussure, responsável pelo terceiro descentramento do sujeito do qual fala Hall, demonstrou que, além de não estarmos no controle do que dizemos, nós é que somos, de certo modo, moldados pela língua, já que precisamos nos adaptar ao seu sistema para nos comunicarmos.

Saussure argumentava que nós não somos, em nenhum sentido, os “autores” das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua. Nós podemos utilizar a língua para produzir significados apenas nos posicionando no interior das regras da língua e dos sistemas de significados de nossa cultura. A língua é um sistema social e não um sistema individual. Ela preexiste a nós. Não podemos, em qualquer sentido simples, ser seus autores. Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e nossos sistemas culturais. (HALL, 2006, p.40)

Além não sermos os “autores” do que dizemos e de não termos domínio sobre a língua, quando pensamos na forma como se dá a sua estrutura, o que percebemos é a impossibilidade de fixação de sentido, inclusive a respeito do próprio “eu”. Terry Eagleton aponta para o fato de que

como a significação se um signo depende daquilo que ele *não* é, tal significação está sempre, de alguma maneira, ausente dele. A significação, se assim quisermos, está dispersa ao longo de toda uma cadeia de significantes e não pode ser facilmente fixada; ela nunca está totalmente presente apenas em um signo, mas é antes uma espécie de constante oscilação de presença e ausência. [...] Cada signo na cadeia de significação está, de alguma forma, marcado e influenciado por todos os outros, vindo a formar um emaranhado complexo que nunca se esgota; e nesse sentido, nenhum signo jamais é “puro” ou “de significação completa”. [...] A significação, portanto, nunca é idêntica a si mesma. É resultado de um processo de divisão ou articulação, de signos que só são eles mesmos porque não são outros signos. Trata-se também de algo em suspenso, de um vir a ser. (EAGLETON, T, 1997, p.176-177)

²⁷ HALL, S. *A identidade cultural na Pós-modernidade*, p.39.

Ainda acrescenta que, como o “eu” é “feito de linguagem, não sendo esta apenas um instrumento cômodo que uso, toda a noção de que sou estável, de que sou uma entidade unificada, [...] deve ser fictícia”²⁸.

Assim como é impossível fechar o significado de uma palavra, tampouco se pode definir o que seja o “eu”, pois tal conceito, como qualquer outro, não tem sentido em si mesmo. Não existe, como diria Jacques Derrida, um “significado transcendental”²⁹, ao contrário do que se acreditava anteriormente, quando predominava a ideia de que existiria um “centro” cuja função seria orientar, equilibrar e organizar a estrutura (língua)³⁰. A noção de “centro” permitia uma falsa ideia de controle e de “certeza tranquilizadora”, já que o termo designava, como aponta Derrida, “o invariante de uma presença”. Conceitos como “essência, existência, substância, *sujeito* [...] transcendentalidade, consciência, Deus”, entre outros, são exemplos desses centros controladores que, segundo Derrida, se desenvolveram no Ocidente para tentar aplacar a necessidade da fixação de sentido e da certeza tranquilizadora³¹. Entretanto, como observa Hall,

apesar de seus melhores esforços, o/a falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma final, incluindo o significado de sua identidade. As palavras são “multimoduladas”. Elas sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhor esforços para cerrar o significado. [...] O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença). Ele está constantemente escapulindo de nós. Existem sempre significados suplementares sobre os quais não temos qualquer controle, que surgirão e subverterão nossas tentativas para criar mundos fixos e estáveis. (HALL, 2006, p.41-42)

Dessa impossibilidade de “criar mundos fixos e estáveis”, da percepção de que o indivíduo íntegro e racional não passava de uma mera ilusão, do sentimento de insegurança e incerteza que passam a assombrar o sujeito, cuja sensibilidade capta o espírito da época³², é que deriva a arte moderna.

Assim, retomando as considerações de Malcolm Bradbury e James McFarlane, a arte moderna é decorrente, entre outros fatores, “da vulnerabilidade existencial à falta de sentido

²⁸ EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*, p.179.

²⁹ DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*, p.231.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Grifo nosso. DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*, p.231.

³² Segundo Anatol Rosenfeld, em cada fase histórica existiria “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações culturais em contato”, *Zeitgeist*. (ROSENFELD, 2009, 75.)

ou ao absurdo”, “da destruição das noções tradicionais sobre a integridade do caráter individual” e também “do caos linguístico” que, segundo eles, “sobrevém quando noções públicas da linguagem são desacreditadas e todas as realidades se tornam ficções subjetivas”³³. *A estética de crise*, termo utilizado neste trabalho em referência a esses aspectos da literatura moderna, visa recriar justamente esse novo modo de perceber a realidade, em que a própria noção de sujeito está a se desintegrar. Daí o “quadro mais perturbado e perturbador do sujeito e da identidade”³⁴, que Stuart Hall aponta nos movimentos estéticos nesse período.

Essa nova noção de sujeito e linguagem não instrumental traz problemas para a concepção da literatura fundamentada no conceito de representação. Como observa João Alexandre Barbosa,

[...] o autor ou o texto moderno é aquele que, independente de uma estreita camisa-de-força cronológica, leva para o princípio de composição, e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e a sua representação, exigindo, assim, reformulação e rupturas dos modelos “realistas”. Neste sentido, o que se põe em xeque é não a realidade como matéria da literatura mas a maneira de articulá-las no espaço da linguagem que é o espaço/tempo do texto³⁵. (BARBOSA, 1990, p.120)

Por em xeque a articulação entre literatura e realidade, eis aí uma das características mais fundamentais da literatura moderna e que só se torna possível através de uma revolução estética, a qual visa não apenas superar os modelos tradicionais, mas também dar conta de expressar a nova realidade que resultou das transformações mencionadas anteriormente. A “revolução artística”, como observa Bradbury, está relacionada “a uma tentativa séria de compreender e apreender a natureza da existência moderna”³⁶.

Vários autores apontam para essa crise de representação, da qual fala Barbosa. Anatol Rosenfeld, por exemplo, ao comparar a literatura moderna à pintura moderna, fala em “fenômeno de desrealização”, que tem a ver com a recusa da arte “a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica”³⁷. Dentre as transformações que resultam dessa recusa a seguir o

³³ BRADBURY, M; McFARLANE, J. *Modernismo Guia Geral: 1890-1930*, p.19.

³⁴ HALL, S. *A identidade cultural na Pós-modernidade*, p.32.

³⁵ É o caso, por exemplo, de Machado de Assis, autor que, segundo Barbosa, pode ser considerado o primeiro escritor moderno da literatura brasileira, pois, ainda no século XIX, “já levava o romance a incluir, por artes de uma escritura permanentemente consciente de sua força de ficcionalização, uma meditação acerca de suas próprias virtualidades, criando uma linguagem de mordaz desconfiança e suspeita. [...] alusões, paródias, humor, ironia, tudo serve para o escritor empenhado em inscrever o seu texto nos domínios de uma história contaminada pela consciência das desarticulações entre representação e realidade.” (BARBOSA, 1990, p.121).

³⁶ BRADBURY, M. *O mundo moderno: dez grandes escritores*, p.21.

³⁷ ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*, p.76.

modelo realista, Rosenfeld aponta para o que ele denomina de “processo de desmascaramento”³⁸.

O tempo da narrativa (que corresponderia ao espaço na pintura) é um dos elementos que sofrem esse processo. No romance moderno, o tempo é denunciado como algo relativo e subjetivo. Que o tempo do relógio não corresponde à “vivência subjetiva do tempo” já não era novidade. Goethe e mesmo Santo Agostinho, séculos antes, já refletiam sobre isso, como observa Rosenfeld³⁹. Mas o que ocorre na literatura moderna é que o problema não fica apenas no nível da reflexão: ele é assimilado, internalizado, de modo que a cronologia da narrativa é, então, abalada e presente, passado e futuro se fundem, ou confundem. Tal característica confere à literatura moderna a “visão de uma realidade mais profunda, mais real”⁴⁰.

Sabemos que o homem não vive apenas “no” tempo, mas que *é* tempo, tempo não-cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. Não poderíamos ouvir uma sinfonia ou melodia como uma totalidade coerente e significativa se os sons anteriores não se integrassem, continuamente, num padrão total, que por sua vez nos impõe certas expectativas e tensões dirigidas para o futuro musical. Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas. (ROSENFELD, 2009, p.82)

A esse respeito, vale ressaltar a importância de Bergson, que, como aponta Michael Hollington, foi quem “expôs as falácias na nossa maneira de pensar o tempo, como se este pudesse ser apreendido ‘espacialmente’”, apontando para o fato de que “os acontecimentos [...] eram pontos espaciais *imaginários* no fluxo ininterrupto e indiscernível do tempo.”⁴¹ Sobre Bergson, será discutido no próximo capítulo, a respeito do conto “Nenhum, nenhuma”.

Essa nova forma de estruturar desestruturando o tempo é uma característica tão importante na literatura moderna que, para Rosenfeld, o romance moderno só nasce quando autores como Proust, Joyce, Gide e Faulkner se põem a “desfazer a ordem cronológica”⁴².

É importante ressaltar que, ao “desfazer a ordem cronológica” e ao desmascarar o tempo como sendo mera aparência, forma por meio da qual “o senso comum procura impor

³⁸ ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*, p.81.

³⁹ ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*, p.82.

⁴⁰ ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*, p.81.

⁴¹ Grifo nosso. BRADBURY, M; McFARLANE, J. *Modernismo Guia Geral: 1890-1930*, p.353.

⁴² ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*, p.80.

uma ordem fictícia à realidade”⁴³, o que o escritor moderno faz é, novamente, investir contra a imagem ilusória de sujeito íntegro e coerente. Como observa Michael Hollington, para o escritor moderno a ideia de que o indivíduo se desenvolveria de um modo coerente ao longo do tempo é falsa, o que há é contingência⁴⁴. Por isso, as personagens modernas são incertas e desintegradas, ao contrário das personagens tradicionais, cujos traços podiam ser determinados por uma relação simples de causa e efeito⁴⁵.

Corroborando, para a construção dessa nova “espécie” de personagens, o que Rosenfeld denomina de “retificação do enfoque”, de modo que

o narrador, no afã de apresentar a “realidade como tal” e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia que as tradicionais e “ilusionistas”. [...] Trata-se, no fundo, de uma radicalização do romance psicológico e realista do século passado; mas este excesso levou a consequências que *inverteram por inteiro a forma do romance tradicional*. A enfocação microscópica aplicada à vida psíquica teve efeitos semelhantes à visão de um inseto debaixo da lente do microscópio. Não o reconhecemos mais como tal, pois, eliminada a *distância*, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada. Da mesma forma se desfaz a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance tradicional. (ROSENFELD, 2009, p.84-85 - Grifo nosso)

É o que afirma também Antonio Candido:

O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado [...], foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, [...] (que se tornam) seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. (CANDIDO, 1985, p.59-60)

Poderíamos dizer que ocorre, em relação à literatura anterior, uma mudança de foco. Vejamos o exemplo dado por Malcolm Bradbury e James McFarlane:

⁴³ ROSENFELD, A. *Texto/Contexto* I, p.85.

⁴⁴ BRADBURY, M; McFARLANE, J. *Modernismo Guia Geral: 1890-1930*, p.353.

⁴⁵ BRADBURY, M; McFARLANE, J. *Modernismo Guia Geral: 1890-1930*, p.63.

À luz da lâmpada de *L' intérieur* de Maeterlinck (1894), um velho medita melancolicamente sobre o suicídio de uma moça por afogamento. “Por quê?”, indaga-se ele. “Ninguém sabe. O que alguém pode saber? [...] Não se pode olhar dentro da alma como se olha dentro de um quarto.” (BRADBURY; McFARLANE, 1989, p.157 - Grifo nosso)

Enquanto para os naturalistas, por exemplo, o que tinha importância eram os “interiores domésticos”, capazes de determinar o indivíduo, os escritores modernos se preocupam com outro tipo de interior: a subjetividade.

Por trás de toda essa problematização, em relação à questão do sujeito na modernidade, há um sentimento de resistência e o desejo de “tornar novos”⁴⁶ os meios de expressão. Contudo, o escritor precisou enfrentar um grande obstáculo: a linguagem. Se a linguagem convencional já não era capaz de expressar a complexa existência moderna, era preciso investir contra ela, seja por meio da ironia ou “recriando a sintaxe”⁴⁷. A esse respeito, vale destacar aqui algumas considerações de Hugo Friedrich que, embora disserte sobre a lírica moderna, toca em pontos importantes e que permitem compreender melhor o tratamento dado à linguagem pela literatura moderna de um modo geral.

O autor destaca, entre outros fatores, que há na lírica moderna o desejo de conduzir o leitor ao âmbito do não familiar, do estranho, e que, para isso, ela recorre a uma linguagem enigmática e obscura:

A lírica europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. [...] Sua obscuridade o fascina, na mesma medida em que o desconcerta [o leitor]. A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada. [...] Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral. (FRIEDRICH, 1978, p.15)

Com o seu caráter experimental, o vocabulário usual aparece aqui com significações insólitas, “linguagem sem um objeto comunicável”, que gera o “efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente”⁴⁸, de modo que o leitor já “não se sente protegido mas, sim, alarmado”⁴⁹. Sobre este ponto, é interessante destacar a observação feita por

⁴⁶ BRADBURY, M. *O mundo moderno: dez grandes escritores*, p.22.

⁴⁷ BRADBURY, M; McFARLANE, J. *Modernismo Guia Geral: 1890-1930*, p. 237.

⁴⁸ FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*, p.18.

⁴⁹ FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*, p.17.

Friedrich de que, para se referir a essa arte, é preciso recorrer a “categorias negativas”⁵⁰, não para depreciá-la, mas porque são essas categorias que dão conta de caracterizar sua “beleza singular”⁵¹. Entre as expressões que ele retoma de outros autores, os quais tentaram classificar a lírica moderna, aparecem angústia, confusão, obscuridade, incoerência, fragmentação, deslocamento, estranhamento e dilaceração em opostos extremos⁵².

Ainda a respeito da linguagem, Deleuze vai mais longe e afirma que é característica da literatura moderna formar uma espécie de língua estrangeira no interior da língua em que estão escritas⁵³. Ao analisar a “fórmula” de Bartleby⁵⁴ - *I would prefer not to* -, “que germina e prolifera” ao longo da narrativa e é dita sempre que o chefe de Bartleby lhe designa uma função, qualquer que seja, Deleuze observa que se trata de uma forma insólita, que obseda a linguagem, provocando uma zona de indeterminação e indiscernibilidade que “enlouquece todo mundo”⁵⁵. Vejamos um exemplo disso num breve trecho da história:

O mais importante de tudo era o seguinte: ele estava sempre lá. Era o primeiro a chegar pela manhã, permanecia durante o dia e, à noite, era o último a sair. Eu tinha uma confiança singular em sua honestidade. Acreditava que meus documentos mais preciosos estavam perfeitamente a salvo em suas mãos. Algumas vezes, no entanto, eu não podia evitar, nem mesmo pela salvação de minha alma, repentinas crises espasmódicas de raiva contra ele. Porque era extremamente difícil levar em consideração todo o tempo aquelas estranhas peculiaridades [...]. Vez ou outra, na ânsia de apressar o trabalho, eu inadvertidamente pedia a Bartleby, num tom breve e seco, que ele, digamos, colocasse o dedo no nó de um pedaço de fita vermelha com a qual eu estava amarrando alguns documentos. Evidentemente, detrás do biombo, era certo que se ouviria a resposta de sempre: “Prefiro não fazer”. E então, como poderia uma criatura humana, com as fraquezas inerentes a nossa natureza, privar-se de exclamar amargamente diante de *tamanha perversidade... tamanha irracionalidade?* (MELVILLE, 2003, p.45-46)

Vemos aí que o que atormenta o narrador-personagem é justamente o desejo e a impossibilidade de fechar o sentido, tormento que incide também sobre o leitor. Trata-se, como observa Deleuze, de uma “agramaticalidade”⁵⁶, algo que foge a qualquer sistema organizado de regras e normas, o que impede que alcancemos o seu sentido final: a fórmula é “arrasadora porque elimina de forma igualmente impiedosa o preferível assim como o não-

⁵⁰ FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*, p.19.

⁵¹ FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*, p.22.

⁵² FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*, p.21-22.

⁵³ DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*, p.81.

⁵⁴ Protagonista de uma das histórias de Melville, *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*.

⁵⁵ DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*, p.80.

⁵⁶ DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*, p.86.

preferido. Abole o termo sobre o qual incide e que ela recusa, mas também o outro termo que parecia preservar e que se torna impossível”⁵⁷

Contudo, se por um lado a agramaticalidade indetermina o sentido da linguagem, paradoxalmente ela faz com que esta adquira uma força de expressão ainda maior:

É como se três operações se encandeassem: um certo tratamento da língua; o resultado desse tratamento, que tende a constituir no interior da língua uma língua original; e o efeito, que consiste em arrastar toda a linguagem, em fazê-la fugir, em impeli-la para o seu limite próprio a fim de lhe descobrir o Fora, silêncio ou música. (DELEUZE, 1997, p.84)

Para “revelar a vida nas coisas”⁵⁸, é necessário encontrar meios de forçar a linguagem e fazê-la dizer além de si mesma.

Hansen, embora não estabeleça uma relação direta à ideia de Deleuze, parece ver na ficção rosiana a mesma “zona de indiscernibilidade e de indeterminação”⁵⁹ da qual fala o pensador francês. Segundo ele, Rosa inventa “formas que indeterminam o significado e o sentido”⁶⁰, e por mais que o leitor tente fixar uma lógica, sempre ficam “restos”:

Quando busca na sua memória uma representação conhecida que lhe permita achar e reconhecer uma significação provável e não a encontra, o leitor imediatamente adapta o vazio de significação produzido pelo termo no seu entendimento ao que supõe conhecer, fazendo uma tradução verossímil, mas parcial. Por ser parcial, a tradução deixa para trás um resto de significação indefinida que, na sequência da leitura, vai se relacionando com outros restos de outras traduções parciais de outras expressões. A presença da unidade desse contínuo de significação indeterminada é percebida pelo leitor como uma substância vaga e difusa, que se estende entre as palavras relacionando-as indefinidamente, como se fosse uma substância aquém e além, fora da linguagem. (HANSEN, 2012, p.122)

Para Hansen, há na ficção de Guimarães Rosa um “estranhamento que lampeja [...] como se a sua linguagem fosse uma não linguagem”⁶¹ e acrescenta que, por trás desse tratamento da linguagem, há uma razão política. Ir contra a linguagem instrumental é ir contra a lógica, e investir contra ela é necessário, se o escritor deseja alcançar uma percepção menos

⁵⁷ DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*, p.83.

⁵⁸ DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*, p.12.

⁵⁹ DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*, p.83.

⁶⁰ HANSEN, J.A. *Letras de Hoje*, p. 123.

⁶¹ HANSEN, J.A. *Letras de Hoje*, p.126.

limitada e mais complexa, mais de acordo com a complexidade da experiência. A respeito de Rosa,

toda a sua ficção pressupõe que, ao ser interposta na forma como ordenação lógica dos conceitos, a adequação limita e subordina o sentido da experiência que expressa o “verdadeiro pensamento” às definições estáticas das classificações científicas e filosóficas de um intelectualismo quase sempre esquematicamente racionalista, que lineariza, divide e opõe coisas que efetivamente estão unidas no movimento do seu devir. (HANSEN, 2012, p.126)

Por isso é que Guimarães Rosa, “como outros autores modernos”,

se recusa a usar a língua degradada como a comunicação da sociedade industrial. Sua forma não é a forma de Joyce, evidentemente, mas ambos têm em comum a recusa de linguagens desgastadas. Ambos sabem que é contrafação estética escrever em uma língua dominada pela razão instrumental. [...] Rosa não pensa a língua como instrumento pronto ou neutro para representar conteúdos. Ela também deve ser ficcionalmente reinventada. (HANSEN, 2012, p.128)

Como destacam Bradbury e McFarlane, há na literatura moderna uma “alta consciência estética”, passando “do realismo e da representação humanista para o estilo, a técnica”, tudo isso “em busca de uma penetração mais profunda da vida”⁶², ou, na visão de Hansen, menos prisioneira da “razão instrumental” que sustenta o mundo da comunicação de massa e do consumo.

⁶² BRADBURY, M; McFARLANE, J. *Modernismo Guia Geral: 1890-1930*, p. 18.

3. EM BUSCA DO “EU” PERDIDO NO TEMPO

3.1 Uma estória sobre a memória

“Ultramuito, porém, houve o que há, por aquela parte, até aonde o luar do meu mais-longe, o que certifico e sei.”⁶³

Logo no primeiro parágrafo, o leitor que decide se aventurar pelas páginas de “Nenhum, nenhuma” – partindo, desde o título, do escuro – vê-se intimado a adentrar a subjetividade do narrador-personagem, acompanhando a dura batalha que ele trava com a memória em busca de resgatar, do passado, um episódio da infância vivido com uma intensidade incomum, como se disso dependesse sua paz interior. Contudo, consciente de que sua luta é uma luta inglória⁶⁴, o narrador adverte que o que quer que tenha acontecido no passado, “não é possível saber-se, *nunca mais*” (93). Assim, o que o leitor presencia ao longo de toda a história é a angústia de um sujeito dividido entre o desejo e a certeza da impossibilidade de realizá-lo.

O distanciamento com que o sujeito do presente apresenta o menino que fora um dia parece muito grande, pois aquele se refere a este como “o menino”. Mas, ao decorrer da narrativa, aparecem indícios de que o que parecia se tratar de uma “simples” história contada em 3ª pessoa dramatiza, ao contrário, uma problematização acerca do “eu”, um “eu” que se reconhece, assim, também como “outro”. Em busca desse “eu” perdido no tempo é que o narrador se lança no “jogo da memória” (94), como se da lembrança do que viveu na infância dependesse a decifração de si mesmo.

Assim que inicia a estória, o narrador deixa pistas de que existe algo de problemático nesse discurso.

⁶³ ROSA. *Primeiras estórias*, p.94. A partir daqui, todos os trechos retirados do conto serão marcadas apenas com o número da página após a citação. Os trechos que aparecem destacados em itálico neste trabalho reproduzem a forma como aparecem no conto.

⁶⁴ Parolari Fernandes, que produziu uma adaptação do conto “Nenhum, nenhuma” para o teatro, descreve o esforço do narrador em busca de recuperar seu passado como a luta de quem, sabendo-se vencido, determina para si o ato inglório de vencê-la. PAROLARI FERNANDES. *O caminhar das sombras imemoriais: encenação do universo roseano a partir da exegese do conto “Nenhum, nenhuma”*, de Guimarães Rosa, p.31.

[...]-há era uma data. O menino não sabia ler, mas é como se estivesse relendo, numa revista, no colorido de suas figuras; no cheiro delas, igualmente. Porque, o mais vivaz, persistente, e que fixa na evocação da gente o restante, é o da mesa, da escrivanhinha, vermelha, da gaveta, sua madeira, matéria rica de qualidade: o cheiro, do qual *nunca mais houve*. (93)

Ocorre, nesse trecho, uma confusão entre os tempos verbais, como na expressão “há era uma data”, que indica a mistura entre presente e passado. Além disso, a expressão “há era uma data” também sugere um tempo distante, mas impreciso, e quase atemporal, semelhante ao “era uma vez” dos contos de fadas.

Outra marca de indeterminação no que se refere à demarcação temporal que se verifica no trecho acima está expressa na ação aí descrita: reler a revista. Embora o sujeito da oração seja o “menino”, pois é ele quem relê, o verbo no tempo presente, que aparece intercalado na frase, sugere que quem pratica a ação é o narrador. Desse modo, o verbo reler adquire um sentido mais amplo⁶⁵. Reler é a tentativa de reviver o passado, é a busca de recuperar a percepção, os sentimentos, a repercussão íntima da experiência do “menino” que fora o narrador, numa espécie de presentificação do passado.

Vale ressaltar, no entanto, que essa presentificação do passado – lembrar como um modo de reviver o acontecido – jamais se dá de maneira completa. Como sugere Bergson:

A lembrança de uma sensação é coisa capaz de *sugerir* essa sensação, ou seja, de fazê-la renascer, fraca primeiro, mais forte em seguida, cada vez mais forte à medida que a atenção se fixa mais nela. [...] A sensação, com efeito, é essencialmente atual e presente; mas a lembrança, que a sugere do fundo do inconsciente de onde ela mal emerge, apresenta-se com esse poder *sui generis* de sugestão que é a marca do que não existe mais, do que ainda queria ser. [...] Em nenhum grau, porém, a sugestão é o que ela sugere, a lembrança pura de uma sensação ou de uma percepção não é, em nenhum grau, a sensação ou percepção elas mesmas. (BERGSON, 2011, p.51)

O narrador de “Nenhum, nenhuma” tem consciência da impossibilidade de reviver a experiência. Embora a lembrança possibilite a ele, em alguma medida, recuperar sentimentos de outrora, tudo não passa de “sugestão”, intensa, porém imprecisa, do que ficou para sempre perdido no tempo, como “o cheiro, do qual *nunca mais houve*”.

Ainda a respeito do trecho do conto transcrito anteriormente, destaca-se agora outro

⁶⁵ Ainda a respeito do sentido atribuído ao verbo reler, é curioso que a criança, que não era alfabetizada, tenha a capacidade de ler, o que sugere que a leitura recebe aqui uma significação que vai além do sentido pragmático: o que o menino lê (percebe) é o drama daquelas pessoas.

fator. Um pouco antes, o narrador contava sobre a ida do “menino” ao escritório e seu encontro com o “homem sem aparência” (93), até que, de repente, ele interrompe a narração dos fatos para se ater à descrição de um móvel que compunha aquele ambiente: a escrivaninha vermelha. Imagem que é retomada ao fim do conto, a escrivaninha desempenha uma função importante, pois é ela, como afirma o narrador, que “fixa na evocação [...] o restante”. Dito de outro modo, a recordação da escrivaninha contribui para suscitar outras lembranças, funcionando como um ponto de reunião de memórias que transporta o narrador para um plano mais profundo de si, de onde surgem novas-velhas imagens, antes perdidas nos confins do “eu”.

A ideia de que um objeto teria não só a capacidade de persistir na memória, como também o poder de evocar outras lembranças se repete na estória. Em determinado momento, enquanto luta para conseguir restituir a experiência vivida na infância, o narrador afirma, a respeito da árdua tarefa, que “talvez as **coisas** mais ajudando, as **coisas**, que mais perduram”⁶⁶. Isso parece explicar o fato de que, embora a lembrança do que ocorreu permaneça vaga, “na tenebrosidade”, ele consiga reconstituir, até com certa precisão, os móveis da casa: o comprido espeto de ferro, o batedor de chocolate, de jacarandá, alguidares, pichorras, canecos de estanho (95). Como se fosse mais fácil preservar a matéria inanimada do que acontecimentos na memória.

Curiosamente, outro elemento que também persistiria à passagem do tempo é o cheiro, algo imaterial que, ao contrário dos objetos, desvanece no ar. O narrador se refere ao cheiro com certa insistência, o que acentua sua importância na evocação do passado: o cheiro das figuras da revista; da escrivaninha “que cheirava tão bom” (99); e da Moça, que tinha cheiro “a vem de verde e a rosa, mais meigo que as rosas cheiram, mais grave” (96). Importante notar que, para descrever a Moça, o narrador utiliza figuras de linguagem, como sinestesia e aliteração: além de evocar o poético, a Moça provoca no narrador uma explosão de sentidos, o que demonstra a complexidade de sentimentos que ele tem em relação a ela.

Todos esses cheiros “nunca mais respirados” (95) permaneceram, no entanto, na memória. A respeito dessa ligação entre a memória e os sentidos, faz lembrar o narrador proustiano⁶⁷, que afirma que:

⁶⁶ Os trechos destacados em negrito são marcações nossas.

⁶⁷ A grande obra prima de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, tem como principais temas o tempo e a memória. Ocorre uma distinção entre dois tipos de memória: há a memória voluntária, ligada ao esforço consciente, e há a memória involuntária. Esta última, que independe do esforço consciente, é, em Proust, a única capaz de restituir o passado que está adormecido e só pode ser ativada através dos sentidos, como no famoso episódio do chá com madeleine.

[...] quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis, porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações. (PROUST, 2004, p.53)

Há, como se vê, aproximação entre a relação memória-sentidos em Guimarães Rosa e Proust. Entretanto, a forma como essa relação se dá é diferente nas obras desses dois autores: enquanto no romance de Proust o cheiro é capaz de trazer de volta a lembrança do passado, na estória de Guimarães Rosa ele é marca do irrecuperável.

Lembrar, para o narrador de “Nenhum, nenhuma”, é semelhante a caminhar sobre uma ponte interrompida: “*Reperdida a lembrança, a representação de tudo se desordena: é uma ponte, ponte, – mas que, a certa hora, se acabou, parece’que. Luta-se com a memória*” (99). Essa imagem utilizada pelo narrador para expressar a incapacidade de recuperar o passado lembra o que Hansen diz a respeito de Riobaldo: o narrador de “Nenhum, nenhuma”, assim como o protagonista de *Grande Sertão: Veredas*, embora busque “dizer o valor e o sentido da experiência do passado”, só “produz imagens de buracos e acidentes do lembrado”, de modo que o que recupera da experiência são apenas “imagens parciais e deformantes”⁶⁸. Como observa Soares, também a respeito do romance *Grande Sertão: Veredas*, “a memória é terreno movediço, incerto, e, portanto, ineficaz para dar acesso à “lisa e real verdade””⁶⁹, que é o que busca Riobaldo e também o narrador desta estória.

A partir de agora, serão abordados os caminhos incertos que o narrador percorre em busca de si mesmo, procurando demonstrar como o conto de Guimarães Rosa, por meio de seus elementos composicionais, recria aspectos do processo pelo qual se dá o funcionamento da memória.

Como observa Perrone-Moisés, que faz uma leitura psicanalítica da estória, o processo que se desenvolve no conto “Nenhum, nenhuma” é o da “lembrança”, que consiste em “arrancar, a custo, da memória um episódio fundamental da infância”. A respeito da forma que Guimarães Rosa deu a esse processo no conto, afirma a autora:

Inúmeras são as obras literárias nascidas de tal trabalho de memorização, mas poucos são os escritores que apresentam, como Guimarães Rosa, tão

⁶⁸ HANSEN, J.A. *Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa*, p.46.

⁶⁹ SOARES. *Minas Gerais Diálogos: Estudos de Literatura e Cultura*, p.151.

nítida consciência do processo, das resistências que devem ser vencidas e do objetivo salvador que deve ser alcançado. Quando o relato é uma reconstituição racionalizada do passado, toma formas coerentes, lógicas, flui facilmente – falsamente. É o que ocorre nas memórias de infância “clássicas”, relatos “completos” e “indiscutíveis” do que “realmente” se passou. Quando a memória pretende abrir caminho para o inconsciente, levantando recalques e incidindo nos dolorosos pontos de fixação, o processo é árduo, penoso, e a narrativa vacilante. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p.114)

Nessa “narrativa vacilante”, tudo é marcado pela indeterminação, tal como é o caso das personagens. Quem eram aquelas pessoas, a Moça, o Moço, o Homem e a Nenha, velhinha? Embora tenham sido de suma importância para o “menino”, iniciando-o em grandes temas como o amor e a morte, permaneceram durante anos no esquecimento, nas sombras, e o narrador não alcança mais a compreensão de quem realmente eram, nem a razão pela qual esteve com elas. A análise das personagens, porém, não será feita agora, mas no próximo tópico.

A mesma indeterminação se verifica em relação ao tempo da narrativa, a qual já foi referida anteriormente. Quando o “menino” viveu tudo aquilo? Para tal pergunta não há resposta e tudo o que é dado ao leitor é uma data, seguida por um ponto de interrogação, “1914?” (94). O narrador, contudo, reconhece que a data não poderia ser aquela e acrescenta que “Se diversa, entretanto, impôs-se, por trocamento, no jogo da memória, por maior causa” (94). As palavras do narrador atentam para a questão de que a memória não é fiel ao passado e, por razões indetermináveis, altera o acontecido, impossibilitando, assim, que o sujeito alcance a “verdade dos fatos”.

A respeito desse jogo da memória dramatizado no conto, Perrone-Moisés adverte que é um esconde-esconde, em que os relâmpagos e lampejos são constantemente toldados por nuvens e serras – imagens extraídas da narrativa –, de modo que o que chega à consciência vem de muito longe, filtrado e enfraquecido⁷⁰.

Quanto ao espaço, este aparece na narrativa de dois modos, ambos também marcados pela indeterminação. Há o espaço físico, referente ao lugar onde esteve o “menino”, e há o espaço que podemos chamar de espaço subjetivo, ligado à interioridade do narrador. Sobre o primeiro, pouco é dito, de maneira que não é possível saber onde realmente esteve o narrador quando viveu tudo aquilo. O que é dado é apenas uma vaga noção do que seria o todo: “A casa – rústica ou solarenga – sem história visível, só por sombras, tintas surdas: a janela

⁷⁰ PERRONE-MOISÉS. *Flores da escrivaniinha*: ensaios, p.115

parapeitada, o patamar da escadaria, as vazias tarimbas dos escravos⁷¹, o tumulto do gado?” (94).

A casa é “rústica ou solarenga”, afirma o narrador, mas rústico é sinônimo de simples e solarenga dá ideia de fidalguia⁷². O narrador utiliza dois adjetivos contrários para se referir à casa, o que dá a ela um caráter indeterminado, já que, se as palavras têm sentido contraditório, fica impossível determinar um sentido minimamente preciso a ela. As “sombras” e as “tintas surdas” que cobrem a casa são outra marca de que esse espaço é inapreensível para o narrador. A casa permanece coberta por “sombras”, o que indica não só a impossibilidade de apreender seu real aspecto, como também a incapacidade do narrador de alcançar o que realmente sucedeu enquanto esteve lá: ela é “sem história visível”. As “tintas surdas” reforçam essa ideia de que tanto o local quanto o acontecido são inapreensíveis, pois sugerem uma perda de vivacidade: o que volta à memória chega enfraquecido, sem o fulgor original. Como se vê, ao contrário do romance de Proust, em que o narrador consegue descrever com detalhes locais onde esteve quando mais jovem, permanece apenas uma vaga noção dos lugares por onde andou o “menino”.

Do outro espaço, este, sim, primordial na narrativa, será tratado agora. Como afirmado inicialmente, quem se arrisca sobre as páginas de “Nenhum, nenhuma” é intimado a adentrar a subjetividade do narrador-personagem, de onde acompanhará de perto o drama íntimo do sujeito em busca de si mesmo. Nesse lugar, onde tudo é impreciso, confuso, o narrador busca constantemente se orientar, mas reconhece que, apesar dos esforços, permanece perdido.

Dentro da casa-de-fazenda, achada, ao acaso de outras várias e recomeçadas distâncias, passaram-se e passam-se, na retentiva da gente, irreversos grandes fatos – reflexos, relâmpagos, lampejos – pesados em obscuridade. A mansão, estranha, fugindo, atrás de serras e serras, sempre, e à beira da mata de algum rio, que proíbe o imaginar. Ou talvez não tenha sido numa fazenda, nem do indescoberto rumo, nem tão longe? **Não é possível saber-se, nunca mais.** (p.93 – Grifo nosso)

⁷¹ Apesar de pouco se lembrar sobre o espaço, os vestígios da escravidão não passam despercebidos durante o ato de memorização e, de certo modo, contrastam com a imagem que é construída daquela família, da Moça em especial. O menino vê na Moça a paz, mas essa paz se estrutura, de certa forma, em cima de violência, sinalizando assim a duplicidade intrínseca das coisas do mundo, tema muito frequente na obra de Guimarães Rosa.

⁷² Como aparece descrito no dicionário Priberam, “solarengo” é relativo a “solar” ou casa nobre, o que dá a ideia de sofisticação e luxo.

Mais do que espaço físico, “a mansão fugindo atrás de serras e serras” marca o caráter inapreensível da lembrança. Fugidia, esta escapa sempre, apesar dos esforços do narrador para retê-la, e o que sobra “– reflexos, relâmpagos, lampejos –” são apenas vestígios da experiência passada.

Outro elemento da estória para o qual chama-se a atenção são os trechos destacados em itálico, que são de suma importância para a textura narrativa. Segundo Guimarães Rosa, em carta a um tradutor, as passagens em itálico “representam o esforço do narrador, em solilóquio, tentando recapturar a lembrança do que se passou em sua infância”.⁷³ Porém, gostaríamos de nos aprofundar um pouco nas funções dessas passagens entremeadas à narração dos fatos.

Se os elementos mencionados anteriormente, todos marcados pela indeterminação, recriam os caminhos incertos da memória e a impossibilidade de alcançar a totalidade da experiência, o itálico, que marca momentos de grande tensão narrativa, expressa a reflexão do sujeito acerca da dificuldade da tarefa, como no trecho a seguir:

Na própria precisão com que outras passagens lembradas se oferecem, de entre impressões confusas, talvez se agite a maligna astúcia da porção escura de nós mesmos, que tenta incompreensivelmente enganar-nos, ou, pelo menos, retardar que perscrutemos qualquer verdade. (p.94)

O que seria, afinal, a “porção escura de nós mesmo”? Afirma-se, inicialmente, que essa narrativa dramatiza uma problematização acerca do “eu”, que se reconhece também como um “outro”. Haveria, então, a voz do presente e a voz do passado (“menino”), que o narrador deseja recuperar. Contudo, o trecho transcrito acima chama a atenção para uma terceira voz, uma “porção escura” de si mesmo, com a qual o narrador está em conflito. Essa voz “maligna”, que irrompe do seu interior e sobre a qual ele não consegue ter o controle, atenta para a existência de outro “eu”: um “eu” desconhecido, um estranho dentro de si mesmo. A existência de várias vozes no texto expressa a fragmentação desse sujeito, que está em crise. Tal ponto será melhor abordado nos próximos tópicos.

Voltando agora ao itálico e à função que ele desempenha no conto, neste outro trecho é possível perceber o processo de rememoração (da forma como isso é possível) ocorrendo e as partes em itálico dramatizam a luta do narrador para trazer a lembrança à luz, mas ela vem

⁷³ Apud SILVA. *Macabéa*, p.110.

sempre incompleta, confusa, em vias de escapar:

Tênue, tênue, tem de insistir-se o esforço para algo lembrar, da chuva que caía, da planta que crescia, retrocedidamente, por espaço, os castiçais, os baús, arcas, canastras, na tenebrosidade, a gris pantalha, o oratório, registros de santos, como se um pedaço de renda antiga, que se desfaz ao desdobrar, os cheiros, nunca mais respirados, suspensas florestas, o porta-retratos de cristal, florestas e olhos, ilhas que se brancas, as vozes das pessoas, extrair e reter, revolver em mim, trazer a foco as altas camas de torneado, um catre com cabeceira dourada [...]. (p.95)

Nesse trecho, o narrador fala de ambientes interiores e de objetos domésticos. Alguns deles são bem sugestivos acerca do processo de rememorar. Baús, arcas e canastras são objetos que servem para guardar coisas, assim como a memória guarda a experiência. Já os castiçais trazem a luz, mas uma luz que pouco ilumina, rodeada por sombras, por causa da gris pantalha, que a encobre, tal como ocorre com a lembrança, que é imprecisa e cuja forma não pode ser delimitada.

Ainda a respeito do árduo processo de rememorar, a imagem da renda antiga também é significativa. Assim como essa “se desfaz ao desdobrar”, a lembrança da experiência passada também se desmancha sempre que o narrador parece estar prestes a alcançá-la. Outro ponto interessante é o fato de que a renda é uma porção de tecido perfurada, composta entre linhas e buracos, o que faz alusão aos vazios que se entrelaçam às lembranças, impedindo, assim, que se recupere o acontecido integralmente.

Junto com essa imagem, apresentam-se outras que chamam a atenção para outro elemento importante do conto: a recorrência de imagens da natureza para expressar o difícil processo de trazer à tona a lembrança. Iniciemos pela imagem das estrelas que aparece neste trecho:

Tudo não demorou calado, tão fundamente, não existindo, enquanto viviam as pessoas capazes, quem sabe, de esclarecer onde andou o Menino, naqueles remotos, já peremptos anos? Só agora é que assoma, muito lento, o difícil clarão reminiscente, ao termo talvez de longuíssima viagem, vindo ferir-lhe a consciência. Só não chegam até nós, de outro modo, as estrelas. (p.94)

Comparada às estrelas, a lembrança é apresentada como o reflexo de algo muito distante e, por isso, enfraquecida, cujos contornos são imprecisos; uma luz tênue como a luz

de vela (sugerida pelos castiçais) ou a encoberta pela gris pantalha. Porém, assim como acentua sua fragilidade, tal comparação acentua também o caráter de permanência dessa luz, que sobrevive à própria morte daquilo que a produziu. Vale a pena chamar a atenção para o fato de que o brilho da estrela é percebido de modo descontínuo: a estrela pisca, seu brilho é fugidio. Há, então, na sua imagem, certa duplicidade, pois dá a ideia de algo que é, ao mesmo tempo, contínuo e descontínuo. Assim, também, dá-se com a memória: seu caráter contínuo, que garante a constituição de um “eu” (é porque eu me lembro do que vivi no passado que me enxergo como uma só pessoa que perdura no tempo) e descontínuo, já que a lembrança “pisca” e, tão logo volta à consciência, desvanece no ar.

Se a imagem das estrelas expressa o modo como a lembrança volta à consciência, a imagem das nuvens, por sua vez, coloca em cena as barreiras que o sujeito encontra pelo caminho rumo ao esclarecimento da experiência do passado. Em determinado momento, o narrador interrompe a narração dos fatos, o que ocorre com frequência, e lança a seguinte sentença: “*nuvens são para não serem vistas*” (95). Se, a princípio, parece ser apenas uma frase solta e ao acaso, a imagem é, no entanto, retomada pelo narrador, quando fala a respeito da dificuldade para conseguir se lembrar: “*Tenho de me lembrar. O passado é que veio a mim, como uma nuvem, vem para ser reconhecido: apenas, não estou sabendo decifrá-lo.*” (96).

A nuvem, apesar de sua fluidez e quase imaterialidade, tem a capacidade de esconder o que está além, mas essa ocultação não se dá de maneira completa, de modo que é possível entrever o que está por detrás dela. Do mesmo modo, o passado, que retorna como uma nuvem, retorna encoberto, e o pouco que dele se vê precisa ser desvelado.⁷⁴

Para concluir, será analisada agora a imagem do riachinho: “*Cerra-se a névoa, o escurecido, há uma muralha de fadiga. Orientar-me! – como um riachinho, às voltas, que tentasse subir a montanha*” (97). A imagem do riachinho, que tenta regressar seu curso e subir a montanha, é, sem dúvida, muito significativa no conto. Nessa única imagem estão expressos tanto o desejo que consome o narrador quanto a impossibilidade de alcançá-lo. Assim como não é possível mudar o curso do rio e fazê-lo subir a montanha, também não é possível mudar o curso do tempo e voltar ao passado, de modo que o que ficou para trás não poderá jamais ser recuperado⁷⁵.

Nesse conto, Guimarães Rosa parece não ter se contentado em apenas contar mais uma

⁷⁴ A respeito da imagem das nuvens, Perrone-Moisés a relaciona com o recalque, que tolda o que a consciência não suportaria. PERRONE-MOISÉS. *Flores da escrivinha: ensaios*, 115.

⁷⁵ Perrone-Moisés afirma que o processo de escrita utilizada por Guimarães Rosa na composição de “Nenhum, nenhuma” é semelhante ao de uma cura psicanalítica freudiana, e a imagem do riachinho às voltas, ela relaciona com as palavras de Freud, de que era preciso reproduzir cronologicamente toda a cadeia de lembranças patogênicas, mas na ordem inversa, a última primeiro e a primeira no fim. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p.116)

estória sobre a memória, tema tão recorrente na literatura. Em “Nenhum, nenhuma”, ele a desnuda, recriando seu jogo e suas armadilhas. Os caminhos obscuros da memória, Rosa transforma em poesia nessa narrativa feita de incertezas.

3.2 Por que lembrar é essencial?

“A gente cresce sempre, sem saber para onde.” (p.98)

Afinal, por que rememorar esse passado é tão importante para o narrador? Embora surgida ao acaso, a lembrança (ou a falta dela) o perturba, pois ele sente que naqueles “remotos anos” (94) sucederam fatos decisivos, e que da compreensão do passado depende seu sossego, “*Se eu conseguir recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me, adivinhar o verdadeiro e real já havido.*” (94).

A busca do narrador vai além da decifração do passado, o qual serve apenas de meio. O que ele ardentemente deseja é “religar-se”. Segundo Bergson, é incontestável que toda ação humana tem como ponto de partida uma insatisfação, um sentimento de ausência, e que só procuramos uma coisa porque nos sentimos privados dela⁷⁶. Poderia, então, o sujeito se sentir privado de si mesmo?

“Adivinhar o verdadeiro e o real já havido” é o único modo, intui o narrador, de conseguir recuperar a essência do eu, perdida no tempo, essência que só poderia ser redescoberta se o narrador conseguisse romper a distância do tempo e reencontrar, dentro de si, o menino que fora um dia. Contudo, apesar de todos os seus esforços para recuperar o olhar da criança, deste só alcança fragmentos. Todavia, apesar da impossibilidade de alcançar o “eu” do passado, algum elo, ainda que tênue, subsiste à passagem do tempo e as cenas, que voltam à consciência do narrador, ainda que imprecisas, distorcidas, são aquelas que marcaram o “menino”. Será em busca deste Menino⁷⁷ que partiremos agora, enfocando, assim, a trajetória do narrador em busca de si mesmo.

⁷⁶ BERGSON. *Memória e vida*, p.27-28.

⁷⁷ Adotaremos a partir daqui a forma maiúscula para nos referirmos ao menino que fora o narrador, assim como é grafado no conto.

3.2.1 O homem solitário

A certa altura, é narrado no conto o momento em que o Menino entra no escritório e se depara com um homem “já entrado em anos” (93), quem o narrador presume ser o dono da fazenda. Um fator curioso a respeito dessa personagem é a ênfase dada à impossibilidade de alcançar seu semblante: ele é “sem aparência” (93). A falta de semblante do Homem provavelmente tem a ver com os “buracos” da memória, que preserva imagens lacunares, imprecisas do passado, porém é mais do que isso, como será possível perceber mais adiante.

O Homem está sempre distante. Quando todos estão reunidos no jardim, a presença dele só é percebida quando se ouve “o rumor da tesoura” que “podava as roseiras” – e lá está ele, solitário. Como observa o narrador, “O Homem velho só queria ver as flores, ficar entre elas, cuidá-las. O Homem velho brincava com as flores” (97). Curioso a esse respeito é que a Moça, filha do “Homem sem aspecto” (93), é comparada mais de uma vez com uma flor, o que demonstra que, aos olhos do narrador, ela é uma das rosas que o Homem mantinha em seu jardim, delas a mais preciosa. Esse ponto também será tratado mais adiante, a respeito da Moça.

Ainda quando o Homem está presente, permanece distante, como no episódio em que o Menino corre para refugiar-se na cozinha com medo de Nenha, a velhinha de quem a Moça cuidava. Enquanto a Moça e o Moço tentam tranquilizar a criança, o Homem permanece alheio ao que acontece à sua volta: “Lá estava também o Homem calado, de costas, mesmo de pé ele rezava o terço, num rosário de pretas camáldulas” (96).

A citação acima atenta para outras características marcantes da personagem: seu silêncio e a sua indiferença em relação ao que ocorre ao seu redor (de costas, rezando). O “Homem calado” não pronuncia uma única palavra, nem um suspiro sequer, e o que provavelmente chamou a atenção do Menino ainda intriga o narrador: “O Homem, velho, quieto e sem falar [...] concordava com todos, sem tristezas se calava?” (95). O Menino intui que há algo por trás daquele silêncio, sendo capaz de pressentir o sofrimento do Homem. Como observa o narrador, “*Mesmo um menino sabe, às vezes, desconfiar do estreito caminhozinho por onde a gente tem de ir – beirando entre a paz e a angústia.*” (95). Mas o que angustiará aquele homem? Ao escutar uma conversa entre a Moça e o Moço, surge uma possível resposta para o mistério:

Do que falavam o Moço e a Moça. Do velho Homem, pai dela, desenganadamente doente, para qualquer momento, mortal. – “E ele já sabe?” – o Moço perguntou. A Moça, com um lenço branco, muito fino, limpava a sumida boca da Nenha, velhinha. – “*Ele sabe. Mas não sabe por quê!*” – ela falou, tinha fechado os olhos, tesa, parada. O Moço se mordeu, um curto. – “*E quem é que sabe? E para que saber por que temos que morrer?*” – disse, disse. A Moça, agora, era que pegava na mão dele. (p.97-98)

A Moça conta ao Moço que seu pai está à beira da morte e que ele não entende o porquê. Embora a resposta da Moça seja vaga, a partir do que é dito em seguida pelo Moço, é possível inferir que o que angustia o Homem é a presença iminente da morte e a impossibilidade de alcançar seu sentido⁷⁸. No entanto, como pouco é dito sobre o Homem – geralmente sua imagem aparece apenas de relance entre uma cena e outra das demais personagens, o que parece ser também consequência do seu distanciamento – permanece o mistério.

O isolamento do homem marcou tanto o narrador que a impossibilidade de precisar a sua aparência não parece ser apenas consequência de um lapso de memória, mas também resultado da sensação que se gravou na criança, de que era impossível se aproximar verdadeiramente dele.

3.2.2 *O casal apaixonado*

Se a fisionomia do Homem permanece perdida, a beleza da Moça, ao contrário, ressurgiu com todo o seu esplendor na lembrança do narrador, pois foi ela quem mais marcou o Menino. Será da Moça e do Moço que falaremos agora, dessa história de amor sem um final feliz.

A primeira descrição do casal é bastante significativa,

A Moça e o Moço, quando entre si, passavam-se um embebedo olhar, diferente dos outros; e radiava em ambos um modo igual, parecido. Eles olhavam um para o outro como os passarinhos ouvidos de repente a cantar, as árvores pé-ante-pé, as nuvens desconcertadas: como do assoprado das cinzas

⁷⁸ Talvez isso explique a postura do Homem, que está voltado ao transcendente (o que é expresso na imagem dele rezando o terço) e alheio ao cotidiano. Talvez a proximidade da morte fez com que ele se preocupasse com outras questões, mais graves.

a esplendor das brasas. Eles se olhavam para não-distância, estiadamente, sem saberes, sem caso. Mas a Moça estava devagar. Mas o Moço estava ansioso. O Menino, sempre lá perto, tinha de procura-lhes os olhos. [...] Mas o menino queria que os dois nunca deixassem de assim se olhar. (p.94)

O modo como o narrador descreve a troca de olhares entre a Moça e o Moço inicialmente parece revelar uma visão romântica e idealizada do amor. Ao comparar a forma como o casal se olha a elementos da natureza, há sugestão de que eles, através do amor, estão em comunhão com a mesma, a ponto de afetá-la: os pássaros, “ouvidos de repente a cantar”; as nuvens, que ficam “desconcertadas”. É um amor tão forte que é capaz de reacender o que estava apagado, de fazer ressurgir as brasas de sob as cinzas, a vida da morte. Eles “se olhavam para não-distância”, como se, de tão próximos, formassem uma só pessoa. Contudo, essa visão idealizada logo é problematizada, de modo que o que foi dito anteriormente é colocado sob suspeição. Há um indício de que a harmonia que vinha sendo apresentada não é completa, pois existe entre os dois uma diferença de ritmos: enquanto “a Moça estava devagar”, “o Moço estava ansioso”. E o que vemos acontecer à medida que a narrativa progride, em vez da comunhão anunciada acima, é o afastamento dos dois, de modo que o amor entre eles não é capaz de vencer obstáculos e diferenças, como inicialmente o trecho parece sugerir.

A Moça é sempre descrita com extremosa benevolência e, além de sua beleza, outras qualidades são exaltadas, qualidades que excedem o ordinário e acentuam sua singularidade. Não podemos deixar de mencionar o fato de que a Moça foi o primeiro amor do narrador quando criança, o que parece explicar a razão pela qual ele constrói dela uma imagem que beira a perfeição.

Logo que a imagem da Moça reaparece, percebemos o quão importante ela foi para o Menino: “A lembrança em torno dessa Moça raia uma tão extraordinária, maravilhosa luz, *que, se algum dia eu encontrar, aqui, o que está por trás da palavra “paz”, ter-me-á sido dado também através dela*” (94).

Ela não é apenas um sinônimo de “paz”, é também de sabedoria, o que fica sugerido no episódio em que leva um copo de água para a Nenha:

A Moça trazia a água, vinha com nas duas mãos o copo cheio às beiras, sorrindo igual, sem deixar cair fora uma única gota – a gente pensava que ela devia de ter nascido assim, com aquele copo de água pela borda, e conservá-lo até à hora de desnascer: dele nada se derramasse. (p.97)

O gesto da Moça, embora simples e comezinho, diz muito sobre a visão que o narrador tem dela. Ela carrega um copo d'água à beira de transbordar, mas não deixa cair dele uma única gota, o que é uma indicação de sua habilidade para lidar com situações delicadas. Sobre esse mesmo episódio, Parolari Fernandes relaciona a imagem do copo cheio à figura construída por Sócrates para falar sobre a sabedoria, na qual ele compara o sábio a um homem que possuísse uma vasilha cheia de coisas necessárias à vida⁷⁹. A imagem sugere, portanto, que a moça também é sábia.

Já Perrone-Moisés, advertindo-nos inicialmente para o sentido de pureza comumente atribuído à imagem da água, recorre novamente a Freud e à interpretação sexual dada por ele em uma de suas análises. As gotas d'água são então relacionadas ao líquido que o homem dá à mulher durante o ato sexual. Não deixar cair uma única gota equivaleria à preservação da virgindade⁸⁰.

Paz, sabedoria e pureza, todas essas qualidades aqui sugeridas, se enquadram perfeitamente ao perfil que nos é dado da Moça. Contudo, ela é mais do que isso. Por trás dessa imagem iluminada e quase perfeita que o narrador constrói da Moça, irrompem também as sombras que a cercam, revelando sua complexidade.

A Moça, “de formosura tão extremada”, vestia preto, e ela era “alta, alva, alva” (96). Esse contraste entre a cor do seu vestido e da sua pele insinua a duplicidade dessa personagem, pois, se por um lado, ela é a personificação da luz, essa luz, no entanto, está coberta pelas trevas. Essa ideia de que existe algo sombrio em volta da Moça é acentuada quando o narrador afirma que ela “era a mais formosa criatura que jamais foi vista [...] poderia ser a princesa no castelo, na torre” e, em seguida, questiona: “Em redor da altura da torre do castelo, não deviam de revoar as negras águias?” (95).

Não é a primeira vez que aparece na história referência aos contos de fadas, o que enfatiza a busca do narrador pelo universo infantil. A Moça é comparada a uma princesa. Dentre as narrativas maravilhosas, o conto faz referência a uma em especial: a história de Rapunzel. Como se sabe, trata-se da história de uma princesa que foi presa pela bruxa na torre de um castelo, onde permaneceu durante anos, até que o príncipe viesse lhe salvar. Como é comum nessas narrativas, o “felizes para sempre” não vem imediatamente; é depois de algumas peripécias que o amor vence no final.

⁷⁹ PAROLARI FERNANDES. *O caminhar das sombras imemoriais*: encenação do universo roseano a partir da exegese do conto “Nenhum, nenhuma”, de Guimarães Rosa, p.33.

⁸⁰ PERRONE-MOISÉS. *Flores da escrivaniha*: ensaios, p.119.

Mas o que essa outra estória tem em comum com a da Moça, afinal? A comparação feita pelo narrador sugere que, aos olhos do Menino, a Moça, assim como Rapunzel, vivia em uma prisão e, se não existe uma bruxa, há menção às “negras águias”, as quais sugerem o tenebroso ou mau agouro. É curioso que, após falar das “negras águias”, apareça em seguida a imagem do Homem: “Em redor da altura da torre do castelo, não deviam de revoar as negras águias? O Homem, velho, quieto e sem falar, seria, na realidade, o pai da Moça” (95). Isso pode ser um indício de que ele seria, na verdade, a sombra que paira sobre ela. Esse indício não é o único, como será possível visualizar mais adiante.

Retorna-se agora a um aspecto já mencionado e que, neste ponto, fará mais sentido: a comparação da Moça à flor. Essa comparação se dá, inicialmente, de forma sutil, como quando o narrador descreve o aroma da Moça, que “cheirava a vem de verde e a rosa” (96) ou quando, no jardim, ela aparece “entre madressilvas e rosmaninhos, insubstituível” (97). Em outros momentos, a comparação é mais direta, a ponto de o narrador afirmar que ela é flor, ora em seu “limite de transformação” (98), ora “linda já de outra espécie” (99), o que marca novamente a complexidade dessa personagem: seu caráter não é homogêneo, pois ela se transforma.

Ainda a respeito dessa comparação entre a Moça e a flor, foi dito anteriormente que é resultado do ponto de vista do narrador, que a vê como uma das rosas que o Homem mantinha em seu jardim. Lembremos a cena em que o Homem podava as roseiras, ação que será focada agora: “O rumor da tesoura grande podava as roseiras. Era o Homem velho, de pé, de contraluz, homem muito alto.” (97). Se a Moça é uma das rosas do grande jardim, conseqüentemente ela também sofre a ação do Homem, de modo que o verbo “podar” pode adquirir aqui outro sentido: seria a metáfora do poder que o pai exerce sobre a filha, impedindo-a de seguir livremente seu caminho. A reação do Moço perante o Homem corrobora com essa interpretação, como no episódio em que a Moça e ele vão buscar o Menino na cozinha, cena já mencionada anteriormente: “O Moço ria, exato. Tranquilizavam-no [o Menino], diziam: que a velhinha não era a morte não. [...] Mas o Moço não ria mais. Lá estava também o Homem calado, de costas [...]” (96). Se, a princípio, o clima era de descontração (o Moço ria), isso não dura muito, pois a presença do Homem, ainda que aparentemente alheio à cena que junto a ele se desenrola, incomoda o Moço, que, talvez, pressinta nele um empecilho entre ele e a Moça.

Levando em consideração os indícios acima, poderíamos interpretar que o Homem seria então a sombra em volta da Moça. Mas há elementos no conto que apontam em outra direção: a sombra em volta da Moça seria o “tempo do limite”, que também pesa sobre ela.

Quando conta ao Moço que seu pai está desenganado, a Moça sofre um abalo, o que é possível perceber devido à alteração do seu aspecto. Voltando ao episódio, mas para focar agora em outros pontos:

Do que falavam o Moço e a Moça. Do velho Homem, pai dela, desenganadamente doente, para qualquer momento, mortal. – “E ele já sabe?” – o Moço perguntou. A Moça, com um lenço branco, muito fino, limpava a sumida boca da Nenha, velhinha. – “*Ele sabe. Mas não sabe por quê?*” – ela falou, tinha fechado os olhos, tesa, parada. O Moço se mordeu, um curto. – “*E quem é que sabe? E para que saber por que temos que morrer?*” – disse, disse. A Moça, agora, era que pegava na mão dele. (p.97-98)

A Moça, da qual o narrador sempre destaca a delicadeza dos gestos, como o extremo cuidado que ela tem com Nenha, de repente fica tesa, parada. Ocorre um endurecimento de sua feição, o que demonstra o quanto o assunto da doença do Homem a perturba. Se seguir por esse caminho, de que o que pesa sobre a Moça é o “tempo do limite”, representado pela figura do pai, as “negras águias” podem ser relacionadas à morte, cuja presença, rodando a casa, pode-se sentir, embora não seja possível saber quando ela realmente mostrará sua face. A sombra que paira sobre a Moça, então, embora tenha ligação com o Homem, o ultrapassa: a Moça está cercada pela morte.

Corroborar essa interpretação a relação estabelecida entre a Moça e a Nenha, velhinha, de quem ela cuidava com amor e dedicação. Nenha, figura misteriosa sobre a qual será tratada adiante, é associada à própria imagem da morte pelo Menino, quando ele a vê pela primeira vez, tanto que o Moço precisa explicá-lo que “a velhinha não era a Morte, não” (96).

Por todos esses motivos, o conto sugere que a Moça desiste do Moço para permanecer naquela casa cuidando dos dois velhos: o Homem e a Nenha. Contudo, esse não seria o único impeditivo para o final feliz entre o casal: os dois parecem ser separados também pelas diferenças.

Como mencionado anteriormente, ainda quando o clima é, predominantemente, de harmonia, já aparece a primeira marca de desavença entre eles, pois a Moça “estava devagar” e o Moço, “ansioso”. Logo descobrimos a razão para este desajuste. Enquanto a Moça “não queria que coisa alguma acontecesse”, o Moço “conjurava-a”, queria convencê-la, quem sabe, a partir com ele, e em meio sua insistência, urgência, a Moça então o adverte “*Você ainda não sabe sofrer...*” (96). Resta a dúvida: o que significa saber sofrer, afinal?

Quando a Moça diz ao Moço que ele não sabe sofrer, podemos inferir que ela sabe. Mas, novamente, o que é saber sofrer? O diálogo transcrito anteriormente, em que os dois falam sobre a doença do Homem e sua morte iminente, pode dar uma luz a esse respeito. A Moça sofre junto com o pai, o assunto a afeta, conforme sua reação já aqui discutida (“tinha fechado os olhos, tesa, parada”). Já o Moço, que deseja confortá-la, questiona, “*para que saber por que temos de morrer?*”. O Moço prefere não pensar, mas não pensar na morte não é um modo de negá-la? A Moça, embora não entenda, parece aceitar que morrer é algo inerente à vida e consegue conviver com essa certeza, enquanto o Moço não. Com base nisso, poderíamos interpretar que “saber sofrer” é saber conviver com a certeza da morte. Mas, se forem levados em consideração outros elementos do conto, é possível perceber que essa explicação não é suficiente.

Em outro episódio, que é de suma importância na narrativa, a Moça lança uma “sentença”, resultando na separação do casal. Nesse mesmo episódio aparecem elementos importantes à discussão levantada acima:

Transvisto, sem sofrer, fechando os dentes, o Moço arguia com a Moça, ela firme e doçura⁸¹. Ela tinha dito: - “... *esperar, até à hora da morte...*” Soturno, nervoso, o Moço não podia entender, considerar no impeditivo. Porque a Moça explicava: que não a morte do pai, nem da velhinha, Nenha, de quem era tratadeira. Falou: - “*Mas a nossa morte...*”. Sobre este ponto, ela sorria – muito – flor, limite de transformação. Obrigara-se por um voto? Não. Mais disse: - “*Se eu, se você gostar de mim... E como saber se é o amor certo, o único? Tanto é o poder errar, nos enganos da vida... Será que você seria capaz de se esquecer de mim, e, assim mesmo, depois e depois, sem saber, sem querer, continuar gostando? Como é que a gente sabe?*” (p.98)

Esse diálogo marca um dos momentos mais obscuros do conto e é difícil apreender o sentido do que acontece ali. As reticências apontam para o fato de que, desse diálogo, só se alcançam fragmentos, pois são frases lacunares. Ou o Menino não teve acesso a toda a conversa ou, justamente por ser uma criança, ouviu coisas que não entendeu na época e, conseqüentemente, não poderia lembrá-las depois de adulto. Ou, ainda, novamente, o “jogo da memória” é que impediria o narrador de decifrar o que realmente aconteceu. Seja o que for, o que é possível apreender desse trecho é que é construída uma oposição entre a Moça e o Moço.

A Moça coloca em questão um novo problema: como saber se o amor deles é o “certo,

⁸¹ Para se referir a Moça, o narrador exalta qualidades que não costumam ser associadas, como “firmeza” e “doçura”, dando, assim, a ela, certo ar paradoxal.

o único?” E conclui que, se “tanto é o poder errar nos enganos da vida”, restaria aos dois apenas “esperar, até a hora da morte”, como se, apenas nesse momento, existisse alguma possibilidade de certeza. Diante de tal afirmação, que, aos ouvidos do Moço, soa absurda, ele responde que “era apenas um simples homem, são em juízo, para não tentar a Deus, mas para seguir o viver comum, [...] pelos planos caminhos!” (99). Se diante da sentença da Moça, de que teriam que “esperar, até a hora da morte”, o Moço se opõe, afirmando que é “são em juízo”, “um simples homem” que quer “seguir o viver comum” e “os planos caminhos”, há sugestão de que a Moça (e sua proposta) não se enquadraria em nada disso. Até mesmo por tudo o que o narrador diz sobre ela, é possível perceber que a Moça não teria nada de “simples” ou “comum”, características que o Moço atribui a si mesmo.

Outra diferença entre eles é expressa através do modo como cada um reage no momento da discussão. Enquanto a Moça permanece serena e não perde a doçura, o Moço se torna “soturno” (98) e agressivo: “Desesperado, o Moço, lívido, ríspido, falava com a Moça, agarrava-se aos varões da grade do jardim.” (99).

A imagem que nos é dada da Moça é de firmeza e resignação diante dos infortúnios, e não apenas em relação à morte. Ela parece ser aquela que compreendeu e aceitou que a vida é feita de incertezas e que o sujeito é impotente em relação a isso. O Moço, ao contrário, é aquele que ainda não entendeu que não há vida sem dor, sem dúvidas, sem morte: por isso ele “ainda não sabe sofrer”. Enquanto o narrador atribui à Moça uma postura que tem algo de estoica e a vê como alguém que transcende o ordinário, o Moço não passa, para ele, de uma figura banal. Isso teria a ver com a impressão que cada um deles deixou no Menino. Enquanto ele parece ter visto na Moça generosidade, doação e compreensão do sofrimento alheio, o Moço deixou uma imagem de egoísmo e indiferença às misérias do próximo.

Talvez as diferenças, mais do que a “obrigação” de cuidar do Homem e da Nenha, tenham sido o principal impeditivo para o “felizes para sempre”. Mas não podemos nos esquecer de que, como se trata de uma história contada em primeira pessoa (uma narrativa interessada, portanto) e como a Moça foi o primeiro amor do narrador, logo, o Moço era seu rival e sua visão sobre ele deve ser colocada então sob suspeição.

Após o rompimento do casal, embora o desejo do Menino fosse continuar ao lado da Moça, contra tudo o que sentia, ele vai embora com o Moço, e é durante a viagem de volta para casa que ocorre o inesperado. O Menino, em seu enlevo pela Moça, sente pelo Moço “antipatia e rancor” (96). Sua ira é tamanha ao ponto de, vindo no arção do cavalo do rival, ele se sentir incomodado só de ficar perto da voz e do coração do Moço, “que ele detestava” (100). Mas então vem a reviravolta, que é anunciada pelo narrador: “*Tem horas em que, de*

repente, o mundo vira pequenininho, mas noutro de-repente ele já torna a ser demais de grande, outra vez. A gente deve de esperar o terceiro pensamento” (100).

Apesar da indisposição íntima para com o Moço, que, até então, via como um rival, o Menino, ao se colocar junto do coração do Moço (posição que a princípio rejeita), compreende o seu sofrimento e acaba por se solidarizar com ele, simpático à dor do outro que, contra a sua vontade, também é obrigado a se privar do convívio com a Moça e sofre por isso. Assim, ao perceber que o Moço está chorando, o Menino começa a chorar junto com ele, e o cavalo a soprar, e é então que se dá conta de que gostar do Moço, que também amava a Moça, era um modo de estar perto dela (100).

O “terceiro pensamento” pode ser relacionado também à ideia presente no conto “A terceira margem do rio”⁸². Tanto o “terceiro pensamento” quanto a “terceira margem” apontam para existência do paradoxo, problematizando, assim, a lógica binária ou a lógica do isso ou aquilo⁸³, que, segundo Soares, também está presente no romance *Grande Sertão: Veredas*.

Umberto Eco observa que, para o racionalismo grego, “conhecer quer dizer conhecer através da causa”, e acrescenta que, para explicar o mundo através de causas, é necessária uma noção de cadeia unilinear que se baseia em alguns princípios:

[...] o princípio da identidade ($A=A$), o princípio da não contradição (é impossível uma coisa ser A e não ser A ao mesmo tempo) e o princípio do meio excluído (ou A é verdadeiro ou A é falso). Desses princípios decorre o modo de raciocínio típico do racionalismo ocidental [...]. (ECO, 1990, p.20)

Eco observa que esses princípios fundamentaram o racionalismo, base sob a qual se edificou a chamada cultura ocidental e que ainda dominam “as matemáticas, a lógica a ciência e a programação dos computadores”⁸⁴, e também são normas aceitas pelo senso comum. Guimarães Rosa questiona justamente esses princípios básicos da lógica e da doxa. Em correspondência com o seu tradutor alemão, o autor ressalta esse aspecto da sua obra:

Ora, você já notou, decerto, que como eu, os meus livros, em essência são anti-intelectuais – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxelar presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da

⁸² O conto “A terceira margem do rio” também está presente no livro *Primeiras Estórias*.

⁸³ SOARES, C. *Anais da SILEL*, p.5.

⁸⁴ ECO, U. *Os Limites da Interpretação*, p.22.

Ao se referir à razão como “bruxelar presunçoso”, Guimarães Rosa atenta para o fato de que, apesar da pretensão, ela não chega à verdade nenhuma, pois é oscilante, frouxa. Por isso, todos esses limites estabelecidos pelo racionalismo são infringidos no mundo rosiano⁸⁵, um mundo em que prevalece o paradoxo, a indeterminação.

3.2.3 O mistério de Nenha, velhinha

Se a Moça marcou o narrador devido a todas as qualidades anteriormente mencionadas, Nenha o marcou devido ao mistério que existe em volta dela. Essa personagem, além de problematizar temas importantes no conto, como a memória e a morte, encarna a própria figura da indeterminação ao romper com toda a lógica.

A princípio, Nenha ficava escondida em um quarto e, do Menino, tentavam disfarçar até mesmo os passos do corredor que davam em sua direção. Mas depois deixaram-no saber o segredo que guardavam,

E, o que havia ali, era uma mulher. Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável. Tanto, tanto, que ela se encolhera, encurtara-se, pequenina como uma criança, toda enrugadinha, desbotada: não caminharia, nem ficava em pé, e quase não dava acordo de coisa nenhuma, perdida a claridade do juízo. Não sabiam mais quem ela era, trespisavó de quem, nem de que idade, incomputada, incalculável, vinda através de gerações, sem ninguém, só ainda da mesma nossa espécie e figura. (p.95)

A lembrança que o narrador guarda de Nenha situa-a nos limites do extraordinário. Inicialmente, ele afirma que ela era uma velhinha “de história”, mas, em seguida, diz que ela era uma velhinha “de estória”, o que contradiz o que afirmou anteriormente. Embora esse último termo não seja muito usado, alguns dicionários marcam a diferença entre eles⁸⁶. Enquanto o termo “história” é atribuído aos fatos considerados verídicos, o termo “estória”,

⁸⁵ SOARES, C. *Anais da SILEL*, p.5.

⁸⁶ Definição de estória segundo o dicionário Michaelis: narrativa de lendas, contos tradicionais de ficção; “causo”. Ou seja, “estória” tem, em oposição à “história”, o caráter de coisa inventada, ficção.

ao contrário, diz respeito àquilo que é inventado, fantasioso, como os contos de fadas e seu universo encantado. É interessante ressaltar a esse respeito que o termo “estória” é muito utilizado por Guimarães Rosa (motivo pelo qual optei por utilizá-lo também) e está presente inclusive no título da obra de que os contos analisados fazem parte: *Primeiras Estórias*.

Levando em consideração essa distinção, quando o narrador afirma que Nenha é “de história” e “de estória”, ele constrói um paradoxo: ao mesmo tempo em que afirma que a Nenha realmente existiu, ele marca o fato de que ela não é (ou não poderia ser) real, como afirma mais explicitamente neste outro trecho: Nenha é “a inacreditável”, tanto que, embora “velhíssima”, de idade “incalculável”, ela, paradoxalmente, também lembra uma criança. A citação acima não é a única vez em que tal comparação aparece. No episódio em que a levam para tomar sol no jardim, Nenha é colocada “acomodadinha num cesto, que parecia um berço” (97). Mas alguma coisa, além da aparência, existiria em comum entre a velha Nenha e esse período dos primeiros tempos de vida? Se observarmos o extremo cuidado da Moça para com Nenha, não será difícil associá-lo aos cuidados de uma mãe para com uma criança de colo. Esta é totalmente frágil e dependente, assim como Nenha. Além da fragilidade e da dependência, outro aspecto em comum seria a “falta de juízo”: Nenha, aparentemente, já não é guiada pela razão. Como se vê, em um único ser estariam reunidas as duas pontas da vida: a velhice e a infância.

O narrador observa que Nenha “quase não dava acordo de coisa nenhuma”, quase. Vejamos o seguinte trecho:

Não, Nenha não reconhecia ninguém, alheada de fim, só um pensar sem inteligência, imensa omissão, e já condenados segredos – coração imperceptível. *No que vagueia os olhos, contudo, surpreende-se-lhe o imanecer da bem-aventura, transordinária benignidade, o bom fantástico.* O Menino perguntou: – “*Ela agora está cheia de juízo?*” A Moça firmou o olhar, como o luar desassombra. (p.97)

Segundo o narrador, Nenha é “só um pensar sem inteligência”. Mas, em seguida, aparece um “contudo” que problematiza o que foi dito anteriormente. Apesar da debilidade física e mental de Nenha, o Menino pressente que há naquela mulher algo que lhe parece de muito valor, uma “transordinária benignidade, o bom fantástico”, e ele chega a questionar se a Nenha não estaria, ao contrário, é “cheia de juízo”, o que marca uma inversão de valores. Ter juízo para o Menino não é sinônimo de racionalidade, e sim um modo diferente de sentir-

viver a vida que lhe parece mais significativo. Assim, as qualidades que ele atribui a Nenha, assim como à Moça, são excepcionais.

O narrador afirma que a Nenha está “alheada de fim”, ela é “imensa omissão”. Tais características parecem indicar que ela já não responde mais a nenhum estímulo, sem se dar conta ou fazer caso do que se passa ao seu redor. No entanto, a relação estabelecida entre a Nenha e a Moça contraria isso: Nenha não é indiferente, pelo menos, aos cuidados da outra.

[A Moça] Olhava para a Nenha, extremosamente, de delonga, pelo curso dos anos, pelos diferentes tempos, ela também menina ancianíssima. Recobriria-a com um xale antigo, da Velinha não se viam as mãos. Só o engraçadinho, pueril acondicionamento, o sorno impalpar-se, amável ridicularia. Davam-lhe à boca comidinha mole. Tornavam-lhe às vezes, uns sorrisinhos, um tanger de tosse, chegava a falar – e escassamente podia ser entendida – no semi-sussurro mais discreto que o bater da borboletinha branca. A Moça adivinhava-a?⁸⁷ (p.97)

A ligação entre elas é tão forte que Nenha, apesar da “imensa omissão”, tenta se comunicar com ela e basta um “semi-sussurro” para que a Moça a compreenda. Como questiona o narrador, será que a Moça a adivinhava? Na visão que conserva do episódio, portanto, há um nível profundo de comunicação entre elas, como se partilhassem um segredo ao qual os outros não podiam ter acesso.

Foi afirmado, inicialmente, que alguns temas do conto são problematizados por meio dessa personagem, entre eles a memória: Nenha é um “caso imemorial” (95):

Venho a me lembrar. Quando amadorno. De como fora possível que tão de todo se perdesse a tradição do nome e pessoa daquela Nenha, velhíssima, antepassada, conservada contudo ali, por seu povo de parentes. Alguém, antes de morrer, ainda se lembrava de que não se lembrava, ela seria apenas a mãe de uma outra, de uma outra, de uma outra, para trás. (p.98)

Ninguém sabia mais quem ela era e como Nenha já “não dava [mais] acordo de coisa nenhuma” (95) para poder falar de si, explicar-se, definir-se, e ninguém faz isso por ela, permanece o mistério.

⁸⁷ Novamente, o narrador fala de Nenha, e também da Moça, através de paradoxos. Nenha é, ao mesmo tempo, “velhinha” e “pueril”, enquanto a Moça (assim como Nenha) é “menina” e “ancianíssima”. Outro fator importante nesse trecho é a utilização de diminutivos, que remetem tanto à infância quanto ao carinho da Moça por Nenha.

Nenha “seria apenas a mãe de uma outra, de uma outra, de uma outra, para trás”. Isso, junto com outros aspectos referidos anteriormente, como sua idade “incomputada, incalculável”, pois ela vinha “através de gerações”, aponta para outra característica da personagem: enquanto o Homem marca o “tempo do limite”, Nenha parece sugerir a ideia contrária, de ultrapassamento de limites, de “perpetuidade” (98), e o fato dela ainda estar viva soa como um “desatino”:

*Ali, num só ser, a vida vibrava em silêncio, dentro de si, intrínseca, só o coração, o espírito da vida, **que esperava**. Aquela mulher ainda existir, parecia um desatino de que ela mesma nem tivesse culpa. [...] **A vida era o vento querendo apagar uma lamparina**. O caminhar das sombras de uma pessoa imóvel. (p.96 – os trechos destacados em negrito são marcações nossas)*

O narrador atenta novamente para a extrema fragilidade de Nenha, nela a vida vibra “em silêncio”, “só o coração, o espírito da vida”, e acentua sua debilidade: a Nenha tornara-se “uma pessoa imóvel”, portanto, totalmente dependente (da Moça). Quando o narrador afirma que o “espírito da vida [...] esperava” e que “a vida era o vento querendo apagar uma lamparina”, ele aponta para o fato de que a perpetuidade de Nenha está constantemente ameaçada: a morte estaria à espreita, assim como ocorre com o Homem. Porém, no caso de Nenha é diferente. Como observa Perrone-Moisés, na perpetuidade de Nenha vida e morte se confundem⁸⁸. Ao falar a respeito do nome da personagem, a autora adverte que:

O signo *Nenha* remete a outros parentescos de significantes e significados, *Nena* quer dizer “boneca” (a Nenha é tratada pela Moça como uma boneca, e o Menino quer brincar com ela⁸⁹); *Nenha* é também semelhante a nenê, e quase idêntica, na fala brasileira, a *nênia* (canto fúnebre); *nenha* é ainda a forma aferética de *inhenha* (decrépita). Por estas associações, realiza-se a fusão da vida e da morte, do nascer e do desnacer. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p.122.)

Perrone-Moisés associa ainda a expressão “roca e fuso” (98), que aparece no conto no

⁸⁸ PERRONE-MOISÉS. *Flores da escrivainha*: ensaios, p.122.

⁸⁹ Perrone-Moisés refere-se ao seguinte momento do conto: “Traziam-na, para tomar sol, acomodadinha num cesto, que parecia um berço. Tão galante, tudo, que o Menino de repente se esqueceu e precipitou-se: queria brincar com ela!” (ROSA, 2005, p.97). Ainda a respeito do nome de Nenha, Júlia Fonseca Santos afirma que é possível notar da parte de Guimarães Rosa certa ternura pelas personagens que ele batiza utilizando composições com o fonema /n/: Nhanina, Nhinhinha, Nhorinhá. Isso se confirma no conto “Nenhum, nenhuma” pela forma afetiva com que o narrador, por vezes, refere-se a Nenha. (Apud SOARES, C. C, 2007, p.153.)

momento em que se fala da morte dos parentes de Nenha⁹⁰, ao emblema mítico de Parcas, que funde, em sua tríplice configuração, o nascimento, a vida e a morte⁹¹.

Infância e velhice, vida e morte, em um único ser tudo estaria reunido, todas as etapas da vida – as fases que o Menino provavelmente ainda passaria. Por reunir em si os contrários, o caráter de Nenha permanece inacessível: ela é indeterminável, tanto que a única certeza possível a respeito dessa mulher é que ela era “só ainda da mesma nossa espécie e figura.” (95).

O conto narra uma experiência de iniciação. O Homem, a Moça e a Nenha, velhinha, cada um a seu modo, marcaram o Menino, pois foi por causa da convivência com essas pessoas que ele se sentiu tocado por questões como amor, sofrimento, dúvidas e morte: questões cruciais para a criança que vai aprendendo a complexidade da vida. Contudo, embora seja possível deduzir que uma transformação interior se deu no Menino, e embora o narrador pressinta que foi algo importante, não consegue, no entanto, determinar exatamente o quê.

3.2.4 *Os que sabem e os que se esqueceram*

Terminada então a jornada, é hora de voltar para a casa, porém, ao reencontrar os pais, vem o choque: o Menino os desconhece. Isso acontece não porque os pais mudaram desde a última vez que os viu, mas porque o olhar do Menino já não é o mesmo depois do que viveu, o que demonstra uma transformação, como mencionado acima: ele desenvolve um olhar próprio, que se manifesta numa postura questionadora. Após tudo o que presenciou durante o tempo que passou naquela outra casa, as atitudes dos pais passam a incomodar o Menino, tornando-se motivo de revolta e decepção.

Nunca mais soube nada do Moço, nem quem era, vindo junto comigo. Reparei em meu pai, que tinha bigodes. Meu pai, estava dando ordens a dois homens, que era para levantarem o muro novo, no quintal. Minha Mãe me beijou, queria saber notícias de muita gente, olhava se eu não rasgara minha roupa, se tinha ainda no pescoço, sem perder nenhum, os santos de todas as medalhinhas. E eu precisei de fazer alguma coisa, de mim, chorei e gritei, a eles dois: - “*Vocês não sabem de nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!...*” E eles abaixaram as cabeças, figuro que estremeçeram. Porque eu desconheci meus Pais – eram-

⁹⁰ “Dera-se que, em tempos, quase todas as antecedentes mulheres da família, de roca e fuso, sucessivamente teriam morrido, quase de uma vez, do mal-de-semana, febre de parto.” (ROSA, 2005, p.98).

⁹¹ PERRONE-MOISÉS. *Flores da escrivanhina*: ensaios, p.123.

me tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los; eu, eu?
(p.100)

Enquanto o Menino viu a Moça dedicar sua vida a cuidar de pessoas que dependem dela, o pai está mais preocupado com a construção de um muro⁹², e a Mãe se o filho rasgara ou não a roupa, ou seja, questões que parecem, aos olhos do Menino, mesquinhas e egoístas. Isso o irrita, a ponto de ele gritar para os Pais que eles “não sabem de nada”.

Contudo, se os Pais não sabem, eles não foram sempre assim, como observa o Menino, eles se “esqueceram” – se perderam. O embate entre o Menino e os Pais, no final do conto, sugere uma oposição entre o olhar da criança e o olhar do adulto: aquela pode até não saber, mas está mais próxima das coisas que realmente importam. Tornar-se adulto para o Menino, que toma como exemplo o comportamento de seus pais, equivaleria então a se perder, esquecer os valores realmente importantes para cuidar apenas das coisas práticas, banais.

Se, quando criança, o narrador desconheceu os pais, a afirmação do “eu”, seguida de uma interrogação acerca do mesmo, problematiza o seu sentido, indetermina, o que indica que ele também se desconhece, ou seja, também se perdeu, esqueceu o que sabia e, por isso, é tão importante resgatar o Menino do passado. Entretanto, dada a imprecisão da memória, é impossível recuperar o vivido e reaver, assim, o olhar da criança e o valor da experiência que ela viveu. Devido à impossibilidade de “religar-se”, aquilo que foi sentido como de muito valor no passado permanece inacessível, perdido nos confins do “eu”.

Feita essa pequena releitura das personagens, cabe chamar atenção para o fato de que tudo nessa estória é apresentado de forma imprecisa, lacunar, permitindo que se levante hipóteses que não se confirmam em certezas nem são negadas. É como o “eu, eu?”, que encerra a narrativa.

3.3 Uma problematização acerca do “eu”

“Porque eu desconheci meus pais – eram-me tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu, eu?.” (p.100)

⁹² A imagem do muro, que está sendo construído, parece acentuar a separação e a impossibilidade de comunicação que se dá entre o Menino e os Pais.

No primeiro tópico deste capítulo, abordamos como o conto “Nenhum, nenhuma”, com seus elementos composicionais, recria aspectos do processo da memória. Procuramos analisar como essa narrativa feita de incertezas dramatiza o desejo e a impossibilidade de reconstituir o passado, já que dele só é possível alcançar fragmentos, imagens imprecisas, que não alcançam a experiência concreta. Neste terceiro e último tópico, será retomada a questão da memória, todavia, desta vez, com o objetivo de examinar sua importância para a constituição do sujeito.

Como dito anteriormente, o narrador acredita que no passado estaria a chave para decifrar a si mesmo: “*Tenho de me recuperar, desdelembrar-me, excogitar – que sei? – das camadas angustiosas do olvido. Como vivi e mudei, o passado mudou também. Se eu conseguir retomá-lo*” (97). O narrador deseja “se recuperar” e acredita que o único modo de conseguir tal feito seria investigando seu passado, as “camadas angustiosas do olvido”. No entanto, recuperar o passado, tal como foi, não é possível. Quando o narrador diz “*Como vivi e mudei, o passado mudou também*”, ele reconhece que não são apenas as incertezas da memória que impedem que ele recupere as experiências do passado. Ainda que pudesse reconstituí-las com exatidão, como ele mudou e, conseqüentemente, seu modo de olhar e sentir, as experiências passadas assumiriam então outras proporções, diversas, talvez contrárias, em relação ao momento em que tiveram origem.

Essa noção de que o sujeito se transforma com o passar do tempo corrobora com a questão que levantamos no capítulo anterior: por não se ver de forma una e íntegra é que o narrador deseja “religar-se”, recuperando essa experiência do passado. A memória assume, então, uma função de instrumento de intermediação. O que o narrador ardentemente deseja é recuperar o Menino que ele foi no passado, porém a diferença entre eles é tão grande que o narrador vê aquele a quem chama de o Menino como um “outro” de si mesmo, como já discutido aqui.

Na verdade, como nota Bergson a respeito das mudanças que ocorrem em nosso “estado de alma”, não existe um antes e um depois delimitado e bem-definido, como se se formassem blocos estanques que se justapõem um ao outro. A mudança é ininterrupta e nós é que não percebemos o processo. Onde vemos descontinuidade, há duração:

Com efeito, falo de cada um de meus estados como se formassem um bloco. Embora diga que mudo, parece-me que a mudança reside na passagem de um estado ao estado seguinte [...]. Contudo, um leve esforço de atenção revelar-me-ia que não há afeto, não há representação ou volição que não se modifique a todo instante; se um estado de alma cessasse de variar, sua

duração deixaria de fluir. [...] Meu estado de alma, ao avançar pela estrada do tempo, infla-se continuamente com a duração que vai reunindo; por assim dizer, faz bola de neve consigo mesmo. [...] Mas é cômodo não prestar atenção a essa mudança ininterrupta e só notá-la quando se torna grande o suficiente para imprimir uma nova atitude ao corpo, uma nova direção à atenção. Nesse momento preciso, descobrimos que mudamos de estado. A verdade é que mudamos sem cessar e que o próprio estado já é mudança. (BERGSON, 2011, p.2)

A luta que o narrador trava com a memória em busca do Menino é consequência do seu desejo de dar unidade à sua identidade dividida, como dissemos. Contudo, se o “eu” é continuidade no tempo e sua mudança é ininterrupta, e se o presente é resultado de todo esse processo, recuperar o Menino, enquanto figura recortada de um *continuum* temporal, não seria o bastante. Para definir sua identidade, seria necessário que o narrador reconstituísse todo o percurso pelo qual ele passou desde então, do qual o Menino e a experiência que viveu com aquelas pessoas representam apenas uma pequena parte. A respeito da importância do passado para a constituição do sujeito, Bergson observa que ele

[...] nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos, desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora. O mecanismo cerebral é feito precisamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente [...]. **Quando muito, algumas recordações de luxo conseguem passar de contrabando pela porta entreaberta. Estas, mensageiras do inconsciente, advertem-nos do que arrastamos atrás de nós sem sabê-lo.** Mas, ainda que não tivéssemos uma ideia clara disso, sentiríamos vagamente que nosso passado continua presente. Com efeito, que somos, que é nosso caráter, senão a condensação da história que vivemos desde nosso nascimento [...]? (BERGSON, 2011, p.47-48 - Grifo nosso)

A experiência que o narrador viveu com aquelas pessoas seria apenas uma “recordação” entre tantas outras que permanecem esquecidas, o que nos permite inferir que, além do Menino, existem também outras partes do “eu”, os diversos outros sujeitos que existiram no intervalo e que permanecem perdidos no inconsciente. Não há, então, um “eu” íntegro, uma essência que possa ser recuperada. Tanto que, no final do conto, vem a surpresa.

Quando narra o episódio em que o Menino volta para casa, o narrador passa a utilizar apenas a primeira pessoa, o que parece indicar que o desajuste estaria resolvido: ele já não vê o Menino como um “outro”, o que foi possível recuperar do passado talvez tenha sido suficiente; ele, por algum mecanismo, talvez, inconsciente, de qualquer forma não explicado,

finalmente teria conseguido “religar-se”. Voltemos ao episódio já aqui citado

Chegara. Nunca mais soube nada do Moço, nem quem era, vindo junto **comigo**. **Reparei** em **meu** pai, que tinha bigodes. **Meu** pai, estava dando ordens a dois homens, que era para levantarem o muro novo, no quintal. **Minha** Mãe **me** beijou, queria saber notícias de muita gente, olhava se **eu** não rasgara **minha** roupa, se tinha ainda no pescoço, sem perder nenhum, os santos de todas as medalhinhas. E **eu precisei** de fazer alguma coisa, de **mim**, **chorei** e **gritei**, a eles dois: – “*Vocês não sabem de nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!...*” E eles abaixaram as cabeças, **figuro** que estremeceram. Porque **eu desconheci meus** Pais – eram-**me** tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los; **eu, eu?** (p.100 – os trechos destacados em negrito são marcações nossa)

Ao longo da narrativa, embora o narrador assuma por vezes a primeira pessoa, o pronome “eu” só aparece duas vezes (páginas 94 e 97), enquanto, no final, em um curto espaço, ele o utiliza reiteradas vezes. Existem também as outras marcas de primeira pessoa, como as flexões verbais e os pronomes oblíquos. Isso poderia ser visto como um indício de que o problema de identidade está resolvido, e que o narrador, como foi dito, deu unidade à sua identidade. Contudo, a afirmação, seguida de interrogação acerca do “eu” que encerra o conto (“eu, eu?”), promove uma quebra de expectativa e percebemos que o problema não foi resolvido. Não foi, porque não é possível “religar-se”, e o que passou é irrecuperável.

O que persiste, portanto, é a dúvida, a indeterminação. O “eu” é apresentado no conto como uma entidade frágil, sem forma fixa, que se sustenta precariamente, significante sem significado determinável.

4. POR DETRÁS DAS APARÊNCIAS, O VAZIO

4.1 O eu por detrás da máscara: aprendendo a ver além das ilusões

“Tirésias, contudo, já havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse...”⁹³

Assim como o romance *Grande Sertão: Veredas*, esta estória também se inicia com um travessão, o que sugere que nas páginas que se seguem o leitor se confrontaria com uma situação de diálogo. Entretanto, como no romance, em que a única voz que ressoa é a de Riobaldo, aqui também só é possível “ouvir” a voz do narrador-personagem. Neste “monólogo *inserto* em situação dialógica”, retomando as palavras de Roberto Schwarz a respeito de *Grande Sertão: Veredas*⁹⁴, o narrador-personagem se esforça para descrever, ao seu “interlocutor”, a sua “grande descoberta”. Esforça-se porque esse, embora, como ele, seja um sujeito “racional” e “positivo”(115), “familiarizado” com as “noções de física” (113), seria, no entanto, incapaz de acompanhar o seu raciocínio, o que obriga o narrador a ficar “no terra-a-terra” (114), atendo-se ao básico, segundo suas palavras.

Isso ocorreria não por demérito do outro, mas sim porque o narrador seria (em sua própria percepção) um homem que está acima dos demais, capaz de ver o que os outros não veem. Sobre essa sua (pretensa) superioridade, ele já nos adverte logo nas primeiras linhas (e faz questão de ressaltar ao longo de toda a narrativa):

- SE QUER SEGUIR-ME, NARRO-LHE; NÃO UMA AVENTURA, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de *raciocínios e intuições*⁹⁵. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos, penetrando conhecimentos que os outros ainda ignoram. O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho que nem tenha ideia do que seja na verdade – um espelho? (p.113)

⁹³ ROSA, G. *Primeiras Estórias*, p.115. A partir daqui, assim como no capítulo anterior, todos os trechos retirados do conto serão marcadas apenas com o número da página após a citação.

⁹⁴ COUTINHO, E.F. *Guimarães Rosa*, p.379.

⁹⁵ Grifo nosso. É possível perceber já neste primeiro parágrafo uma característica que perpassa todo o seu discurso, que é a contradição. Mas falaremos sobre isso no próximo subcapítulo.

O narrador considera necessário preparar o seu “interlocutor” para o que está por vir, e o primeiro passo seria fazer o outro entender que o que enxergamos como sendo o “real” não passa de mera ilusão, inclusive a imagem que temos de nós mesmos. Para isso, como sugerido na citação acima, seria preciso compreender o que é, na “verdade”, um espelho, e a grande questão seria: até que ponto esse objeto, como poderá ser visto, bastante misterioso, reproduziria com fidelidade quem somos? Como observa o narrador,

O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas – que espelho? Há-os “bons” e “maus”, os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? (p.113)

É curioso observar que, ao separar os espelhos em categorias como “bons”, “maus” e, principalmente, “honestos”, o narrador atribui a eles características humanas, o que demonstra que um espelho, no seu modo de percebê-lo, está longe de ser um objeto comum. Mas voltaremos nesse ponto adiante.

Ao colocar em questão o fato de que os espelhos refletem de formas diversas e que, portanto, não seria possível saber até que ponto estão sendo fidedignos, o narrador questiona: “Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?” (113). Já se coloca aqui o problema de identidade: o que seríamos “no visível” se cada espelho reflete a nossa imagem de uma forma diferente e não se pode saber qual é a certa? Contudo, como será tratado posteriormente, o problema é ainda mais complexo.

Antecipando-se ao que acredita ser o contra-argumento do outro, o narrador já adverte que, se ele (o “interlocutor”) pretendia usar a fotografia como um exemplo de algo capaz de nos fornecer a nossa verdadeira feição, tal exemplo antes reforça do que refuta a sua ideia.

O senhor dirá: as fotografias o comprovam [como somos “no visível”]. Respondo: que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas objecções análogas [às dos espelhos], seus resultados apoiam antes que desmentem a minha tese, tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso. Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si *muito* diferentes. Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes. (p.113-114)

Nesse trecho aparecem duas ideias que são fundamentais na estória, a de que nós (“distraídos”) não somos capazes de perceber certas coisas (segundo ele, as “mais importantes”) e a afirmação do mistério, de algo que permaneceria inacessível ao conhecimento. O que ele parece querer é alertar o outro para o fato de que, embora não sejamos capazes de perceber certas coisas, isso não significa que elas não sejam reais. Por exemplo, “os movimentos translativo e rotatório deste planeta Terra” (116), que não vemos nem sentimos, mas são reais; ou ainda a existência da quarta dimensão, que apesar de não termos estrutura mental para percebê-la, não impediu que “matemáticos especializados, depois de mental adestramento” conseguissem “construir objetos a quatro dimensões” (114).

Ainda antecipando possíveis objeções da parte de seu “interlocutor”, a respeito da incapacidade que teríamos de captar a nossa verdadeira feição, o narrador prossegue.

Resta-lhe argumento: qualquer pessoa pode, a um tempo, ver o rosto de outra e sua reflexão no espelho. Sem sofisma, refuto-o. O experimento, por sinal ainda não realizado *com rigor*, careceria de valor científico, em vista das irredutíveis deformações de ordem psicológica. Tente, aliás, fazê-lo, e terá notáveis surpresas. Além de que a simultaneidade torna-se impossível, no fluir de valores instantâneos. Ah, o tempo é o mágico de todas as traições... E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem de viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais. [...] Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. (p.114)

Como apontado anteriormente, o narrador chamara a atenção para o fato de que não somos capazes de enxergar certas coisas. Agora, ele acrescenta outro ponto, tanto ou mais grave que o anterior. O alerta dessa vez é contra a ideia de que o que vemos seja necessariamente real, incluindo a nossa imagem, e o que o narrador tentará mostrar, a partir daqui, é que o que se costuma acreditar ser o “eu” não passa de uma ilusão.

Segundo ele, pelo menos três coisas nos impediriam de ver essa realidade. Ambas têm relação entre si e, pode-se dizer, umas delas sobressai em relação às demais. São elas: o tempo, as deformações de ordem psicológica e, de todas, a mais importante, o olhar.

Em relação ao tempo (“mágico de todas as traições”), como observa Tania Rivera, Guimarães Rosa “adverte” para o fato de que “é impossível [...] realizar a prova cabal que consistiria em mirar, ao mesmo tempo, o objeto e a sua imagem refletida”, pois, “no hiato

entre uma miragem e outra, o tempo corre” e o “tempo nunca é o mesmo”⁹⁶. O que o narrador faz é alertar para o problema de que, como a simultaneidade (olhar para determinada pessoa e para o reflexo dela no espelho ao mesmo tempo) é impossível, algo se perde ou se transforma durante o processo (o “fluir de valores instantâneos”), o que impede que percebamos a diferença entre o sujeito e o seu reflexo no espelho, e alimenta a ilusão em relação à integridade da imagem que fazemos dos outros e de nós mesmos.

Outro ponto levantado por ele são as deformações de ordem psicológica. Embora o narrador não explicita o que seriam exatamente tais deformações, deixando, assim, uma lacuna, ele aponta para o fato de que elas seriam “irredutíveis” e deturpam o objeto do nosso olhar, impedindo a ruptura com a ilusão. É necessário lembrar aqui, no entanto, o exemplo dado pelo narrador sobre os “matemáticos especializados”, que, só “depois de mental adestramento” conseguiram construir objetos de quatro dimensões (114). A sugestão que se tem aqui é de que, por causa de deformações de ordem psicológica, não teríamos capacidade para ver certas coisas, seja a quarta dimensão ou o nosso “real” aspecto. Contudo, adicionando uma exceção ao que ele afirmou anteriormente, ao passar por um “adestramento mental”, seria sim possível romper com essa barreira. É importante chamar atenção para tal fato porque esse parece ser exatamente o caso do narrador. Vejamos o que ele diz sobre o olhar.

A princípio, ele afirma que os olhos, “de cada um de nós, padecem de viciação de origem”. Acrescenta ainda que, por isso, eles “são a porta do engano” e que é preciso duvidar deles. Mas, se, em um primeiro momento, o narrador se inclui no problema, o que está expresso através do pronome pessoal *nós* (“os olhos, de cada um de nós”), logo em seguida, ele se coloca à parte da questão: “duvide deles, dos seus, não de mim”. Está novamente expressa aqui a noção de que o narrador seria um homem que está acima dos demais. Ele consegue ver o que os outros ainda não veem, o que permite supor, portanto, que já teria conseguido, com *sucesso*, realizar o adestramento mental, rompendo assim com a ilusão. Na realidade, não foi bem assim, como veremos depois. Aqui somente será apontado o problema; esse assunto será aprofundado no próximo tópico.

Voltando à questão do olhar, trata-se, na visão do narrador, do mais importante dos três elementos que impedem a visão verdadeira, como afirmado anteriormente. Isso porque os olhos, embora sejam “a porta do engano”(114), são também o “centro do segredo”, como alerta o narrador: “Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no

⁹⁶ RIVERA, T. *Guimarães Rosa e a psicanálise*, p.12.

centro do segredo”(116).

A menção a um segredo que seria guardado pelo olhar reforça aqui a afirmação do mistério, já mencionado anteriormente, a ideia de algo que permanece inacessível. O que permanece inacessível, nesse caso, oculto à compreensão, é nosso próprio “eu”, pois, como o narrador tenta esclarecer, a imagem que vemos refletida no espelho não passa de uma máscara, “máscaras, moldadas no rosto”, que “valem, grosso modo, para o falquejo das formas” (114).

Curioso é que no conto “Nenhum, nenhuma” há uma expressão semelhante à utilizada no trecho acima pelo narrador. Ao afirmar que “os olhos da gente não tem fim”, ele aponta para o mesmo problema que o narrador-personagem de “Nenhum, nenhuma”, quando diz que “nenhuns olhos têm fundo” e acrescenta que “a vida, também, não” (94). Nos dois casos está expressa a ideia de que nunca se chega à *essência* ou *verdade*, nem mesmo a respeito de nós mesmos, de nossa própria identidade. Mas, enquanto o narrador de “Nenhum, nenhuma” reconhece a impossibilidade de sentido, o narrador de “O espelho” parece querer, ao contrário, demonstrar que ele (e apenas ele, que fiquei claro) conseguiu solucionar a questão.

E a resposta, resumidamente, seria: para alcançar o *verdadeiro* “eu” é preciso romper com a ilusão, ver além da máscara. Isso só ele, por ora, parece ser capaz de fazer, já que o seu “interlocutor”, “como os demais, não vê que seu rosto é apenas um movimento deceptivo, constante” (116), e conclui, “Não vê, porque mal advertido, avezado; diria eu, ainda adormecido, sem desenvolver sequer as mais necessárias novas percepções” (116).

Sem abandonar o tom condescendente, o narrador marca, então, uma distinção fundamental entre o modo como os outros se relacionam com o espelho e a forma como ele próprio interage com o objeto. Segundo ele,

Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio: quando muito, em certos momentos, desgostamo-nos por provisoriamente discrepantes de um ideal estético já aceito. Sou claro? O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um modelo subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. (p.116)

Novamente, está expressa aqui a noção de que ninguém se vê como é na verdade. O que vemos no espelho não passa de uma ideia preconcebida de nós mesmos, de modo que, quando olhamos para um espelho, o que buscamos (ainda que inconscientemente) é reforçar a ilusão, fortalecê-la. Já o narrador afirma buscar justamente o contrário. Quando se olha em

espelho, o que ele quer é desfazer a ilusão, para, assim, enxergar a sua “vera forma” (117).

A esse respeito seria interessante estabelecer um diálogo, ainda que breve, com o conto “O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana”, de Machado de Assis, no qual o protagonista, Jacobina, como o próprio título sugere, estabelece uma “teoria da alma humana”. Segundo ele, “não há uma só alma, há duas”, “uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro”⁹⁷, ou, dito de outra forma, há a “alma interior” e a “alma exterior”, reconhecendo que, no seu caso, a “alma exterior” teria suprimido a primeira.

O que o leva a tal conclusão foi uma experiência que ele vivenciou, também diante de um espelho. Após anos sendo bajulado por parentes e amigos por ter sido nomeado alferes, em um dado momento, quando se vê completamente só, sem ninguém para exaltá-lo por sua posição social, ocorre que

no fim de oito dias deu-me na veneta de olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois (“alma interna” e “alma externa”). Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo; atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava; receei ficar mais tempo, e enlouquecer. - Vou-me embora, disse comigo. E levantei o braço com gesto de mau humor, e ao mesmo tempo de decisão, olhando para o vidro; o gesto lá estava, mas disperso, esgaçado, mutilado... [...] De quando em quando, olhava furtivamente para o espelho; a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos... (ASSIS, 2007, p.142)

Quando o narrador machadiano olha no espelho, vem o choque. Como ele observa, embora “as leis da física não permite negar que o espelho” reproduziu-o “textualmente”, a “figura” que ele viu refletida não era, contudo, “nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra”, uma “decomposição de contornos”. Diante de tal imagem, o narrador sente “medo”. No conto de Guimarães Rosa, como será mostrado adiante, há um episódio bastante semelhante a esse, em que, a partir de uma visão no espelho, um problema de identidade é criado. Mas, enquanto, no conto de Machado, uma identidade, ainda que, talvez, inautêntica, acaba por se constituir (uma identidade que se sustenta através da visibilidade social), no conto de Rosa isso não é possível.

Voltando à teoria de Jacobina sobre alma humana, em meio ao susto que a imagem

⁹⁷ MACHADO, A. *Papeis Avulsos*, p.136.

refletida no espelho provocou nele, Jacobina é acometido subitamente por uma ideia, que é se vestir com a sua farda de alferes e, ao fazer isso, uma transformação ocorre:

Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho. [...] Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regímen pude atravessar mais seis dias de solidão, sem os sentir... (ASSIS, 2007, p.142-143)

Embora o narrador de Machado tenha consciência da divisão do sujeito, o que está expresso através da sua teoria de que existem duas almas, a postura que ele assume diante de tal questão, como é possível perceber na citação acima, é diversa da do narrador rosiano, pois, enquanto este, quando se olha em espelho, afirma desejar desfazer a ilusão, o protagonista de Machado de Assis, ao contrário, busca reforçá-la, “ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão” (116). Como aponta Adriane Anger, que também estabelece relação entre as duas narrativas, enquanto o conto de Machado de Assis faz uma crítica “à perda da ‘vera face’ em meio às facetas múltiplas que interiorizamos no viver social”⁹⁸, Guimarães Rosa trata no conto justamente da busca da “vera forma” perdida “nas fardas de nossas vidas cotidianas”, “fardas que nos fazem perder-nos de nós mesmos, num exílio interno de solidão moderna”⁹⁹.

Mas o que seria a “vera forma”?

Voltando ao espelho, em um dado momento, o narrador faz menção às superstições que existem sobre o objeto. Menciona, por exemplo, o “receio” dos “primitivos, aqueles povos com a ideia de que o reflexo de uma pessoa fosse a alma” (115). Observa, ainda, que o espelho também é utilizado “nos manejos da magia”, servindo aos videntes como “bola de cristal, vislumbrando em seu campo esboços de futuros fatos” (115).

Como afirmado anteriormente, o espelho está longe de ser um objeto comum para o narrador. Se antes ele atribuiu ao objeto características humanas, agora fica sugerido um aspecto mágico¹⁰⁰. Se o espelho seria capaz de permitir aos videntes verem até mesmo o

⁹⁸ ANGER, A. *Revista Entrelinhas*, p.5.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Na verdade, o espelho tem um valor mágico em várias culturas e tempos, e é uma imagem recorrente na arte. Gustav René Hocke, em um tópico em que disserta sobre “a magia do espelho”, menciona a importância que o objeto assume na obra de escritores como Paul Éluard, Tristan Tzara, E.E Cummings, além de Hofmannsthal e

futuro, não teria também, esse misterioso objeto, o poder de revelar a alma, como acreditavam os “primitivos”? Essa referência à alma, juntamente com outras questões já levantadas anteriormente, como a afirmação do mistério e a noção de que o que enxergamos como sendo o “real” não passaria de mera ilusão, apontam para a mesma direção: embora afirme ser um sujeito “racional” e “positivo” (115), o que o narrador busca, a “vera forma” da qual ele fala, seria a essência do “eu”, que a máscara (ou nossa “alma exterior”, retomando Machado), nos impede de alcançar.

Importante ressaltar aqui que o que diz o narrador não é gratuito, pois o que ele faz, mesmo quando parece estar divagando (como quando menciona a crença dos “primitivos”), é direcionar o outro, prepará-lo para o grande momento: a “revelação” que ele, o narrador, teve diante de um espelho, a qual o induziu a empreender a sua busca pelo seu “eu” real, sua “vera forma”.

Contava-lhe... Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. E o que enxerguei, por instantes, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... *era eu, mesmo!*¹⁰¹ O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação? Desde aí, comecei a procurar-me – ao eu por detrás de mim – à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina¹⁰², em seu lume frio. Isso, que se saiba, antes ninguém tentara. (p.115-116)

A figura “repulsiva” e “hedionda” que o narrador vê refletida no espelho, espécie de monstro, mesmo tendo sido uma visão que durou apenas “instantes”, gera nele um turbilhão de sensações, todas negativas. Sensações que se intensificam de tal modo a ponto de se tornar um mal estar físico, causando-lhe “náusea”. Contudo, esse monstro, e aí está a grande “revelação”, era, na verdade, ele mesmo, o narrador, e é justamente essa percepção que abre os seus olhos para a existência de um “eu por detrás de mim”, um “eu” que se esconde além

Rilke, que, segundo Hermann Bahr, “quiseram contemplar o mundo através do espelho”. HOCKE, G.R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*, p.13.14.

¹⁰¹ Grifo nosso. Sobre essa expressão utilizada pelo narrador (“era eu, mesmo”), Tania Rivera chama atenção para o que ela denomina de “vírgula cortante”, o que “torna impossível” que o “eu mesmo” se concretize. Sendo assim, é possível afirmar que o modo como a frase é estruturada expressa justamente a ideia da divisão do sujeito, que é central na narrativa, como temos discutido aqui. RIVERA, T. *Guimarães Rosa e a psicanálise*, p.13.

¹⁰² Ao afirmar que a lâmina do espelho é “lisa” (superfície plana) e “funda” (ideia de profundidade), o narrador afirma sentidos contrários ao mesmo tempo, gerando, assim, indeterminação, o que impede o estabelecimento de um sentido último.

do rosto-máscara. A partir dessa “revelação” é que surge o seu desejo de romper com a ilusão do aparente e ir em busca da “vera forma”, que ele começa, então, a procurar nos espelhos, através de seu “experimento”.

Outra estória em que aparece essa noção da divisão do sujeito entre o *eu aparente* e o *eu real* é o romance de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*. Entretanto, em vez do espelho, o *eu real* de Dorian Gray, protagonista da narrativa, está expresso em um quadro que ele mantém trancado, sendo o seu grande segredo. Como o narrador do romance observa, “o retrato seria para ele [Dorian] o mais mágico dos espelhos. Como lhe revelara seu corpo, ele lhe revelaria sua alma”¹⁰³.

E a “sua alma”, assim como a figura que o narrador roseano vê no espelho, também é descrita como algo monstruoso, como quando Dorian decide esconder o quadro aos olhos dos outros.

Lembrou-se da pureza imaculada de sua meninice e lhe pareceu terrível que fosse lá o lugar em que seu retrato fatal ficaria escondido. [...] Mas não havia outro lugar na casa como aquele, protegido de olhares curiosos. Ele tinha a chave, e ninguém mais poderia entrar lá. Sob a manta roxa o rosto pintado na tela poderia se tornar bestial, viscoso e sujo. Que importava? Ninguém poderia vê-lo. Ele mesmo não o veria. Por que deveria acompanhar a horrenda degradação de sua alma? (WILDE, 2012, p.144)

Ou quando Basil, que foi quem fez a pintura, descobre o que ela se tornou.

Ele [Basil] aproximou a luz do quadro e o examinou. A superfície parecia intocada, como a deixara. Era de dentro, aparentemente, que a impureza e o horror tinham surgido. Por meio de uma aceleração estranha da vida interior, os lepromas do pecado devoravam lentamente a coisa. A putrefação de um corpo em um túmulo úmido não era tão aterrorizante. (WILDE, 2012, p.184)

Há no romance de Oscar Wilde certo tom moralizante, já que a “alma” de Dorian se degrada conforme ele se entrega à vaidade e à luxúria, o que não ocorre no conto de Guimarães Rosa, que não trata de questões dessa ordem. No quadro está expressa a corrupção que o corpo físico não registra, a deterioração moral e a devassidão, e, por isso, Dorian decide escondê-lo, trancando-o em um quarto. O protagonista de Oscar Wilde deseja, portanto, permanecer com a máscara, ao contrário do narrador de “O espelho”, que diz querer justamente encontrar o que está por detrás da sua. Mas, apesar das diferenças, a ideia da

¹⁰³ WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*, p.126.

divisão do “eu” e de uma relação conflituosa entre as partes que o constituem marcam essas duas personagens.

É válido retomar um trecho já citado anteriormente. O narrador afirma em certo momento que, já durante seus “experimentos”, ele observou o seguinte:

Se, por exemplo, em estado de ódio, o senhor enfrenta objetivamente a sua imagem, o ódio reflui e recrudesce, em tremendas multiplicações: e o senhor vê, então, que, de fato, só se odeia é a si mesmo. Olhos contra olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem, para lá de uma máscara. (p.116)

Aqui está marcada novamente a ideia da divisão e do conflito interior, “olhos contra olhos”, o “eu” se voltando contra si mesmo. Acentua ainda a ideia do conflito a menção à zombaria, à sensação de que os olhos, guardiões do “segredo”, rissem de seu esforço vão de tentar alcançá-lo e, assim, solucionar o problema.

Vale ressaltar que essa questão do duplo (a noção de um “eu por detrás de mim” (116)) é um tema importante na literatura desde o Romantismo, em que, como observa Arnold Hauser, “a entidade do ‘segundo eu’” reflete “diretamente” a “luta íntima da alma romântica”¹⁰⁴. Segundo ele

A origem desta *idée fixe* é iniludível: é o impulso irresistível para a introspecção, a tendência, que assume o nível da mania, para a auto-observação e a compulsão que levam cada um a considerar-se constantemente um desconhecido, um estranho [...]. O romântico mergulha impetuosamente no seu ‘duplo’ – como, aliás, em tudo o que é obscuro e ambíguo, caótico e beatífico, demoníaco e dionisíaco – e busca nisso apenas um refúgio contra a realidade que é incapaz de dominar por meios racionais. Nesta fuga da realidade [...] descobre que ‘duas almas habitam em seu seio’; que, dentro de si, qualquer coisa que não é idêntica a si próprio sente e pensa; que encerra em si o seu próprio demônio e o seu juiz¹⁰⁵. (HAUSER, 1972, p.834)

Mas essa noção do duplo foi mudando com o tempo e, em Guimarães Rosa, há a sugestão de que o “eu” não é apenas dividido (“duas almas habitam o seu seio”), mas, sim, um monte de coisa, e um monte de coisa que se transforma a todo o momento, de modo que é

¹⁰⁴ HAUSER, A. *A história social da literatura e da arte*, p.834.

¹⁰⁵ Segundo Hauser, através dessa “fuga da realidade” e da percepção do duplo, o romântico “descobre o inconsciente” e “os fatos fundamentais da psicanálise”. HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*, p.834.

impossível alcança-lo e dizer o que o “eu” é. Quando o narrador d’ “O espelho” afirma que “os olhos da gente não tem fim” (116), e o narrador de “Nenhum, nenhuma” que “nenhuns olhos têm fundo” (94), está expressa justamente essa incapacidade, está dito (pelo autor implícito) que todo o esforço desses dois sujeitos em busca de si mesmo é vão.

4.2 Sobre o “experimento”: um discurso marcado pela oscilação

“Estará pensando que, do que eu disse, nada se acerta, nada prova nada.” (p.119)

Há no discurso do narrador-personagem uma característica peculiar: ele é marcado por uma oscilação constante, o que, além de deixar entrever o tom de ironia que perpassa a estória, resulta em contradições, assim, o que se põe em xeque não é só o que o narrador diz, mas quem ele é; essa é uma das formas através das quais a sua (pretensa) superioridade vai sendo desmascarada. Para discutir essa questão, gostaria de retomar aqui o início do conto, desta vez para destacar outros pontos.

-Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram. O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha ideia do que seja na verdade – um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com o que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. (p.113)

A primeira afirmação do narrador é de que ele não vai “narrar” “uma aventura”, mas sim uma “experiência”¹⁰⁶, o que apontaria para o desejo de atribuir ao seu relato um status científico. O curioso, entretanto, é que ele afirma ter sido “induzido” (ou seja, não agiu por vontade própria), “alternadamente” - eis aí a marca da oscilação -, por duas coisas que, a priori, contrapõem-se: “raciocínio” e “intuição”. Se quando se refere ao raciocínio o narrador

¹⁰⁶ O termo “experiência”, neste caso, não diz respeito à ideia de vivência, embora, em termos mais gerais, esse sentido também possa considerado. Quando fala em “experiência”, o narrador faz menção ao seu experimento.

traz para o seu discurso a lógica e a razão, quando fala em intuição o que vem à tona é justamente o contrário, uma vez que se trata de disposição de espírito que nada tem a ver com lógica. A intuição, justamente por ser algo para o qual não há explicação objetiva, consiste num instrumento de investigação que não se coaduna com a ideia de um “experimento”.

A oscilação não para por aí. Ao mesmo tempo em que fala em experimento, inscrevendo a atividade no plano da ciência, o narrador afirma o transcendente, misturando esses dois conceitos ao longo da narrativa sem qualquer discriminação. E, visando esclarecer para o outro a razão de, apesar de ser “positivo” e “racional”, ele se reportar “ao transcendente”, o narrador observa que “tudo [...] é a ponta de um mistério”, “inclusive os fatos”. Novamente, enquanto o termo “fato” se refere a algo definido, objetivo e que pode ser comprovado, quando se fala em “mistério” é justamente para o oposto que se aponta, já que o termo suscita a ideia de algo inexplicável, o que não pode ser explicado e que, portanto, nada tem a ver com lógica e racionalidade, que são pressupostos da ciência. Ao promover essa junção entre coisas tidas como opostas, torna-se impossível determinar a exata natureza do “experimento” do narrador, o que nos permite questionar o caráter científico do experimento que relata.

É curioso observar, ainda, como o narrador diz uma coisa, mas faz exatamente o contrário. Afirma que não irá se “vangloriar” sobre o seu experimento, contudo, é exatamente o que faz logo em seguida, quando diz estar “à-parte de todos, penetrando conhecimentos que os outros ignoram”, e continua fazendo o mesmo ao longo de todo o conto, “vangloriando-se”.

Como dito no tópico anterior, o narrador afirma ser um sujeito “positivo” e “racional”. Contudo, em outros momentos, ele também afirma, ou demonstra, exatamente o contrário. Vejamos, agora, o trecho a seguir:

Sim, são para se ter medo, os espelhos. Temi-os, desde menino, por instintiva suspeita. Também os animais negam-se a encará-los, salvo as críveis exceções. Sou do interior, o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão. Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? – jamais. Que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o monstro? Sendo talvez meu medo a revivescência de impressões atávicas? (p.115)

Fica claro aqui que, apesar de o narrador dizer que jamais se satisfaria com

“fantásticas não-explicações”, seu olhar para o espelho é marcado, “desde menino”, por superstições, e não é por acaso que, quando tenta explicar para o seu “interlocutor” o poder de tal objeto, ele faça menção aos “primitivos” e à magia, como apontado anteriormente.

Outro ponto de importante destaque aqui é o medo. O narrador, como ele mesmo confessa, tem medo de espelhos “desde menino, por instintiva suspeita”. Ele teme devido à crença de que “nele [espelho], às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão”. Se o narrador teme o espelho devido a essa crença, há a possibilidade de que ele pode ter sido sugestionado a acreditar que viu o “monstro”, e que a “revelação” não passou, na realidade, de uma ilusão de ótica, já que, além de julgar o que viu apenas de relance, a sua visão não está livre de uma predisposição íntima.

Quando o narrador se questiona sobre “que amedrontadora visão seria aquela”, “quem o monstro”, ele fica em dúvida se o seu medo não seria “a revivescência de impressões atávicas”, o que confirma que a crença ainda está impregnada nele, podendo, assim, ter influenciado o seu olhar. A esse respeito, é relevante retomar alguns argumentos do próprio narrador, que, embora utilizados com a intenção de corroborar com a sua tese, antes a refutam. A seguir, um trecho já citado anteriormente sobre a impossibilidade de alcançarmos a nossa “real” figura.

Resta-lhe argumento: qualquer pessoa pode, a um tempo, ver o rosto de outra e sua reflexão no espelho. Sem sofisma, refuto-o. O experimento, por sinal ainda não realizado *com rigor*, careceria de valor científico, em vista das irreduzíveis deformações de ordem psicológica. Tente, aliás, fazê-lo, e terá notáveis surpresas. [...] E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem de viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais. [...] Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. (p.114)

O narrador chama a atenção de seu “interlocutor” para o fato de que o que vemos não é necessariamente real, pois o olhar não está livre de “deformações de ordem psicológica”. “Os olhos”, como ele mesmo aponta, “são a porta do engano” e devemos “duvidar deles”. Embora, como dito da primeira vez em que o trecho foi citado, ele se coloque à parte da questão (“duvide deles, dos seus, não de mim”), há sugestão de que foi exatamente o que aconteceu com ele. Devido à crença na possibilidade da aparição da “medonha visão” e ao medo que, em decorrência disso, sentia de espelhos, o narrador teria sido enganado pelos próprios olhos, de modo que o que viu no espelho pode ter sido a materialização de um sentimento que o acompanha desde a infância.

Mas vamos deixar essa sugestão à parte, ao menos por ora, para discutir sobre o experimento em si. Quando começa a falar de seu experimento, o narrador alega que “era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. O caçador de meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; para não dizer o urgir científico” (116). Contudo, embora ele se apresente como alguém não influenciado pelo seu interesse próprio, dotado, apenas, de um desejo genuíno de conhecimento e um espírito investigativo, há em seu discurso uma espécie de auto desmascaramento, de modo que percebemos que, ao contrário do que o narrador afirma, por detrás do “urgir científico” e da “curiosidade” “desinteressada”, existe uma necessidade íntima e pessoal.

Dizer que foi movido apenas pelo “urgir científico” é o modo que o narrador encontra para dar credibilidade ao seu relato, que vai pender para o irracional. O que ele parece querer é demonstrar para o seu “interlocutor” que, embora fosse propor o sobrenatural, merece ser acreditado. Mas a verdade é que ele “leva meses” (116) se dedicando ao experimento, obcecado, porque precisa de uma resposta que consiga dar sentido ao que ele vivenciou. E é em busca dessa resposta que ele faz uso de métodos nada convencionais, como ele mesmo admite, afirmando que

Operava com toda a sorte de astúcias: o rapidíssimo relance, os golpes de esquelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocia com a luz de-repente acêsa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma inembotável paciência. (p.116)

O termo “ciência” se refere, como descrito no dicionário Aurélio, à “reunião dos saberes organizados obtidos por observação e pesquisa”, ou, ainda, à “demonstração de certos conhecimentos, fatos, fenômenos [...] sistematizados por métodos ou de maneira racional”¹⁰⁷. Se, como o próprio narrador afirma, ele “operava com toda a sorte de astúcias”, não há, então, em seu suposto “experimento”, nenhuma sistematicidade, não há métodos, condição necessária para realizar um experimento científico. Se em seu “experimento” tudo é válido, conforme dito anteriormente, logo não se pode falar em experimento.

Como demonstrado no primeiro tópico deste capítulo, o narrador sugere que o rosto não passa de uma máscara e, para alcançar o “eu real”, seria necessário aprender a ver além da ilusão do aparente. Foi demonstrado também como o narrador considera o olhar um elemento crucial, já que, embora seja “a porta do engano” (114), corroborando com a permanência da

¹⁰⁷ Dicionário Aurélio online.

ilusão, é também o “centro do segredo” (116). O que o narrador tenta através de seu “experimento” é justamente enganar o olhar para, dessa maneira, eliminar a ilusão, ou, segundo suas próprias palavras, “aprender a não ver” (117), pois, só assim, veria realmente. Como ele mesmo conclui,

interpenetrando-se no disfarce do *rosto externo* diversas componentes, meu problema seria o de submetê-las a um bloqueio “visual” ou anulamento perceptivo, a suspensão de uma por uma, desde as mais rudimentares, grosseiras, ou de inferior significado. (p.117)

Como também foi dito anteriormente, embora o narrador afirme ser um sujeito “racional” e “positivo” (115), o que está por detrás de seu “experimento” é a afirmação do transcendente, já que o que sustenta a sua busca é uma concepção metafísica, a do “eu” pleno, íntegro, de superior significado. A busca pela “vera forma” é a busca pela essência do “eu”, cuja máscara (aparência) nos impede de alcançar.

Sendo assim, para chegar à essência seria necessário, então, eliminar cada uma das “componentes” externas que formam a máscara, pois essas não são inerentes ao sujeito. Segundo o narrador, entre essas “diversas componentes” estariam: o “elemento animal” (seu “sósia” seria a onça) (117)¹⁰⁸; o “elemento hereditário” (118); o “contágio das paixões”, que teria a ver com as “desordenadas pressões psicológicas transitórias” (118); as “ideias e sugestões de outrem”, que, segundo o narrador, se “materializam” em nosso rosto (118); além dos “efêmeros interesses” (118).

Estabelecendo quais seriam os seus obstáculos rumo à “vera forma” (117), o narrador descreve, então, como fez para superá-las:

Releve-me não detalhar o método ou métodos de que me vali, e que revezavam a mais buscante análise e o estrênuo vigor de abstração. Mesmo as etapas preparatórias dariam para aterrar a quem menos pronto ao árduo. Como todo homem culto, o senhor não desconhece a Ioga, e já a terá praticado, quando não seja, em suas mais elementares técnicas. E, os “exercícios espirituais” dos jesuítas, sei de filósofos e pensadores incréus que os cultivam, para aprofundarem-se na capacidade de concentração, de par com a imaginação criadora... Enfim, não lhe oculto haver recorrido a meios um tanto empíricos: gradações de luzes, lâmpadas coloridas, pomadas fosforescentes na obscuridade. Só a uma expediência me recusei, por medíocre senão falseadora, a de empregar outras substâncias no aço e estanhagem dos espelhos. Mas, era principalmente no *modus* de focar, na visão parcialmente alheada, que eu tinha de agilitar-me: olhar não-vendo.

¹⁰⁸ Neste ponto, o narrador também não perde a oportunidade de afirmar novamente a sua (pretensa) superioridade, pois, enquanto o seu sósia seria a onça (predador), se “relancearmos a multidão” iremos “reconhecer” nela “caras e cabeças ovinas ou equinas”, que são presas do animal de quem ele é sósia.

Sem ver o que, em “meu” rosto, não passava de *reliquat* bestial¹⁰⁹. (p.117)

Embora o narrador peça para “relevar” o fato de que ele não vai “detalhar o método ou métodos” de que se valeu, sem a explicitação dos mesmos, não é possível atestar, contudo, a validade de seu “experimento”. Sua justificativa para tal omissão é de que, “quem menos pronto ao árduo”, incluindo aí o seu “interlocutor”, não alcançaria a complexidade dos métodos. Novamente, ele não perde a oportunidade de sugerir que está “um tanto à-parte de todos, penetrando conhecimentos que os outros ainda ignoram” (113).

Segundo o narrador, ele teria feito uso de duas técnicas no mínimo inusitadas para alguém que se diz “positivo” e “racional” (115): a Ioga e os exercícios espirituais dos jesuítas, por exemplo. Todavia, ele logo se justifica, afirmando que “todo homem culto” conhece a Ioga e já a praticou e, quanto aos exercícios espirituais, diz saber de “filósofos e pensadores incréus que os cultivam” para aprofundar a “capacidade de concentração”. Esta necessidade de justificar os métodos escolhidos (bem como o de esconder alguns) revela o seu temor de que eles sejam julgados, para dizer o mínimo, questionáveis. É contra o ceticismo daqueles que o narrador parece considerar, em alguma medida, ignorantes (e a ele inferiores em inteligência e conhecimento) que ele parece querer se precaver.

No fim do trecho citado, após mencionar outros tantos métodos que nada têm de positivo e racional, o narrador confessa que “só a uma expediência” se recusou, “por medíocre senão falseadora, a de empregar outras substâncias” no espelho. Como abordado anteriormente, não há em seu “experimento” nenhuma sistematicidade. O narrador se recusa a dizer o que fez, não descreve os métodos de forma objetiva, o que é uma condição necessária para a ciência. Ao contrário: ao invés de descrever passo a passo o que fez, o narrador quer deixar tudo no plano da confiança, chegando ao cúmulo de pedir para que o seu “interlocutor” “tome” suas “afirmações por seu valor nominal” (118), o que faz, assim, com que o seu “experimento” perda a credibilidade que ele tanto almeja.

Para terminar este tópico, é válido citar ainda outro trecho que considero importante para discussão, em que o próprio narrador admite que tudo o que ele diz é questionável, embora, como nas outras vezes de que se falou aqui, logo arrume uma saída para se justificar.

Mas, o senhor estará achando que desvario e desoriento-me, confundindo o físico, o hiperfísico e o transfísico, fora do menor equilíbrio de raciocínio ou

¹⁰⁹ Está expressa mais uma vez neste trecho a noção de que é preciso encontrar uma forma de romper com a ilusão. Para isso, como o narrador observa, seria preciso alterar o “*modus* de focar”, aprender a ter uma “visão parcialmente alheada”, “olhar não-vendo”. O fato de ele colocar o pronome *meu* entre aspas (“meu” rosto) reforça a ideia de que o rosto não é o seu rosto, não o “real”.

alinhamento lógico – na conta agora caio. Estará pensando que, do que eu disse, nada se acerta, nada prova nada. Mesmo que tudo fosse verdade, não seria mais que reles obsessão auto-sugestiva; e o despropósito de pretender que psiquismo ou alma se retratem em espelho. Dou-lhe razão. Há, porém, que sou mau contador, precipitando-me às ilações antes dos fatos, e, pois: pondo os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois. Releve-me. (p.119)

É possível dizer que este trecho resume, de certa maneira, exatamente o que o narrador faz durante a estória: sua oscilação entre conceitos opostos e a marca de contradição que isso dá ao seu discurso; o quão irracional é a sua fala, a despeito de seu pretensão racionalismo. Quando sugere que o outro estaria “pensando” que de tudo o que ele “disse, nada se acerta, nada prova nada” (120), o que ele faz, na verdade, é apontar para um fato incontestável.

Ainda “que tudo fosse verdade”, eis aí o ponto que considero talvez mais importante, “não seria mais que reles obsessão auto-sugestiva”, o que dá margem para pensarmos que a “revelação” não teria sido real, mas sim fruto da imaginação do narrador, que ainda sofreria influência das superstições que ouviu quando menino, o “despropósito de pretender que psiquismo ou alma se retratassem em espelho”.

Como já foi dito aqui, o narrador tem consciência de que o que diz soa inverossímil. Ele não perde, contudo, a postura de superioridade e adverte que se o seu “interlocutor” duvida é somente porque ele é “um mau contador”, porém, o fim de seu “capítulo” traria “luzes ao até agora aventado, canhestra e antecipadamente” (119). Se o “interlocutor” não entende é porque ainda não sabe a verdade que ele sabe: o desdobramento da sua história.

Há aí uma estratégia de suspense. Sobre esse ponto, fica evidente novamente a contradição do narrador, já que, pouco após afirmar que não visa “a efeitos de ficcionista” (118), ele não só cria uma estratégia de aguçamento do interesse no desenrolar do enredo, como fala abertamente sobre a sua preocupação estética, ao afirmar que “as comuns expressões, amortecidas” precisam de “toque e timbres novos” (120), afirmação que vai de encontro ao pensamento manifesto do escritor Guimarães Rosa, que, como pontua Hansen, “se recusa a usar a língua degradada”, pois sabe que é “contrafação estética escrever em uma língua dominada pela razão instrumental”, de maneira que ela precisa, então, “ser ficcionalmente reinventada”¹¹⁰.

¹¹⁰ HANSEN, J.A. *Letras de Hoje*, p.128.

4.3 A busca e a impossibilidade de sentido acerca do “eu”

“Você chegou a existir?”(p.120)

Como vimos no tópico anterior, em busca de uma resposta para o que vivenciou (a “revelação”), o narrador-personagem oscila o tempo todo entre conceitos que, a priori, são tidos como opostos, como racionalidade e transcendência. Tal comportamento expressa uma característica fundamental do narrador, em torno da qual gira toda a estória: a sua busca pelo sentido do “eu” e, conseqüentemente, da própria existência.

Como discutido aqui, a visão que teve no espelho provoca no narrador uma crise acerca da própria identidade, e, em busca de resolver tal crise, é que ele parte para o seu “experimento”, embora alegue impessoalidade. Mas, como veremos, ao contrário do que o narrador afirma, o conto traz indícios de que a crise não é resolvida. Nem a ciência nem a metafísica dão a ele o que procurava: a possibilidade de afirmação de sentido.

É preciso voltar ao “experimento”, agora para falar sobre os seus *resultados*. Como vimos, o narrador acredita que, para romper com a ilusão e ver além da máscara, seria preciso mudar o modo de olhar, aprender a “olhar não-vendo” (117) o que em seu rosto não passam de “componentes” externas, segundo suas próprias palavras. Porém, tal processo se demonstra mais difícil do que o narrador, a princípio, imaginou, a ponto de ele chegar a desistir a certa altura.

À medida que trabalhava com maior maestria, no excluir, abstrair e abstrar, meu esquema perceptivo clivava-se, em forma meândrica, a modo de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernoso, como uma esponja. E escurecia-se. Por aí, não obstante os cuidados com a saúde, comecei a sofrer dores de cabeça. Será que me acovardei, sem menos? Perdoe-me, o senhor, o constrangimento, ao ter de mudar de tom para confiança tão humana, em nota de fraqueza inesperada e indigna. Lembre-se, porém, de Terêncio. Sim, os antigos; acudiu-me que representavam justamente com um espelho, rodeado de uma serpente, a Prudência, como divindade alegórica. De golpe, abandonei a investigação. Deixei, mesmo, por meses, de me olhar em qualquer espelho. (p.118)

Conforme o narrador ia aperfeiçoando o seu método de *olhar e não-ver* as “componentes” que formam a máscara, ele afirma que seu “esquema perceptivo” começou a sofrer alterações. As imagens utilizadas por ele para descrever como se deu tal processo

(“forma meândrica”, “modos de couve-flor ou bucho de boi”, “mosaicos”, etc. :) sugerem que o seu rosto, de certo modo, rompeu-se diante de seu olhar, deixou de ser uma totalidade e se transformou em fragmentos, buracos, vazios. E também “escurecia-se”, já como um prelúdio do que estava por vir, a “total desfigura” (119). Diante disso, o narrador confessa ter se “acovardado” e pede “perdão” pelo “constrangimento” de “ter de mudar de tom para confiança tão humana, em nota de fraqueza inesperada e indigna”. Entretanto, como de praxe, logo volta atrás e se justifica: ele não foi covarde, foi prudente, e a prudência é uma virtude.

Mas do que ele tinha medo e a razão de ser prudente parar, o narrador não explicita¹¹¹. Contudo, levando em conta o que ocorreu, o fato de que o seu rosto se fragmentou diante de seu olhar, transformando-se em buracos, vazios, não estaria ele com medo de que, contrariando as suas expectativas, ao retirar todas as camadas, tidas, por ele, como exteriores, não restasse nada? Seja esse ou não o seu medo, é exatamente o que ocorre quando, meses depois, o narrador se olha em um espelho.

Um dia... Desculpe-me, não visio a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações¹¹². Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador? ... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona. Com que, então, durante aqueles meses de repouso, a faculdade, antes buscada, por si em mim se exercitara!¹¹³ Para sempre? Voltei a querer encarar-me. Nada. E, o que tomadamente me estareceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles! Tanto dito que, partindo para uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo, até à total desfigura. (p.118-119)

Mesmo tendo abandonado o “experimento”, meses depois, quando volta a encarar um espelho, o narrador se dá conta, como ele mesmo afirma, que “a faculdade, antes buscada, por si em mim se exercitara”, de modo que ele teria conseguido, então, ainda que involuntariamente, o que queria: ver além da máscara. É como se o “treino” diante do espelho tivesse desenvolvido nele habilidades que demoraram certo tempo para serem assimiladas

¹¹¹ Embora ele mencione o fato de que “os antigos” representavam a prudência justamente através de um espelho rodeado por uma serpente, não esclarece, contudo, a relação entre as coisas.

¹¹² Como vimos no tópico anterior, tal afirmação não se sustenta: o narrador visa sim “a efeitos de ficcionista”, pois faz uso de estratégias de suspense, além de confessar a sua preocupação estética ao falar da necessidade de dar “toque e timbres novos” às “comuns expressões, amortecidas”. ROSA, G. *Primeiras Estórias*, p.120.

¹¹³ Segundo o narrador, só meses depois, quando já tinha desistido, foi que “a faculdade, antes buscada”, se manifestou nele (“por si em mim se exercitara”). Há aí uma ideia de passividade por parte do narrador, a noção de que ele não estaria no controle da situação.

intimamente e, a partir daí, passaram, então, a se dar a despeito de seu controle e de sua vontade. No entanto, o *resultado* não foi o esperado e, em vez do “eu real”, ele se defronta com o vazio, como enfatiza repetidas vezes: “não me vi”, “não vi nada”, “o invisto”, o “sem evidência física”, “transparente contemplador”.

Além disso, de tudo, o que mais o “estareceu” foi não ver sequer os próprios olhos. O olhar, como é possível perceber, é um elemento de grande importância para o narrador, pois seria o “centro do segredo” (116) e parece funcionar, segundo sua perspectiva, como uma espécie de elo de ligação entre as duas partes do “eu” (real e ilusória).

O olhar é um tema importante na literatura e aparece, em muitas histórias, como algo emblemático, espécie de enigma a ser decifrado para se chegar à “verdade” ou essência do ser. É o caso, por exemplo, de Capitu, com os seus “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”¹¹⁴, ou mesmo de Diadorim, com seus “esmerados esmertes olhos”¹¹⁵, que, como observa Juliana de Ataíde Mantovani, é uma marca determinante dessa personagem, representando “uma fonte de inquietação e dúvida”¹¹⁶. Porém, assim como o narrador de “O espelho” percebe-se incapaz de decifrar o seu próprio olhar (e, assim, alcançar o “eu” real), Dom Casmurro e Riobaldo também se veem obrigados a aceitar que, apesar de todos os seus esforços, Capitu e Diadorim permaneceriam para sempre sendo um mistério.

Como observa Antonio Candido, em trecho já mencionado aqui no primeiro capítulo, as narrativas modernas¹¹⁷ procuram, “justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício”, de maneira que as personagens se tornam “seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério”¹¹⁸.

Voltando ao conto, ao se deparar com o espelho “liso, às vácuas” (118), resta, então,

a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado? Então, o que se me fingia de um suposto *eu*, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se define? Diziam-me isso os raios luminosos e a face vazia do espelho – com rigorosa infidelidade. E, seria assim, com todos? Seríamos não muito mais que as crianças – o espírito do viver não passando de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória. (p.119)

¹¹⁴ ASSIS, M. *Dom Casmurro*, p.97.

¹¹⁵ MONTAVANI, J. *Ver é muito perigoso: uma leitura do olhar em Grande Sertão: Veredas*, p.19.

¹¹⁶ MONTAVANI, J. *Ver é muito perigoso: uma leitura do olhar em Grande Sertão: Veredas*, p.45.

¹¹⁷ João Alexandre Barbosa observa que o conceito de moderno na literatura ultrapassa determinações históricas e considera Machado de Assis o primeiro escritor moderno da literatura brasileira.

¹¹⁸ CANDIDO, A. *A personagem do romance*, p.59-60.

Se quando eliminou o que acreditava ser “componentes” externas de seu rosto não restou nada, o narrador, então, questiona-se se o que acreditava ser o “eu real”, na verdade, não passaria também de uma ilusão, já que, ao contrário do que ele esperava, o que “os raios luminosos e a face vazia do espelho” parecem dizer, “com rigorosa infidelidade”, é que não há “uma existência central, pessoal, autônoma”, não há essência e, por isso, a pergunta: “seria eu um... des-almado?”.

É curioso observar como o narrador pega uma expressão conhecida pelo senso comum (rigorosa fidelidade) e a transforma (“rigorosa infidelidade”), criando, assim, uma forma estranha, quase paradoxal, o que impossibilita que se determine exatamente o significado do que ele diz. Trata-se de uma “agramaticalidade”¹¹⁹, conforme Deleuze, ou, para usar o termo de Hansen a respeito da ficção rosiana, trata-se de um “vazio de significação”, que, juntando-se a outros “vazios”, vai deixando “restos” ao longo do texto¹²⁰. Tal expressão demonstra também o desejo, já afirmado pelo narrador, de perturbar (ou *renovar*, segundo suas palavras) as “comuns expressões, amortecidas” (120).

Diante da ausência com a qual o narrador se depara no espelho, ele questiona, então, se, o que se “fingia de um suposto eu”, não seriam justamente todas aquelas componentes que ele desejou eliminar. Se sim, seria preciso admitir que o “suposto eu” é formado pela junção de uma multiplicidade infinita de coisas de natureza diversa, ocasional, um entrecruzar-se de influências e circunstâncias indetectáveis, presumindo-se, assim, que é impossível defini-lo. Se o “eu” é formado por “tudo o mais que na impermanência se define”, coisas difíceis de capturar, porque fugazes, passageiras, transitórias, logo, não é possível atribuir a ele um caráter. Se não há um caráter, um solo sólido (uma “verdade transcendental”, ou um “centro”, nas palavras de Derrida¹²¹) em que se assente a identidade, a sensação é de insegurança e intranquilidade, e a vida passa a ser regida pelo signo do absurdo.

Porém, esse foi apenas o primeiro *resultado*, resultado parcial, por assim dizer, do “experimento” do narrador de “O espelho”. Anos mais tarde, novamente defronte a um espelho, a resposta que esse *dá* ao narrador é outra, e oposta à primeira. Enquanto o vazio no espelho nega a possibilidade de sentido, desta vez ele finalmente teria alcançado o “eu real”.

¹¹⁹ DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*, p.86.

¹²⁰ HANSEN, J.A. *Letras de Hoje*, p.122.

¹²¹ DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*, 231.

Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça¹²². Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa? Se quiser, infira o senhor mesmo. (p.119-120)

No entanto, embora sugira que o seu “interlocutor” tire suas próprias conclusões, ele mesmo prossegue:

São coisas que não se devem entrever; pelo menos, além de um tanto. São outras coisas, conforme pude distinguir, muito mais tarde – por último – num espelho. Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria. E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. (p.120)

Quando o narrador diz que “são coisas que não se devem entrever”, há, aí, uma sugestão da explicação metafísica, pois aponta em direção ao oculto, ao mistério, ao que está além da nossa possibilidade de visão. Mas é também um modo de, novamente, abster-se de dar qualquer explicação sobre como se deu o processo, a passagem da “luzinha” tênue para a figura (quase) íntegra.

O vazio no espelho é substituído, inicialmente, por uma “luzinha”, “débil”, e, anos depois, essa ganha a forma de “um rosto”. Entretanto, não é o rosto que o seu interlocutor lhe atribui, como o narrador faz questão de salientar, pois esse, como vimos, é, para ele, uma máscara, mas sim “o ainda-nem-rosto”, “rostinho de menino, de menos-que-menino, só”.

Como o narrador faz também questão de pontuar, ele só viu a “luzinha” “ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes”, e, o “ainda-nem-rosto”, só viu quando “já amava” e aprendia “a conformidade e a alegria”. Há aí a sugestão de que só após passar por um processo de amadurecimento e já saber sobre o amor é que o narrador, enfim, pôde descobrir o que buscava. Mas o que ele descobriu exatamente?

Por tudo o que foi descrito até aqui sobre as etapas desse “experimento” heterodoxo, é possível depreender (ao menos é este o rumo para qual o narrador parece querer nos guiar) que houve um processo de “limpeza”, de extração do exterior, e que, no final, após passar por

¹²² Novamente aí o elemento de suspense, que serve para prender a atenção de seu ouvinte (e do leitor).

um processo de amadurecimento e já amar, foi possível ter acesso ao núcleo ou essência do “eu”. Por detrás do “rostinho de menino”, parece estar expressa a ideia de que a criança, como é alma encarnada há pouco tempo, está mais próxima da verdade, da essência. Essa ideia, como vimos, está expressa também no conto “Nenhum, nenhuma”. O narrador desta outra estória também acredita que recuperar o menino que ele foi equivale a recuperar a sua essência, no entanto, ao contrário do que é sugerido, ao menos, inicialmente, pelo narrador d’ “O espelho”, o narrador de “Nenhum, nenhuma” reconhece que é impossível religar o menino que ele foi ao “eu” do presente.

Mas o narrador d’ “O espelho” teria reencontrado realmente a sua essência? O problema estaria resolvido? Vejamos o trecho a seguir:

Será que o senhor nunca compreenderá? Devia ou não devia contar-lhe, por motivos de talvez. Do que digo, descubro, deduzo. Será, se? Apalpo o evidente? Tresbusco. Será este nosso desengonço e mundo o plano – intersecção de planos – onde se completam de fazer as almas? Se sim, a “vida” consiste em experiência extrema e séria; sua técnicas – ou pelos menos parte – exigindo o consciente alijamento, o despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra? [...] E o julgamento-problema, podendo sobrevir com a simples pergunta: - “*Você chegou a existir?*” (p.120)

Se num primeiro momento o *resultado* de seu “experimento” nega a ideia de essência (“Seria eu um... desalmado?” (119)) e a possibilidade de sentido, anos mais tarde, o mesmo aponta em outra direção, agora com um resultado inverso: existiria sim uma essência, é o que a “luzinha” e o “rostinho de menino” parecem indicar. Mas o curioso é que (como é possível ver na citação acima) o trecho em que, supostamente, deveria estar a conclusão de tudo o que ele disse até aqui, é estruturado à base de interrogações. Se existe mesmo essência, seria “este nosso desengonço e mundo o plano [...] onde se completam de fazer as almas?”. “Se sim” (*se...* eis aí a marca da dúvida), então a “vida consiste em experiência extrema e séria”. Se sim, então a vida teria sentido.

Contradizendo mais uma vez o que afirmou antes, “o final” de seu “capítulo” não traz “luzes” (119) ao seu discurso. Ao invés disso, deparamo-nos com dúvidas e mais dúvidas, e também com um apelo ao seu “interlocutor”: “Será que o senhor nunca compreenderá?”. A sensação que prevalece no final é de que sequer o próprio narrador é capaz de compreender o sentido que deseja comunicar, de modo que a voz que afirma o sentido traz nela mesma a negação.

Como sugerido anteriormente, o transcendente (embora pareça conceder ao narrador um momento de alívio) também não soluciona a questão, de modo que a crise permanece. Tanto que, poucos antes de encerrar o seu relato e dar espaço para que o seu “interlocutor” finalmente possa falar (embora a estória se encerre antes que isso, de fato, ocorra), o narrador traz ainda uma problematização, questionando (o “interlocutor” e a si mesmo), se estaria “irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens?” (120).

Mesmo após ver a “luzinha”¹²³, o dilema não é solucionado, caso contrário, tal questionamento não faria sentido. A partir do momento que ele lança a dúvida se estaria “*irremediavelmente* destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens”, é porque, na realidade, ele teme que não, o que faz pensar que o sentido que ele quer, a todo custo, afirmar, está prestes a ruir.

No fim, embora alegue o contrário, a situação do narrador é similar à de Narciso, cujo desejo e esforço para alcançar a si mesmo (a imagem que via refletida na água) é em vão.

¹²³ Fica a dúvida se ele teria realmente visto a tal “luzinha”, pois, assim como a visão do monstro pode ter sido resultado do medo que ele tinha de espelhos, devido à crença que ouvira quando menino, não poderia ser a visão da “luzinha” resultado do seu desejo de se encontrar?

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos, neste trabalho, fazer uma leitura dos contos “Nenhum, nenhum” e “O espelho”, presentes no livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, inserindo-os no contexto da modernidade. O tema que serviu de foco para a análise das estórias foi a crise do sujeito. Inicialmente, delimitamos o que entendemos por modernidade e apontamos as principais mudanças que resultaram em uma transformação no modo de conceber o sujeito. Em seguida, apontamos para o modo como os referidos contos assimilaram e recriaram o problema.

Sobre os contos, embora “Nenhum, nenhuma” seja marcado por incertezas, procuramos, ao longo deste trabalho, desvendar um pouco do mistério que envolve a trama e, para isso, partimos da própria indeterminação composicional da narrativa. Analisamos, inicialmente, como o conto recria, através da indeterminação do tempo, do espaço, das personagens e da utilização de imagens poéticas, o árduo processo de recuperação do passado pela memória, que, devido às suas incertezas, não permite que o sujeito alcance os fatos do passado. Em seguida, procuramos discutir como a impossibilidade de reconstituir a experiência vivida na infância resulta em uma crise de identidade, e o narrador se reconhece irremediavelmente separado do Menino que deseja resgatar. Como não é possível unir as duas pontas da vida (o adulto à criança) e dar, assim, unidade à sua identidade, o “eu” permanece também indeterminável.

Quanto ao “O espelho”, inicialmente, abordamos a “revelação” que o narrador teve diante de um espelho, a visão do “monstro” e a crise que se inicia a partir daí, da percepção de um “eu” que permaneceria oculto por detrás da “máscara”. Em seguida, apontamos para o fato de que, embora o narrador afirme ter solucionado o problema através de seu “experimento” científico (experimento cujos métodos são totalmente questionáveis), demonstramos, através da forma como é estruturado o seu discurso, que, a despeito do que ele sugere, a crise permanece, já que nem a ciência nem a metafísica deram a ele a possibilidade de delimitar o sentido do “eu”.

Embora o desejo que move esses dois narradores seja o mesmo, a busca pela essência e o desejo de poder atribuir sentido a própria identidade, a crise se dá de maneira diversa nas duas narrativas. Enquanto o narrador de “Nenhum, nenhuma” parte em busca do “eu” motivado por seu próprio desejo-necessidade, o que faz com que sua busca seja mais angustiada, desesperada, o narrador de “O espelho” tem uma postura (aparentemente) mais

serena, pois, como ele afirma, a sua busca foi deflagrada por um acontecimento exterior a ele, motivando-o, assim, a realizar o seu “experimento”. Experimento que ele acabou por abandonar, de modo que, o resultado final, acaba se dando, segundo suas palavras, independentemente de seu esforço individual.

Outra diferença significativa entre esses dois sujeitos é o fato de que, enquanto o narrador de “Nenhum, nenhuma” deixa explícito no final que não conseguiu “religar-se” e que a crise, portanto, permanece, o narrador de “O espelho” parece adotar uma postura de autoengano, o que sugere que, ao contrário do que ele afirma (que sua busca era desinteressada), a questão é, sim, muito importante para ele, tanto quanto para o narrador da outra estória.

6. REFERÊNCIAS

ANGER, A. A busca da vera face nos espelhos de Guimarães e Machado. In: *Revista Entrelinhas*, Rio Grande do Sul, v.6, n.1, jan./jun. 2012, p.4-11.

ASSIS, M. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2010. 251p

_____. O espelho. In: *Papéis Avulsos*. São Paulo: Martin Claret, 2007, p.135-143.

BARBOSA, J.A. A modernidade no romance. In: _____. *A leitura do intervalo: ensaios críticos*. São Paulo: Iluminuras, 1990. p.119-131.

BERGSON, H. *Memoria e vida*. 2ed. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 179p.

BERMAN, M. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 463p.

BOSI, A. Céu, inferno. In: _____. *Céu, inferno*. 2ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p.19-50.

BRADBURY, M. Tornar novo. In: _____. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.19-37.

BRADBURY, M; McFARLANE, J. (Orgs). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 556p.

BRITO LOSSO, E.G. A alma do espelho e seus fantasmas. In: *Cadernos de Psicanálise* (Sociedade de Psicanálise da cidade do Rio de Janeiro), v.16, n.9, 2000. p.161-179.

BRUYAS, Jean-Paul. Técnicas, estruturas e visão em Grande Sertão: Veredas. In: COUTINHO, Eduardo Faria. (Org). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1983.

CANDIDO, A; ROSENFELD, A; PRADO, D.A; GOMES, P,E,S. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. 7ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. p.53-80.

DELEUZE, G. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed 34, 1997. p.11-16.

_____. Bartleby, ou a fórmula. In: _____. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart.

São Paulo: Ed 34, 1997. p.80-103.

DERRIDA, J. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In _____. *A escritura e a diferença*. 3ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1967, p.229-249.

Dicionário Aurélio: versão online. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/ciencia/>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

EAGLETON, T. O pós-estruturalismo. In: *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.175-207.

ECO, U. Aspectos da Semiose Hermética. In: *Os Limites da Interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990. p.21-76.

FARIA, M. L. G de. *Memória infância*: “Nenhum, nenhuma”, de Guimarães Rosa. In: *Revista Garrafa*, v.18, 2009, 7p, 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa18/memoriaeinfancia_marialuciaguimaraes.pdf>. Acesso em: 6 jan. 2016.

FRIEDRICH, H. Perspectivas e retrospecto. In: _____. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p.15-34.

HALL, S. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: DPeA, 2011. 102p.

HANSEN, J.A. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.47, n.2, p.120-130, abr./ jun. 2012.

_____. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens de Guimarães Rosa. In: SECCHIN, A.C et al. (Orgs.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p.29-49.

_____. *O o: ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. V.2 Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972, p.817-877.

HOCKE, G.R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.13-27.

LIBRANDI-ROCHA, M. Nuvens invisíveis: a poética da latência e da nuance no conto “Nenhum, nenhuma” de João Guimarães Rosa. In: *Ellipsis*, New Jersey, v.9, 2011, p.93-108, 2011. Disponível em: < <http://apsa.us/ellipsis/9/librandi.pdf> >. Acesso em: 30 jan. 2016.

MANTAVANI, J. *Ver é muito perigoso: uma leitura do olhar em Grande Sertão: Veredas*. 2013. 199f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Departamento de Teoria da Literatura da Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MELVILLE, H. *Bartleby, o escrivão. Uma história de Wall Stree*. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2003. 96p.

PACHECO, A. P. Ciranda da morte – “Nenhum, nenhuma”. In: _____. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006. p.49-63.

_____. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras Estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006. 271p.

PAROLARI FERNANDES, A.H. *O caminhar das sombras imemoriais: encenação do universo roseano a partir da exegese do conto “Nenhum, nenhuma”, de Guimarães Rosa*. 2008. 84f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PERRONE-MOISÉS, L. Nenhures: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. In: *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia da Letras, 2006. p.111-126.

_____. Nenhures 2: “Lá, nas campinas”. In: _____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.264-280.

PROUST, M. No caminho de Swann. In: _____. *Em busca do tempo perdido*. v.1. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p.21-331.

ROSA, J.G. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Abril S.A Cultural e Industrial, 1983. 429p.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 213p.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. 5ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.77-98.

ROSENFELD, K.H. A poética das Primeiras estórias. In: *Desenveredando Rosa - a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006, p.139-161.

SILVA, Amanda Teixeira. Todos somos amnésicos: marcas do pensamento de Bergson e da reminiscência platônica em Nenhum, nenhuma. In: *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, Crato*, v.1, n.1, jan-jul. 2012, p.109-120.

SOARES, C. C. Entre o desejo de certeza e a dúvida: Riobaldo e a angústia da indeterminação. In: *Anais da SILEL*, v.3, n.1. Uberlândia: EDUFU, 2013. 6p.

_____. Grande Sertão: Veredas e o questionamento da lógica do isso ou aquilo. In: Cilene Margarete Pereira e Luciano Marcos Dias Cavalcante (Org.). *Minas Gerais Diálogos: Estudos de Literatura e Cultura*, 1ed. Curitiba: Prismas, 2013. p.137-159.

_____. Grande Sertão: Veredas: a crítica revisitada. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.47, n.2, p.136-145, abr. / jun. 2012.

_____. O olhar de Miguilim. In: *O eixo e a roda: revista de Literatura Brasileira*. v.14. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007. p.147-168.

_____. *Ponteando opostos e especulando ideia: Riobaldo e a angústia da falta de sentido.* In: *Signos*, Santa Cruz do Sul, v.42, n.77, p.163-173, mai./ ago. 2017.

_____. Sobre a lisa e real verdade e a dúvida: procedimentos de indeterminação em *Grande sertão: veredas*. Trabalho inédito. 14p.

SPERBER, S.F. Primeiras estórias. In: *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982, p.98-102.

WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

WISNIK, J.M. O famigerado. *Scripta*, Belo Horizonte, v.5, n.10, p.177-198, 1º sem. 2002.