UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

TEMATIZAÇÕES DO SAGRADO EM "SÃO MARCOS", DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

José Aldo Ribeiro da Silva

Campina Grande – PB

2016

José Aldo Ribeiro da Silva

TEMATIZAÇÕES DO SAGRADO EM “SÃO MARCOS”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães

Campina Grande – PB

2016

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S586t Silva, José Aldo Ribeiro da
Tematizações do sagrado em "São Marcos", de João Guimarães Rosa [manuscrito] / José Aldo Ribeiro da Silva. - 2016.
117 p.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, 2016.
"Orientação: Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa".

1. Análise literária. 2. Sagrado. 3. Mímesis. I. Título.
21. ed. CDD 801.95

JOSÉ ALDO RIBEIRO DA SILVA

Tematizações do Sagrado em "São Marcos", de João Guimarães Rosa

Aprovada em 30 / 03 / 2016

BANCA EXAMINADORA

ANTONIO CARLOS DE MELO MAGALHÃES
Orientador(a)

JOÃO MARCOS LEITÃO SANTOS
Examinador(a) Externo(a)

ELI BRANDÃO DA SILVA
Examinador(a) Interno(a)

Campina Grande

2016

À professora Silvania Núbia Chagas, cujas aulas,
nos tempos da graduação, inspiraram esta e outras
travessias.

Há homens que passam a vida náufragos no oceano de sua própria alma. Dentre estes, há aqueles que somente acham amparo, salvamento e respirar na amurada de uma palavra, no beiral do verbo. E acabam por encontrar ali o clarão, o chão, a trilha. Somos os náufragos para os quais a palavra é ilha. (Elisa Lucinda, *Fernando Pessoa: O Cavaleiro de Nada*)

AGRADECIMENTOS

A Antonio Carlos de Melo Magalhães, por ter tornado este trabalho possível, através de suas orientações generosas, e também de sua instigante produção científica, que muito contribuíram para a compreensão de nosso objeto de estudo.

À grande professora e amiga Zuleide Duarte, pelos muitos ensinamentos sobre literatura, arte e vida – divisores de águas em minha trajetória; pela generosidade com que partilha afeto e saber em suas aulas; pelas significativas contribuições durante o processo de qualificação da pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, pelos valiosos momentos de aprendizagem oportunizados ao longo de minha passagem por Campina Grande.

Ao professor Eli Brandão, pelas valiosas recomendações na banca de qualificação.

Aos secretários do PPGLI, Roberto e Alda, pela solicitude com que sempre me atenderam.

A Silvania Núbia Chagas, professora e amiga, a quem dedico este trabalho, por ter acreditado em mim quando eu próprio duvidava; pelas aulas nos cursos de graduação e pós-graduação, que intensificaram, de forma decisiva, a minha paixão pela arte literária.

A Anderson Frasão, por ter sido amigo nos melhores e também nos mais desafiadores momentos desta trajetória.

A Andeilza Santos, pelo constante incentivo e a amizade de longa data.

A Erick Camilo, Adriano Resende e Joselice Messias, incentivadores diretos deste percurso.

Aos amigos do Colégio Presbiteriano Quinze de Novembro, pela compreensão e apoio incondicionais.

A Edvaldo Mattias, coordenador pedagógico e grande amigo, pelos valiosos conselhos e palavras de incentivo.

A Annie Figueiredo e Micheline Chaves, pelos sonhos partilhados e pelas conversas em que o tempo voava, fazendo leves os esforços exigidos pela caminhada.

A Gabriela Paz, por ter sido a amiga com quem contei em todas as horas e ter acompanhado tão de perto cada etapa desta trajetória.

A Claudeci Ribeiro, por partilhar comigo suas paixões literárias nas furtivas leituras que fazíamos entre o ponto de ônibus e os corredores da UEPB.

A Rafaela Dayne, por ter me ajudado desde o momento em que nos conhecemos durante a seleção de mestrado.

Aos colegas do PPGLI, pelos conhecimentos e inquietações compartilhados que foram de grande valia para o meu amadurecimento durante as aulas.

A Josefa, minha mãe, pelo carinho com que me recebia a cada retorno à terra natal; por ter feito com que o regresso compensasse cada momento saudoso dos dias em que estive longe.

A Antonio Ribeiro, meu pai, por ser exemplo de caráter e determinação.

Aos meus irmãos e sobrinhos, cuja compreensão e apoio tornaram possível a conclusão desta pesquisa.

Aos amigos, por compreenderem as minhas ausências durante a elaboração deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho, embasado pelos crescentes estudos das interfaces entre literatura e sagrado, analisa a narrativa “São Marcos”, de João Guimarães Rosa, na perspectiva de rastrear em sua composição a presença de gestos humanos e elementos configuradores das experiências numênicas, determinantes na composição do convívio do homem com a sacralidade. Publicada em *Sagarana* (2001), a mencionada narrativa, através de um discurso predominantemente composto em primeira pessoa, coloca em questão as metamorfoses do olhar humano desencadeadas pelas experiências místicas que o narrador-personagem vivencia em diferentes momentos de sua trajetória. Sua análise permitiu a apreciação de posicionamentos adotados pelo homem em sua insuperável busca por transcendência, propiciando reflexões sobre os cruzamentos e rejuntes que perfazem as experiências religiosas contemporâneas.

Palavras-chave: Literatura – sagrado – *mímesis*.

RESUMEN

Este trabajo, basado por los estudios sobre las interfaces entre la literatura y sagrado, analiza la narrativa "São Marcos", de João Guimarães Rosa, con el objetivo de señalar en su composición la presencia de gestos humanos y elementos característicos de las experiencias “numénicas”, determinantes en la composición del vivir humano con la sacralidad. Publicada en *Sagarana* (2001), la narración, a través de un discurso compuesto predominantemente en primera persona, subraya las transformaciones del ojo humano provocadas por las experiencias místicas que el narrador personaje vive en diferentes momentos de su trayectoria. Su análisis permitió la apreciación de posicionamientos adoptados por el hombre en su insuperable búsqueda por transcendencia, favoreciendo reflexiones sobre los cruzamientos y los rejuntes que hacen posibles las experiencias religiosas contemporáneas.
Palabras clave: Literatura - sagrado - *mímesis*.

SUMÁRIO

Introdução..... 10
Capítulo 1: **Entre História e Estória: o lugar do literário na compreensão do humano**..... 14
1.1. O lugar da *mímesis* nas reflexões sobre texto literário e realidade..... 15
1.2. Nas Veredas de Rosa: fronteiras, margens e travessias..... 24
Capítulo 2: **Uma encruzilhada de singularidades plurais**..... 35
2.1.Sobre a experiência religiosa na contemporaneidade..... 38
2.2. A essência da sacralidade..... 43
2.3. Cruzamentos entre literatura e sagrado..... 55
Capítulo 3: **Nas veredas de Rosa: Espaços da sacralidade**..... 65
3.1.Um mundo quantificado..... 67
3.2.A ambivalência da palavra..... 77
3.3. A ambivalência do sacro na composição do "mundo misturado" de João Guimarães Rosa..... 84
3.4. A ordem das árvores na conversão de Caos em Cosmos..... 91
3.5. A sacralidade das águas..... 100
Considerações Finais..... 106
Referências..... 109

INTRODUÇÃO

A obra do escritor brasileiro João Guimarães Rosa é considerada um divisor de águas na história da literatura brasileira e vem despertando o interesse de um número expressivo de estudiosos nos últimos tempos. As pesquisas sobre o fazer literário do autor convergem ao enfatizar, em seus textos, a recriação de tradições, mitos, costumes, rituais e crenças que fazem parte do imaginário da multiplicidade de povos presentes em seu país, demonstrando que o seu acervo literário é um lugar privilegiado para a apreciação da diversidade cultural brasileira.

Detentor de uma escritura singular, que inova a tradição literária vigente em seu lugar de origem, tanto pelo grandioso trabalho que empreende com a linguagem quanto pela maneira como conduz seu projeto literário (colocando lado a lado o popular e erudito, justapondo elementos provenientes de diferentes culturas), o escritor se notabiliza por fazer presentes em seus textos as inquietações que mobilizam a convivência entre homem e sagrado, destacando-se no panorama das Literaturas de Língua Portuguesa por produzir narrativas que colocam em cena a pluralidade presente no imaginário religioso de seu povo.

Povoadas, em sua grande maioria, por homens religiosos[1], que convivem em espaços por eles percebidos como impregnados de sacralidade, as narrativas rosianas colocam em cena alguns dos gestos basilares a serem realizados pelo homem em sua busca por transcendência, possibilitando a reflexão sobre a maneira como a adoção de crenças interfere na constituição do humano. As crenças recriadas por Rosa disputam e dividem espaço no interior das estórias contadas, evidenciando as tensões entre o "próprio" e o "alheio" na conformação das experiências religiosas individuais. Os seres que adquirem vida em sua ficção buscam, no mundo, elementos que lhes possibilitem a amenização de sua insaciável vontade de ultrapassar os limites de sua condição, livrando-os da constatação de serem somente "travessia" em contextos sociais, em muitos sentidos, hostis e limitados. E é essa busca um dos intensificadores dos diálogos entre o "eu" e o "outro", entre as tradições e crenças que o sujeito toma como suas e aquelas que ele tenta denegar em sua trajetória existencial.

Partindo do pressuposto de que a vivência religiosa é, ao mesmo tempo, singular e plural – por constituir-se como algo individual e irrepetível que se constitui a partir de inúmeras contribuições, de religiosidades e concepções de mundo várias presentes em um mesmo contexto social –, esta pesquisa analisa a maneira como os sujeitos discursivamente

[1] A expressão é usada de acordo com as teorizações de Mircea Eliade, no livro *O sagrado e o profano* (2010, cf. bibliografia), obra em que o autor estabelece distinções entre os homens religioso e a-religioso.

recriados nas páginas de uma das primeiras narrativas compostas e publicadas por Guimarães Rosa – "São Marcos" – experienciam o sagrado, na tentativa de vislumbrar, através das reflexões sobre o vivido que perpassam o discurso do narrador-personagem, os diálogos, fraturas e dobras configuradores das experiências religiosas humanas, que por serem vivências singulares forjadas pela pluralidade do espírito só podem ser avaliadas com maior profundidade pelo próprio sujeito que as experiencia. De acordo com Rodrigo Portella, "para se chegar a entender a religião que as pessoas realmente exprimem e vivem, em composições e empréstimos variados, é preciso chegar aos sujeitos religiosos concretos em suas práticas cotidianas e à interpretação que eles fazem delas" (MAGALHÃES; PORTELLA, 2008:146). Acreditamos que uma das vias de acesso que possibilitam o estreitamento de relações com "os sujeitos religiosos concretos" é a que é ofertada em meio à magia de sentidos encerrada pela arte literária, já que a literatura é uma das veredas que possibilitam o acesso a aspectos conscientes e inconscientes que impulsionam o homem em direção à sacralidade, por ser um espaço em que os desejos e anseios da humanidade se materializam.

O texto literário, enquanto produto mimético, constitui-se em movimentos de aproximação e distanciamento em relação às imagens da realidade internalizadas pelo seu autor. Tais movimentos, conforme apontam os estudos de Costa Lima (1995; 2003; 2006; 2012), conferem às produções literárias mais altas a capacidade de serem iluminadas por diferentes verdades, sem se subordinarem inteiramente a nenhuma delas, isentando o escrito de qualquer tipo de compromisso direto com a realidade da qual emerge, sem com isso dissipar a sua capacidade de promover reflexões sobre o real e a existência humana. Embora não se restrinja à representação da realidade, a obra de arte constitui-se a partir do emprego de "configurações verbais e/gestuais" socialmente instituídas e que antecedem o indivíduo que delas se utiliza (COSTA LIMA, 2012: 104). Essas configurações, que Costa Lima chama de *frames*, são responsáveis pelo efeito de realidade presente nas produções artísticas, que se aproximam e distanciam do meio em decorrência dos diferentes graus de sublimação responsáveis pelo impulso criativo de que a arte resulta, como demonstra Antonio Candido (1985).

Tendo em vista tais constatações, acreditamos que a análise de textos narrativos nos quais as relações entre homem e sagrado são tematizadas é elucidativa por colocar em cena as inquietações, desejos e práticas promotoras dos "encontros" humanos com a sacralidade. Nesse contexto, "São Marcos" apresenta-se como um campo fértil para a apreciação das movimentações do homem em sua busca por transcender-se, já que a narrativa focaliza o

discurso de um homem a respeito de sua visão de mundo pretérita e a maneira como os acontecimentos por ele experienciados tornaram imperativa a revisão de sua forma de "ver" e perceber o mundo à sua volta, problematizando a incompletude humana e a eterna e necessária exegese desenvolvida pelo ser com o intento de compreender a si próprio e ao mundo.

Ao longo deste estudo, coloca-se em questão a maneira como as personagens da narrativa, sobretudo aquela que conduz a maior parte do relato, estabelecem relações com a sacralidade, tanto do ponto de vista existencial quanto social, e a forma como elas recriam o que é supostamente vivido ao longo de seus processos de rememoração do passado, na tentativa de perscrutar o modo como os seres que povoam o universo ficcional em análise avaliam as suas vivências numênicas e o seu emergir em meio ao cenário em que estão inseridas. Nesse itinerário, refletimos sobre a forma como o homem percebe a organização do espaço e a partir dela tenta dissipar a imagem de um "caos" para perceber-se em meio a um "cosmos" concebido por mãos divinas. Para tanto, empreendemos um percurso disposto em três capítulos, que se inicia com a reflexão basilar sobre literatura e *mímesis* – fundamental para a percepção da maneira como os gestos humanos inserem-se nas malhas discursivas do literário –, passa necessariamente pelas relações entre literatura e sagrado e conclui-se com a análise do texto selecionado do autor em foco. Ao longo do desenvolvimento dessa trajetória, alguns capítulos se impuseram com maior densidade, devido ao papel que as questões em torno das quais foram edificados desempenham para a leitura que propomos do objeto de estudo adotado. Disso decorre a maior extensão do capítulo 2 em relação ao primeiro.

No primeiro capítulo, intitulado **Entre História e Estória: o lugar do literário na compreensão do humano**, embasados pelos estudos de Costa Lima (1995; 2003; 2006; 2012) e Wolfgang Iser (2002) problematizamos as relações entre literatura e realidade, avaliando as contribuições da primeira na ampliação do entendimento que se tem da segunda. Na sequência, revisitamos alguns dos estudos que compõem a fortuna crítica rosiana, tentando ressaltar a natureza dos enlaces estabelecidos entre sua obra e o contexto social do qual emerge. Discutimos, consequentemente, as contribuições da escritura de Rosa no entendimento das dinâmicas culturais que permeiam o convívio em sociedade, evidenciando a multiplicidade de pesquisas que tornaram possível a arte cultivada por João Guimarães Rosa.

No segundo capítulo, designado **Uma encruzilhada de singularidades plurais,** partimos da consciência contemporânea a respeito do caráter dialógico das "verdades" com o intento de promover uma reflexão sobre as dinâmicas assumidas pelas vivências religiosas do

homem egresso do período moderno. Refletimos também sobre o sagrado e seus inúmeros diálogos com o literário, expondo algumas das convicções que nos mobilizam no desenvolvimento desta pesquisa, embasados principalmente pelos estudos de Magalhães (1997; 2000; 2008, 2012 e 2015) e Sperber (2011). Nesta etapa, discorremos sobre a essência do fenômeno religioso, tendo como respaldo as contribuições teóricas de Rudolf Otto (2007), Mircea Eliade (2010) e Octavio Paz (2012). Os percursos teóricos desenvolvidos nesta parte da pesquisa são cruciais para o desenvolvimento do trajeto analítico realizado em torno da narrativa de João Guimarães Rosa no terceiro capítulo, por isso não nos privamos de alongar algumas digressões e de reiterar as questões de maior relevância para a análise da narrativa rosiana escolhida.

No terceiro capítulo, denominado **Nas veredas de Rosa: Espaços da sacralidade,** analisamos "São Marcos", narrativa componente de *Sagarana* (2001), primeiro livro de estórias publicado pelo escritor, com a intenção de demonstrar a maneira como o narrador-personagem rememora suas supostas experiências numênicas e confere visibilidade às relações que estabeleceu com o sagrado em determinado momento de sua trajetória existencial. Nesta etapa, ressaltamos os atos fundacionais da personagem, desferidos com o intento de estabelecer um "cosmos" organizado no espaço pelo qual transita, em um gesto apontado por Eliade (2010) como um dos mais relevantes a serem adotados pelo homem religioso em seu convívio com os elementos da natureza. Nesse percurso elucidativo, questões como a quantificação de elementos do espaço e sacralização de palavras são apontadas como determinantes no transcurso das experiências numênicas do narrador-personagem.

Por fim, nas considerações finais, revisitamos as inquietações que nortearam a pesquisa na tentativa de aferir até que ponto a trajetória empreendida contribuiu para a ampliação do entendimento das relações entre homem e sagrado e, também, para a leitura do texto e do autor focalizados.

CAPÍTULO 1

Entre História e Estória: o lugar do literário na compreensão do humano

A história não é um registro de eventos mas a iteração de uma estória recontada.

(Roland Walter)

A arte literária é uma das mais altas expressões da cultura de um povo, pois em sua gênese se materializam sensibilidades e inquietações que mobilizaram e mobilizam a ação e a reflexão ao longo da história da humanidade, além de se presentificarem formas de compreensão e percepção do humano e dos fenômenos que a ele se relacionam. O texto literário diz muito a respeito do homem, uma vez que seus alicerces remontam ao campo das possibilidades: espaço de desvendamento de dores, alegrias, angústias e desejos, inconfessáveis em discursos situados em outras esferas do fazer intelectual. E disso decorre a grande força que a arte da palavra manteve ao longo de sua história. Nos salões nobres ou nas masmorras, todas as épocas e organizações sociais preocuparam-se em designar um espaço para o homem que tinha o dizer poético como ofício e isso denota a sua relevância nos diferentes momentos do percurso trilhado pelas mais diversas civilizações. Não se pode esquecer que muitos dos manifestos humanos mais significativos permearam as letras de seus respectivos tempos conferindo à arte também o papel de expressar os anseios de uma época.

A arte, compreendida por Antonio Candido como "um sistema simbólico de comunicação inter-humana", "é social em dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento de valores sociais" (CANDIDO, 1985: 20- 21). As expressões artísticas, portanto, são, para Candido, "coextensivas à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência", haja vista que elas são "uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual" (CANDIDO, 1985: 70). A literatura surge, assim, no jardim das musas, como arte verbal que, permitindo a expressão do interno, interfere no meio por, direta ou indiretamente, exprimir sentimentos, valores, formas de ser e de estar no mundo e maneiras de vê-lo também, contribuindo para a visualização, edificação, compreensão e ressignificação de condutas humanas. Como muito bem afirma Marli Fantini, "a literatura de nossos melhores escritores é uma das poucas veredas a chancelar nosso ingresso no universo da consciência, do simbólico, da reflexão sobre nossa história e nossos valores culturais" (FANTINI, 2006: 22- 23).

Produto mimético por excelência, o texto literário é, nas palavras de Costa Lima (2003: 45), "um microcosmo interpretativo de uma situação humana", no qual "o que mais importa não é a declaração de quais os vencidos e quais os vencedores, mas o entendimento interno do que leva à porfia e à tensão", ou seja, a compreensão das forças que impulsionam ou paralisam o homem diante dos imperativos por ele criados ou a ele apresentados em seu trajeto existencial. Neste sentido, a obra de arte emerge como campo aberto às tentativas de compreensão dos processos humanos, justamente por ser o espaço em que se materializam os gestos de interpretação realizados pelo ser ao se debruçar sobre si mesmo e sobre a sua visão a respeito do mundo e do existir. Em virtude disso, a compreensão da arte passa, de uma forma ou de outra, pela reflexão sobre as relações entre a ficção e realidade, problemática que permanece atual em virtude das inúmeras inquietações que suscita.

1.1. O lugar da *mímesis* nas reflexões sobre texto literário e realidade

Os diálogos entre arte literária e realidade sempre ocuparam um espaço privilegiado no plano das divagações sobre o fenômeno poético. A maneira como as duas instâncias dialogam e mutuamente se alimentam, em uma espécie de canibalismo constitutivo, tem se apresentado como questão de grande relevância para estudiosos das mais distintas épocas e filiações teóricas. A clássica diferenciação aristotélica entre os labores do historiador e do poeta, na qual o estagirita afirma que o primeiro trabalha com aquilo que foi e o segundo com o que "poderia ter sido" [2], institui-se como gesto inaugural no sentido de iluminar as frágeis e descontínuas fronteiras que delimitam os espaços ocupados pela ficção e a realidade, problematizando um campo de raciocínio a ser explorado da Antiguidade Clássica aos dias atuais.

Antonio Candido (1985: 53) destaca que a literatura surge a partir de negociações entre o socialmente instituído e o arbitrário, pois

> A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração [...] (CANDIDO, 1985: 53).

[2] Tal afirmação está presente na *Poética* (1996), conforme bibliografia.

A definição de Candido evidencia que os diálogos entre real e arbitrário se estabelecem em um processo de transposição para o "ilusório", ou seja, para os domínios do imaginário, nos quais os espaços para as experiências possíveis de uma época adquirem amplitude.

Instituída como campo fértil de possibilidades, a arte literária, embora seja comumente definida pelo seu caráter ficcional e sua falta de compromisso com os acontecimentos da realidade, se apresenta, muitas vezes, como já observou Alfredo Bosi (1996: 27), como "o lugar da verdade mais exigente", de modo a colocar em xeque a suposta consciência das barreiras que, por muito tempo, se tentou erigir entre a literatura e a realidade e o consequente equívoco contido na tentativa de separação rigorosa entre os domínios do ficcional e da realidade. O entendimento das relações entre o real e o literário não pode se esquivar do questionamento das fundamentações que sustentam cada uma das duas categorias, pois, ainda que pareçam opostos, realidade e literatura têm o imaginário como ponto de tangência e nutrem-se de ficções, cada uma a seu modo.

Costa Lima (2003: 40) chama a atenção para o fato de que a realidade "é uma potencialidade de significações, que efetivamente só desperta ao contato com o significante de suporte", ou seja, adquire forma à medida que a ela é associado um significante, sendo o ato de associação predominantemente parcial e sempre desempenhado por um exegeta, que toma para si a missão de observar os elementos do "real" diante dele dispostos e convertê-los em outra coisa, na tentativa de operacionalizar sua verbalização e entendimento. Sua observação vai ao encontro das problematizações intensificadas, no âmbito da teoria literária, pelos estudos de Wolfgang Iser (2002), de quem é leitor confesso. Uma indagação fundamental incitada por Iser, ao refletir sobre os enlaces entre o real e o fictício, é precisamente a que se segue: "Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?" (ISER, 2002: 957). Com esse questionamento o teórico estimula a reflexão sobre a inconsistência da oposição clássica entre ficção e realidade, demonstrando o produtivo diálogo estabelecido entre ambas. Ele enfatiza:

> há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais (ISER, 2002: 958).

E, a partir dessa constatação, observa que o engendramento do literário se dá a partir de duas movimentações essenciais, uma de realização e a outra de irrealização, pois na criação da obra de arte, segundo o autor, a realidade vivencial repetida é transgredida por força de seu emprego (irrealização) e o caráter difuso do imaginário é transferido para uma configuração

determinada (realização) (ISER, 2002: 959). Desse modo, se estabelece no texto ficcional "uma relação dialética entre o imaginário e o real", que cria, através de processos de seleção, combinação e desnudamento, condições para que este último seja melhor compreendido (ISER, 2002: 983).

Segundo Iser (2002), o texto ficcional se edifica a partir de alguns gestos fundamentais. São eles os processos de seleção, combinação e desnudamento, chamados pelo teórico de atos de fingir. A seleção e a combinação seriam responsáveis por integrar elementos contextuais específicos, que não são em si fictícios, mas passam a ser reforçados e melhor visualizados pela ausência dos componentes do real não convocados para a composição do texto literário. Os relacionamentos estabelecidos entre os componentes do real selecionados seriam potencializados pela transgressão de suas fronteiras e a delimitação de campos de referência no interior do texto – processos possíveis graças à interlocução que se estabelece entre os constituintes do real acionados na concepção do texto ficcional. O selecionar e o combinar seriam atos que fazem mais visíveis os elementos da realidade convocados ao texto por desvencilhá-los dos "sombreamentos" decorrentes da coexistência com outros constituintes do mundo real.

Já o desnudamento referido por Iser (2002) encarrega-se de estabelecer um "*como se*", assegurador do pacto ficcional que faz com que o mundo representado no texto não se represente a si mesmo, mas estabeleça-se como análogo do mundo real e, por isso, contribua na compreensão dos fenômenos situados nos domínios deste último. O texto ficcional se abstém de rígidas amarras com a realidade e isso é "desnudado" para o leitor. Desse modo, ele emerge como sendo outra coisa, em paralelo com a realidade, e, por isso, priva-se de algumas das censuras impostas pelo princípio de realidade que rege os homens, convidando a mergulhos mais profundos no imaginário.

Para Costa Lima (2006), as próprias verdades formadoras do real são sempre porosas, uma vez que, enquanto elaborações humanas, são parciais. Aquilo que é tido como real, verdadeiro, edifica-se a partir de numerosas ficções, dentre as quais podemos destacar a ilusão de que a linguagem "espelha" a realidade, ou seja, a ideia de que há uma correspondência exata entre as palavras e as coisas. Se levamos em conta que no signo verbal se materializam as ideologias, conforme propõe Bakhtin (2009), percebemos a linguagem também como "engendradora" de realidades e não só como mediadora entre o homem e o real, de modo a verificarmos que a ideia de correspondência precisa entre o que elaboramos linguisticamente e o mundo ao qual nos referimos é uma ficção necessária para o convívio em sociedade, que,

por si só, indicia a presença de ficções no que compreendemos como verdadeiro. Neste sentido, como nos ensina Costa Lima (2006: 269), "o fictício poético se acerca da verdade não por se manter próximo da realidade, mas por abrir caminhos para o que está sob ela: o real".

Ernest Cassirer defende que

> nenhum processo mental chega a captar a realidade em si, já que, para poder representá-la, para poder, de algum modo, retê-la tem de socorrer-se do signo, do símbolo. E todo o simbolismo esconde em si o estigma da mediatez, o que o obriga a encobrir quanto pretende manifestar. Assim, os sons da linguagem esforçam-se por "expressar" o acontecer subjectivo, o mundo "interno" e "externo"; porém, o que captam não é a vida e a planitude individual da própria existência, mas apenas a sua abreviatura morta. Toda essa "denotação", que as palavras ditas pretendem dar, não vai realmente, mais longe que a simples "alusão"; alusão que parecerá mesquinha e vazia, frente à [...] multiplicidade e totalidade da experiência real (CASSIRER, 1976: 14).

Mediadas pelos signos e símbolos, as representações do real seriam sempre insuficientes, "abreviaturas mortas" de uma existência que vivamente pulsa. A literatura, tida consensualmente como espaço ficcional, aparece, nesse contexto como uma história aberta às sensibilidades, capaz de tornar mais viva a expressão de algumas feições da experiência humana.

No entender de Wolfgang Iser (2002), ficção e realidade estariam interligadas pelas redes do imaginário, das quais nenhuma das duas instâncias conseguiria se desvencilhar. O texto ficcional é tratado nesse contexto como materialidade que, situada nas fronteiras entre fato e *ficto*, possibilita o vislumbre das configurações do imaginário ao mesmo tempo em que convida à reflexão sobre a realidade. O entendimento desses diálogos – entre fictício e real – torna evidente a relevância do literário na compreensão do mundo e no desvendamento do humano.

Em Luiz Costa Lima (1995; 2003; 2006; 2012), encontramos uma intensa problematização das limitações apresentadas pelas oposições radicais entre literatura e realidade. O autor, mobilizado pela sede dos antigos que os conduziu à reflexão sobre *mímesis*, volta-se para o problema da representação literária com o intuito de, munido do legado aristotélico – que, segundo ele, tem a felicidade de situar no campo teórico algumas das questões mais relevantes no que se refere à compreensão do *mimema*[3]–, ampliar a compreensão da *mímesis* enquanto elemento fundamental no processo de composição do literário. Segundo ele, "a teorização da *mímesis* só é passível de realizar-se quando a própria relação entre a palavra declaradora e a realidade declarada é questionada" (COSTA LIMA,

[3] Entenda-se como *mimema* o produto do ato mimético, ou seja, o produto da *mímesis*.

2003: 78), uma vez que se faz necessária, na compreensão das relações entre o real e o fictício, a consciência de que o verbo é dotado da ambivalente capacidade de, simultaneamente, "iluminar" e "sombrear o iluminado", apresentando-se sempre como "palavra em dobra" (op. cit.: 43), porque dotado de uma opacidade que o impede de estabelecer uma correspondência exata com o constituinte do real com o qual se relaciona, como já ficou dito anteriormente. O teórico brasileiro salienta que "a dobra da palavra significa sua força de engano, sua capacidade de conduzir para este ou para aquele rumo" (op. cit.: 43), refere-se ao seu poder de conduzir o ser que estabelece uma interlocução por caminhos tortuosos ao invés de levá-lo precisamente ao local almejado. Suas divagações sobre as potencialidades do verbo e a suas relações com seus possíveis referentes ressaltam um ponto crucial na percepção das relações entre palavra e realidade, pois o autor sentencia: "A quem engana a palavra não é falsa" (COSTA LIMA, 2003: 59), e com isso demonstra a fluidez da linguagem em meio aos debates entre o que é real ou fictício[4], e, conseguintemente, a porosidade dos alicerces sobre os quais se edifica aquilo que é tido como verdadeiro, pois, para aquele que é ludibriado, as palavras do mentiroso constituem uma verdade. Segundo o crítico literário,

> Entre o designado e o signo designante há um abismo infranqueável. A busca de criar uma ponte entre eles assinala apenas a vontade humana de controlar a insegurança. A "invenção" da verdade é um erro constitutivo, i. e., algo inevitável para a própria espécie. Depois de ser ele instalado, parece estabelecida a possibilidade de especular-se sobre qualquer coisa. Ainda: de distinguir-se o verdadeiro do falso. E, daí, de estabelecer-se uma sólida hierarquia entre os usuários da ponte preciosa: a linguagem. Tal erro portanto se investe de uma função pragmática central (COSTA LIMA, 1995: 205).

Diante disso, compreende-se que a própria fé na inquestionabilidade do que é tomado como verdadeiro apresenta-se como uma ficção necessária à existência de uma "realidade". A afirmação do pesquisador se justifica pela sua crença na parcialidade presente em todos os discursos elaborados pelo homem, pois em sua compreensão, qualquer discurso que se habilite a iluminar um determinado aspecto do real tenderá sempre a sombrear alguns dos contornos da figura sobre a qual se detém, haja vista que, por sermos "criaturas históricas, não podemos deixar de ser parciais", sendo a exatidão, muitas vezes, "sinônimo de superficialidade" (COSTA LIMA, 2006: 95). Destarte, "a reconstituição de uma cena passada desvela e ao mesmo tempo oculta, sem que isso dependa de alguma intenção de fraude de quem a empreende" (COSTA LIMA, 2006: 111). Desse modo, é possível concluir que mesmo

[4] Aqui não nos deteremos com minúcia no debate acerca da verdade e suas possíveis interpretações, pois este é um dos aspectos a serem explorados com mais detalhes no capítulo seguinte.

os discursos aparentemente compromissados com a "verdade" tendem a clarificar mais alguns aspectos do real que os antecede, deixando outros menos visíveis, ainda que o sujeito que se dispõe a compor tal discurso não esteja ciente desse processo de escolha que lhe é legado pela posição social que ocupa e pretenda-se imparcial ao discorrer sobre determinado fenômeno. A eleição dos que proferem a verdade, por sua vez, implica o estabelecimento de uma hierarquia e, portanto, o menoscabo de determinados sujeitos em consequência do apreço que passa a ser nutrido por outros. Isso acontece porque

> A ambiência social nos atravessa como se fosse nossa própria natureza. Cultura, classe, camada, meio profissional parecem-se então a roupas muito leves, tão leves que a pele não sente que as transporta. Melhor, roupas que se tornam a própria pele, da qual não nos imaginamos despossuídos. Então julgamos que nossos hábitos, condutas e práticas são nossos simplesmente porque pertencem à humanidade (COSTA LIMA, 2003: 85).

Tendo em vista tais constatações, é possível afirmar que a arte literária é um espaço privilegiado de produção discursiva, haja vista que, como nos ensina Bosi, "pode escolher tudo quanto à ideologia dominante esquece, evita ou repele" (BOSI, 1996: 16), trazendo a lume aspectos do real que não são normalmente convocados na descrição que lhes é feita em meio aos discursos oficiais. Para Inocência Mata, o homem que toma para si o ofício de escritor,

> em pleno domínio e responsabilidade sobre o que diz, ou faz as suas personagens dizerem – psicografa os anseios e demónios de sua época, dando voz àqueles que se colocam, ou são colocados, à margem da "voz oficial": daí poder pensar-se que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura (MATA, 2007: 29).

Vista por este ângulo, a arte literária, para além de sua inquestionável relevância enquanto processo de sublimação, necessário na expressão do humano, mantém um importante papel no desvendamento de tudo quanto é colocado à margem da sociedade. Produto da *mímesis*, ela é um espaço de desnudamento necessário em meio a comunidades que elegem, por meio de complexas relações de poder, as verdades a serem propagadas nos discursos oficiais. Luiz Costa Lima destaca que,

> Vista em si mesma, a *mímesis* não tem um *referente* como guia, é ao contrário uma produção, análoga à da natureza [...]. Não sendo o homólogo de algum referente, tanto ao ser criada, quanto ao ser recebida, ela o é em função de um estoque prévio de conhecimentos que orientam sua feitura e sua recepção. [...] é este estoque prévio que leva à aceitação ou recusa da obra, possibilitando ou não a liberação catártica. Como, ademais, este estoque prévio varia de acordo com a posição histórica do receptor – i. é., com a ideia de realidade trazida por sua cultura, com sua posição de classe, com seus interesses etc. – o que o receptor *põe* na obra é, em princípio, historicamente variável e distinto do que aí *punha* o criador (COSTA LIMA, 2003: 70).

Essa concepção de *mímesis* interessa-nos porquanto confere visibilidade ao fato de que o ato mimético é um construto que, assim como as concepções que se tem acerca da natureza, se realiza mediante o agenciamento de todo um leque de conhecimentos socialmente adquiridos, variáveis de acordo com a posição social e cultural do autor e do receptor do *mimema*. O texto literário, tendo em vista a sua criação, não seria um agente de segundo plano no campo das ações atribuídas ao homem, mas uma produção análoga às tentativas de apreensão da realidade mediadas pela linguagem, embora norteada por princípios e demandas diferentes das que condicionam a produção dos discursos aos quais os imperativos sociais atribuem o valor de verdade, pois, como explicita Costa Lima "a ficção não *representa* a verdade mas tem por ponto de partida o que produtores e receptores têm por verdade" (COSTA LIMA, 2014: 52). Como análogo aos discursos oficiais, o produto da *mímesis* pode proporcionar o entendimento de ângulos da realidade pouco explorados em outros campos do fazer intelectual humano, dando lugar "ao indzível de uma época", como sugere Mata (2007), que não deixa de ser relevante por ser negligenciado pelos enunciadores que ocupam um lugar privilegiado nas relações de dominação e poder. Na interpretação do *mimema*, por sua vez, entram em cena os olhares do criador e do receptor, que, normalmente, não são coincidentes. Disso, em parte, decorre a sensação de atualidade legada pelas expressões literárias mais altas, ainda quando estas carregam marcas evidentes da época que condicionou a sua feitura. De acordo com Costa Lima:

> a *mímesis* supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é a realidade, mas uma concepção da realidade. Este algo antes permanece em vigor mesmo quando o produto mimético valoriza o oposto do que seria destacável segundo os valores então dominantes (COSTA LIMA, 2003: 180).

Neste sentido, o ato mimético funda-se a partir das percepções de seu produtor, que, por sua vez, estão diretamente relacionadas ao social na medida em que são por ele condicionadas. A arte surge, de acordo com essa linha reflexiva, como um construto social que atua em movimentos de aproximação e distanciamento em relação àquilo que a antecede, já que

> O próprio da arte verbal é "fingir" uma alteridade, como maneira de seu feitor – palavra que engloba tanto o autor quanto o leitor – saber-se a si pelo drible das resistências oferecidas pela censura do *ego*. Assim o discurso mimético é uma das formas do discurso do inconsciente, o qual só é reconhecido como artístico quando o receptor encontra no texto uma semelhança com a própria situação histórica. A situação histórica funciona portanto como o possibilitador do significado que será alocado no texto. A obra, enquanto tal, é um significante a que o leitor empresta um significado. Ela permanece tomada como artística enquanto a situação histórica permitir a alocação de um significado ficcional, sendo próprio do ficcional permitir

> a descoberta, na alteridade da cena do texto, de uma semelhança com a cena dos valores de quem o recebe (COSTA LIMA, 2003: 81).

Sendo complementados pela atuação de um autor/receptor, os atos miméticos se processariam, na compreensão de Costa Lima (2003), entre dois vetores fundamentais: o da semelhança e o da diferença. O vetor da semelhança é responsável pelas associações que o receptor do texto faz entre a realidade por ele percebida e as conjunturas criadas na concepção do *mimema*. Já o vetor da diferença seria responsável pelos processos de desconstrução e desterritorialização que fazem parte da composição do texto literário, através dos quais aquilo que antecede a criação é modificado ou até mesmo negado pela produção a ser cultivada nos desdobramentos do ato criativo, embora ainda permaneça como ponto de referência. A definição desses vetores torna evidente que o contato com o *mimema* implica necessariamente um olhar sobre a realidade e sobre as impressões dela oriundas, instituindo-se como alargamento de horizontes por parte tanto do produtor quando do receptor do produto da *mímesis*. Dessa maneira, conforme enuncia Figueiredo,

> O texto artístico deixa de ser uma imagem do mundo para se tornar uma reflexão sobre ele ao cobrar do receptor a alteridade que lhe é ponto de partida. É pelo fingimento que a *mímesis* faz com que o referente emanado pelo texto estabeleça uma relação com as referências históricas do receptor, assemelhando-se ou distanciando-se das representações vigentes na sociedade deste último (FIGUEIREDO, 2013: 52-53).

Para Costa Lima (2003, 2012, 2014), ainda que, no caso específico da obra de arte, o produto mimético esteja impulsionado de modo mais expressivo pelo vetor da diferença, ele será sempre engendrado a partir da relação entre semelhança e divergência, até mesmo porque são as semelhanças percebidas pelo leitor/receptor entre o seu mundo e universo criado que lhe facultam a imersão neste último, fazendo dele muito mais que um "mundo paralelo". Para o teórico,

> O não ser guiada por critérios estabilizadores não significa que a obra seja incomparável ao que a envolve. Ela apenas não é moldada pelo princípio da semelhança senão que pelo vetor da diferença, em suas diversas formas (a distorção, a configuração distinta ou oposta, a negatividade, etc.). Por mais radicais que sejam as formas de diferença, elas sempre mantêm um resto de semelhança, uma correspondência, não necessariamente com a natureza mas sim com o que tem significado em uma sociedade, com a maneira como a sociedade concebe a própria natureza (COSTA LIMA, 2014: 46).

A *mímesis*, diante disso, "não pode ser pensada a partir do indivíduo, quer o produtor, quer o receptor. Nela, sempre uma coletividade se faz ouvir. Nessa coletividade de tão distintos efeitos, é possível enumerarem-se as distinções e as equivalências" (COSTA LIMA,

2014: 47). Seu surgimento seria possível graças à existência daquilo que, tomando de empréstimo um conceito empregado por Erving Goffman, o pesquisador denomina *frames* ("molduras", em tradução para o português), que seriam

> configurações verbais e/ou gestuais, estabelecidas anteriormente ao indivíduo que as emprega, que as terá aprendido por sua convivência no interior de um grupo social – um estrato de classe ou de um estamento ou de um setor de uma região geograficamente delimitada – que, sendo de decodificação frequente, incentivam a interação cotidiana, desde logo dentro do grupo social originário (COSTA LIMA, 2012: 104).

Tais agências seriam de grande relevância na formulação de impressões a respeito de uma organização social por fornecerem os componentes necessários para identificação de uma determinada comunidade como tal, na medida em que auxiliam na visibilidade social por "situar[em] um interlocutor até então desconhecido não só por seu uso da língua, mas por seu modo de falar, de gesticular, até mesmo de andar" e possibilitarem o entendimento de que "a interação humana se cumpre através de rituais e formulações simbólicas de que raramente seu agente está consciente" (COSTA LIMA, 2012: 104). Tais rituais e formulações simbólicas seriam incorporados e reproduzidos pelo sujeito sem que ele próprio se desse conta, a partir da internalização e execução de gestos e ações específicos como se estivessem necessariamente atrelados à condição humana.

Ainda na concepção do autor,

> Deuses, mitos e heróis são molduras (*frames*) destinadas à canalização dos comportamentos sociais, seja sob a forma do culto a eles prestados, seja sob a forma de representação explícita e previamente estocadas para que os indivíduos estabeleçam laços de identidade com seu grupo e seus interesses. Ao lado dos entes e das forças assim sacralizadas, as sociedades ainda dispõem de meios mais "profanos", destinados ao mesmo fim, como o tipo de carro, de roupa, de fumo que se prefere, o tipo de clube ou de restaurante que se frequenta etc (COSTA LIMA, 2003: 87).

Pensadas sobre este prisma, as vivências religiosas de uma comunidade surgem como elementos incontornáveis na compreensão das dimensões que tornam possível o desenvolvimento de processos de identificação. Assumindo a posição de *frames*/molduras, eles surgem como componentes que atravessam os atos miméticos por serem internalizados pelo sujeito em meio ao seu convívio social, impondo-se como pontos de referência em relação aos quais o *mimema* desenvolve movimentos de aproximação ou distanciamento.

Em virtude das molduras nas quais se enquadram os gestos desenvolvidos em uma sociedade e também das oscilações dos produtos miméticos entre os vetores de semelhança e

diferença, a *mímesis* assumiria um caráter mais imitativo ou produtivo em seus desdobramentos. Conforme elucida Costa Lima:

> nos grupos, nas coletividades, nas aglomerações, nas multidões, a *mímesis* é fundamentalmente imitativa e, então, passiva. Trata-se aí de estabelecer uma semelhança que facilite a convergência do recém-advindo com um padrão reconhecido e modelante. Na obra de arte, ao contrário, trata-se de aprender uma forma, um estilo, uma técnica, na expectativa de que de seu domínio derive o caminho da diferença (COSTA LIMA, 2014: 48).

Tendo em vista tais elucidações, o trabalho que pretendemos empreender parte da constatação de que deuses, mitos, crenças e outros elementos fundamentais para a constituição do cenário religioso, sendo configurações verbais previamente estabelecidas, interferem na maneira como o homem enxerga, compreende e se relaciona com a natureza e o meio social em que se encontra inserido, perpassando, dessa forma, os atos miméticos. De modo que, observar as relações que o indivíduo estabelece com o seu meio é um esforço facultador de uma melhor compreensão das dimensões social e simbólica que perfazem o humano. Sabendo-se que o texto literário é um domínio em que impera a *mímesis* de produção, compreende-se que a exegese do literário oportuniza uma produtiva análise dos gestos conformadores das vivências religiosas do homem. Por isso, na tentativa de analisar a maneira como o ser estabelece relações com a sacralidade, optamos por perscrutar a escritura de Guimarães Rosa, por compreendermos suas potencialidades enquanto espaço no qual importantes traços do imaginário se materializam, instigados pela ausência do compromisso com a representação do real presente em outras instâncias de produção do discurso.

A análise da obra de João Guimarães Rosa se justifica, ainda, pela profunda imersão do autor no imaginário tanto do homem de seu país, de modo mais particular – haja vista que o autor trabalha diretamente com aspectos regionais –, quanto da humanidade em geral – se consideramos que as questões suscitadas pela sua prosa ultrapassam a esfera do local para desnudarem problemáticas universais.

Rosa é um dos autores que insistentemente recorreram ao imaginário religioso para compor os seus artefatos literários, como tentaremos demonstrar mais adiante, a partir de uma pequena apreciação de estudos que compõem a fortuna crítica do escritor.

1.2. Nas Veredas de Rosa: fronteiras, margens e travessias

Nelly Novaes Coelho (COELHO; VERSANINI, 1975: 1), ao fazer um apanhado sobre a obra de João Guimarães Rosa, caracteriza o herói nela presente como um ser organicamente

integrado no universo, em cuja gênese confluem forças múltiplas. De acordo com a pesquisadora, na contramão de correntes a ele contemporâneas, marcadas pelo pessimismo e a desesperança que acompanham a recriação de um homem "dessacralizado", Rosa confere vida a seres que tornam visível uma nova atitude adotada pelo homem contemporâneo, marcada pela "não-rejeição de sua condição humana, a despeito de suas fraquezas e inevitáveis fracassos, e principalmente pelo obscuro sentimento de pertencer ao universo cósmico ou de participar de maneira essencial do *continuum* vital" (COELHO; VERSANINI, 1975: 2). Dessa forma, se afirma nas personagens rosianas "uma nova e selvagem religiosidade", "um espírito religioso primitivo, quase violento, de onde a antiga mansidão e êxtases espirituais, característicos da consciência cristã ortodoxa, estão totalmente ausentes" (op. cit.: 3), pois, como afirma João Batista Sobrinho, "a expressão do sagrado na literatura rosiana descola-se de qualquer teologia racionalizante" (SOBRINHO, 2011: 191). As personagens de Rosa surgem como seres misturados, bons e maus em igual proporção, plenamente capazes de atos de benevolência ou crueldade segundo os seus interesses e impressões, sendo por isso reveladoras da pluralidade presente no espírito humano, até mesmo por não se demonstrarem seguidoras de uma tradição religiosa única.

Coelho (COELHO; VERSANINI, 1975) confere visibilidade a dois aspectos fundamentais na condução do projeto estético de Guimarães Rosa. O primeiro deles refere-se à construção de um discurso que tece fios de esperança em meio ao pessimismo reinante nos anos que acompanham o anoitecer da modernidade, trazendo à baila uma humanidade dotada de uma alegria que se sustenta apesar dos desconformes da vida "ou talvez devido a eles", como insinua a pesquisadora (COELHO; VERSANINI, 1975: 1). O herói rosiano é aquele cuja vida ensinou "a bailar na desgraça", para fazer uso de uma expressão cunhada pelo poeta cabo-verdiano Ovídio Martins[5], e cuja necessidade de sobrevivência assegura por si mesma e apesar de si mesma a manutenção dos olhos fixados na promessa de dias melhores, resguardada pela certeza do amanhecer que sucede a noite. O outro aspecto fundamental na produção literária de Rosa, destacado pela autora, refere-se justamente ao pulsar religioso, ao mesmo tempo inovador e primitivo, que se reflete no comportamento das personagens presentes nas páginas compostas pelo escritor. Realizados a partir da sedimentação de tradições religiosas contemporâneas diversas e da reatualização de mitos e ritos antigos, os encontros entre homem e sagrado emergem no interior da obra rosiana como amálgamas resultantes de um pulsar "primordial" – "primitivo" no dizer de Coelho (COELHO;

[5]MARTINS, Ovídio. "Os Flagelados do vento leste". In: *100 Poemas*. Edições Caboverdianidade, Rotterdam, s/d. p. 11.

VERSANINI, 1975) – que incorpora crenças provenientes de tradições religiosas contemporâneas mantendo, de uma mesma feita, vivos os princípios primevos, que por muito tempo guiaram o homem em sua incessante busca por transcendência, – e que aparentemente estão relacionados à gênese da experiência religiosa humana – e ressignificadas as práticas religiosas presentes em várias comunidades brasileiras. Neste sentido, o passado faz-se presente nas páginas compostas, dando início a um processo de reatualização de tradições pretéritas alicerçado nas inquietações da contemporaneidade, em um movimento que, regido pelos desafios e agitações do presente, coloca o ser diante de suas mais antigas inquietudes. Desse modo, é possível afirmar que a ficção rosiana funda um tempo arquetípico em que passado e presente se fundem em um movimento que deixa evidente o fato de que o humano é uma instância em incessante devir.

Nas páginas compostas por Guimarães Rosa verdades relativizadas são elevadas à máxima potência. Os universos ficcionais do autor são zonas fronteiriças em que certezas aparentemente inconciliáveis dialogam e dividem espaço, tornando notório o fato de que a consciência humana é um terreno escorregadio, no qual a edificação de verdades está sempre sujeita aos deslizes ocasionados pelo contato e o convívio com o signo da dúvida, instalado como sombra que, inevitavelmente, se forma a partir da iluminação dos múltiplos ângulos de um objeto ou fenômeno que se pretende compreender. É mister lembrar que um dos mais célebres textos do escritor em foco, *Grande Sertão: Veredas* (2001b[6]), tem como um de seus eixos centrais a inquietante afirmação de que "tudo é e não é" (ROSA, 2001b: 27) – assertiva que deixa visível a possibilidade de convívio entre uma verdade e a sua negação no acervo literário rosiano. Se a modernidade é acompanhada pelo questionamento das grandes verdades que por muito tempo alicerçaram e direcionaram a construção dos templos interiores humanos, como tentaremos demonstrar no próximo capítulo, a obra do escritor mineiro constitui-se precisamente a partir das dobras ocasionadas pelas dúvidas que atormentam o espírito humano, motivo pelo qual os poemas em prosa engendrados pelo autor colocam lado a lado o princípio e a sua negação, demonstrando a validade de um e de outro e o intenso diálogo que se perfaz entre ambos nas divagações que se processam na consciência humana.

A "selvagem religiosidade" apontada por Nelly Novaes Coelho (COELHO; VERSANINI, 1975) nas personagens rosianas, em parte, deve-se ao fato de que os "homens

[6] Optamos por colocar a letra "b" ao lado do ano do romance mencionado para não confundir as citações dele provenientes com os fragmentos extraídos de *Sagarana*, uma vez que trabalhamos com edições dos dois livros que são do mesmo ano.

religiosos[7]" presentes em seu acervo literário não são mais conduzidos por uma verdade, no singular, como outrora pareciam ser os adeptos das tradições religiosas antigas. Pelo contrário, eles se movem nas fronteiras entre os terrenos de diferentes tradições e nutrem-se de todas elas, na tentativa de saciar a sua sede por transcendência. Em função disso, essas personagens reverberam, em seus discursos, saberes difundidos por diferentes religiões e, ao mesmo tempo, questionam implícita e/ou explicitamente as verdades de todas elas. Suas experiências religiosas remontam ao animismo, que é tido como um dos mais antigos reflexos da busca humana por transcendência, passando pelas chamadas "religiões do livro" sem desestimar a sapiência propagada pelas religiosidades cujos fundamentos são transmitidos de geração em geração mediante o uso da voz, que, como a fortuna crítica do autor veio a comprovar, é um elemento central para a composição dos seus textos. Tamanho percurso torna legítimo o emprego da expressão "selvagem religiosidade" na definição do comportamento das personagens rosianas, pois a religiosidade que surge nos textos do autor é uma poderosa rede através da qual, hora ou outra, suas personagens sentem-se tentadas a passar, ainda que para tornar visível a possibilidade da travessia, pois como percebe Kathrin Rosenfield, "o sertão rosiano é o lugar ficcional onde se elaboram as falhas e as cicatrizes de uma sociabilidade frágil, as maravilhas e os terrores da humanidade" (ROSENFIELD, 2006: 29), sendo por isso um espaço em que, antes de tudo, se evidenciam as possibilidades do ser.

Segundo Rosenfield, "a originalidade de Rosa está no hábil amálgama de materiais antigos e modernos com técnicas e estilos até então desconhecidos na literatura brasileira" (ROSENFIELD, 2006: 86), que confere a sua trajetória escritural um caráter sem precedentes em nossas letras. De acordo com a pesquisadora, "Rosa aproxima os velhos textos sagrados das narrativas enraizadas na recitação melódica, cantada ou dançada, igualando o erudito e popular" (op. cit.: 114). Sua obra institui-se, neste sentido, como ambiente singular forjado pela diversidade, no qual sagrado e profano são postos lado a lado e tradições diversas entram em diálogo, seguindo o autor "a trilha do pensamento "selvagem", mítico e poético, dando vida e voz às coisas concretas do universo onde situa suas histórias" (op. cit.: 58). Suas narrativas são marcadas por "uma extraordinária adesão vital aos bichos, às coisas e à natureza", o que configura, como já enunciou Nelly Novaes Coelho, a "alegria quase orgânica" que define o seu herói (COELHO; VERSANINI, 1975: 2).

Para Alfredo Bosi (2006: 431), as estórias de Rosa "são fábulas [...] que velam e revelam uma visão global da existência, próxima de um materialismo religioso, porque

[7] O emprego do termo "homem religioso", ao longo deste trabalho, é sempre feito tendo em vista a definição de Eliade (2010) sobre a qual discorreremos de forma mais detalhada no segundo capítulo.

panteísta, isto é, propenso a fundir numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo". Na visão do crítico, o projeto conduzido pelo autor apresenta-se como evento sem precedentes em nossas letras pela habilidade com que o seu idealizador consegue combinar materiais diversos, tanto no plano da linguagem usada para a contação de estórias, quanto no plano dos processos de seleção e combinação dos componentes narrativos que configuram os textos.

O intenso processo criativo do qual resultam as narrativas rosianas, contadas e cantadas, bebe de muitas fontes e, devido a isso, tem proporcionado intensas reflexões sobre uma multiplicidade de temáticas. Antonio Candido, em apreciação a *Grande Sertão Veredas* (2001b), diz o seguinte:

> Na extraordinária obra-prima *Grande Sertão: Veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar (CANDIDO, 1978: 121).

E com essas palavras remete a amplitude do projeto estético conduzido por Rosa. Sendo a diversidade, do povo brasileiro, em particular, e do homem, em geral, um dos pontos cardeais que orientam a produção literária de Guimarães, é natural que o leitor, munido de diferentes arcabouços teóricos, encontre, sem exageros, "de tudo" quanto busque em seu exercício hermenêutico. Segundo Luiz Costa Lima (2006: 242) "clássico é o texto plástico, capaz de se amoldar a diversas "verdades", sem que pareça estar sujeito a uma" e a insujeição às verdades parece ser um dos traços mais marcantes da poesia em prosa concebida por Rosa, como muitos estudos sobre o autor já apontaram.

Conquanto a assertiva de Candido se destine a iluminação do *Grande Sertão*, acreditamos que os atributos conferidos pelo crítico podem, sem exageros, ser estendidos às outras narrativas que compõem o acervo intelectual legado pelo autor, sobretudo àquelas que foram publicadas em vida[8]. Diversas leituras das narrativas rosianas, orientadas pelas mais distintas buscas, foram empreendidas desde que o escritor colocou em cena as suas estórias e, embora todas sejam plausíveis e ofereçam contribuições significativas para o entendimento da obra legada pelo autor, não se pode atribuir a nenhuma delas a descoberta da "verdade" sobre a escritura rosiana, uma vez que a arte literária apresenta-se como excedente sobre o qual nenhuma palavra pode ser tomada como definitiva.

[8] Não se pode negligenciar que alguns dos textos rosianos publicados postumamente foram entregues ao mercado editorial antes de receberem "a última demão" devido ao falecimento precoce de seu criador, em 1967 (RÓNAI, 2001: 15/16/17), e, embora tenham um valor inquestionável no conjunto da obra composta por Rosa, sua não publicação é reflexo da cautela com que o autor conduziu a sua trajetória escritural.

Os relatos a respeito do processo de composição do livro de estreia do escritor mineiro, no universo da prosa, são elucidativos por refletirem o cuidado com que ele desenvolvia o seu ofício. As narrativas de *Sagarana* (2001) foram inicialmente compostas no final da década de 1930, "descansando", segundo confessa o próprio Guimarães (ROSA, 2001: 25), por sete anos até receberem a última lapidação e chegarem a sua forma definitiva. Um olhar mais detido para o primeiro conjunto de estórias publicadas pelo escritor, segundo informa Proença (1958), em um dos mais conhecidos escritos sobre a produção literária de Rosa, possibilita a antevisão de idiossincrasias de sua prosa que já se faziam visíveis no primeiro grande livro de sua maturidade:

> Quando Guimarães Rosa batizou seu primeiro livro, compondo um vocábulo em que se fundiam o radical germânico *saga* e o sufixo *rã*, ou *rana*, [...] estava definindo um programa estilístico. Criava o seu vocábulo, sonoro e claro, sem preocupar-se com o veto gramatical aos hibridismos e proclamava sua adesão a um conceito de liberdade artística: daí por diante, utilizaria o instrumento que melhor transmitisse sua mensagem, sem indagar-lhe a origem ou idade. Dessa liberdade resultam aproximações que causam estranheza – regionalismos vizinhando com latinismos, termos da língua oral e da linguagem castiça entrelaçando-se, contiguidades surpreendentes do português arcaico e de formas recém-nascidas, mal arrancadas do porão das latências idiomáticas, a estrita semântica dos termos etimológicos e translações violentas, de impulso metafórico ou não (PROENÇA, 1958: 71- 72).

Embora a citada afirmação de Proença esteja mais centrada nas questões linguísticas que permeiam a composição das narrativas rosianas, ela nos interessa por evidenciar a maneira como o autor se apropria de elementos de proveniências diversas sem necessariamente estabelecer hierarquias entre eles. Popular e erudito são postos em pé de igualdade e o diálogo entre ambos – que, obviamente, não se restringe aos limites da ficção rosiana, pois pode ser percebido em estudos de maior fôlego sobre a cultura em geral – assume uma posição privilegiada na composição das personagens e estórias. Conforme observa Matos (2010: 426),

> trabalhando com a heterogeneidade cultural e hibridismo linguístico, inserindo outros idiomas no português, Guimarães Rosa rompe com os particularismos de línguas, território e cultura, a distância da utopia de originalidade isolacionista, o regionalismo patriótico e provinciano (MATOS, 2010: 426).

A habilidade inventiva de Rosa e seu notório talento na concatenação de ingredientes de diferentes origens tornam-se visíveis nos aspectos mais significativos de sua ficção. Do uso da linguagem à tessitura das estórias, uma poética da diversidade se delineia diante dos olhos do leitor mais atento. Fantini observa que

> Quando reconstituímos o ambiente literário, a vida intelectual e profissional de Guimarães Rosa, tendo sobretudo em vista o constante exercício de conjugar, em

> sua escrita, diferentes formas de conhecimento e formações discursivas de prestígio diferenciado (oral e escrito, popular e erudito, saber mitopoético e saber epistemológico, intuição e razão), não podemos ignorar a contribuição capital de sua obra ficcional para a ampliação do conceito de literatura e cultura. A partir, por exemplo, de seu acervo epistolar, é possível identificar-lhe um perfil humano, intelectual e profissional marcado pelo constante e disciplinado cuidade de si e do outro, o sentimento de missão, que, em última análise, parece predispô-lo a uma contínua práxis transformadora de situações concretas em realidades simbólicas. A profissão de fé literária de Rosa reafirma a sua particular tendência de materializar crenças e práticas pessoais na criação literária (FANTINI, 2006: 31).

Composto a partir de um intenso processo de pesquisa, análise, escritura e lapidação do escrito, o conjunto da obra de João Guimarães Rosa, em última instância, diz muito sobre os diálogos entre tradições literárias e culturas, refletindo dinâmicas basilares na compreensão das negociações interculturais que fazem parte dos contatos entre povos: a obra rosiana surge no limiar que dá acesso a inúmeras tendências artísticas e variadas tradições, sem se deixar possuir totalmente por nenhuma delas. Prova disso é que a prosa de Guimarães trabalha com o que há de mais específico na cultura de seu país sem, por isso, se deixar cair nas armadilhas do exotismo e da exaltação gratuita da cor local, justamente porque sua maior preocupação é falar do humano, como ressalta Eduardo Coutinho:

> Escritor regionalista no sentido de que utiliza como cenário de suas estórias o sertão dos Gerais, e como personagens os habitantes dessa região, o autor transcende os parâmetros do Regionalismo tradicional ao substituir a ênfase até então atribuída à paisagem pela importância dada ao homem – pivô de seu universo ficcional. Enquanto em uma narrativa regionalista tradicional, seja ela de tipo exótico ou de natureza crítica, a paisagem ocupa o centro da obra e o homem é relegado a plano secundário como mero representante da região em foco (ele é gaucho ou sertanejo, por exemplo), na ficção rosiana ele constitui o eixo motriz e a paisagem é vista através dele. O homem não é mais retratado apenas em seus aspectos típicos ou específicos, mas antes apresentado como um ser múltiplo e contraditório e em tantas de suas facetas quanto possível. Do mesmo modo, o sertão, a paisagem que dá forma a suas narrativas, é não apenas a recriação literária de uma área geográfica específica, tanto em seus aspectos físicos quanto socioculturais, mas também, e principalmente, a representação de uma região humana, existencial, viva e presente na mente de seus personagens – uma região que só pode ser definida como uma espécie de microcosmo (COUTINHO, 1994: 17).

Por ter como viga mestra a preocupação com o humano é que a prosa rosiana coloca em cena um sertão que, apesar de trazer consigo as marcas da fauna, da flora e das problemáticas locais, é o mundo, precisamente por estar sendo exposto através das lentes humanizadas de suas personagens, que se expõem com as cicatrizes, fraturas e traumas que as constituem. Na prosa poética de Guimarães Rosa estão presentes todos os ingredientes da escrita regionalista, no entanto, o que se percebe é que a sua preocupação central volta-se para os grandes problemas do homem, haja vista que, conforme destaca Nelly Novaes Coelho

(COELHO; VERSANINI, 1975: 3), “no marco divisor de águas que foi o ano de 46, Guimarães Rosa surge realmente como uma presença definitiva; como o primeiro entre os brasileiros, que logrou captar o mundo regional através de um prisma universal”. Não é gratuitamente que Riobaldo, protagonista de *Grande Sertão: Veredas* (2001b) e uma das personagens emblemáticas do autor, sentencia que “as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – [...] vão sempre mudando. Afinam ou desafinam” (ROSA, 2001b: 39). E com essa asserção expõe uma consciência – não só presente em seu discurso, mas na constituição dos seres que povoam outros universos ficcionais engendrados por Rosa – de que o humano se desvenda no “meio da travessia” constitutiva do viver, sempre inacabado, de cada pessoa. Arguto pesquisador, o criador de *Grande Sertão: Veredas* demonstra em seu percurso criativo a consciência de que “toda pessoa, sem dúvida, é um exemplar único, um acontecimento que não se repete” (RONÁI, 1990: 13), o que conforme já pontuou Paulo Ronái, é uma das verdades lembradas com maior força pelo autor.

Sandra Vasconcelos, ao discorrer sobre o processo de composição das narrativas rosianas, destaca o meticuloso processo de pesquisa que fomentava os escritos do autor. Segundo ela:

> Por detrás do trabalho paciente e lento de coleta e armazenamento de documentação que Guimarães Rosa levou a cabo e que se concretiza na enorme massa documental existente no seu Arquivo, é possível ver o gesto deliberado e consciente de um autor que procurou municiar-se de dados de toda ordem para compor seu universo ficcional. Percorrer seu Arquivo é deparar-se a todo instante com uma vasta coleção de fragmentos oriundos de tempos e tradições as mais diversas, prontos para sair de seu estado virtual e construir novos feixes de significação (VASCONCELOS, 1998: 107).

Ao registrar a riqueza do arquivo legado pelo escritor, Vasconcelos apresenta elementos que justificam a diversidade presentificada nos escritos por ele desenvolvidos. Ainda de acordo com ela, o contato e o convívio de Rosa com os narradores orais “com os quais topou ao longo de suas andanças deixaram rastros em sua formação de narrador erudito”, pois, “assim como sua vida está marcada pelo universo desses narradores, sua obra está coalhada desses velhos mestres da arte da narração” (VASCONCELOS, 1998: 107). Sendo os seus textos resultantes de uma profunda alquimia para a qual são convocadas as mais sofisticadas técnicas narrativas (a exemplo de elementos concernentes à estrutura épica empregados em *Grande Sertão: Veredas*, que fazem com que Cavalcanti Proença (1958) refira-se ao romance como sendo uma “epopeia”), é interessante o fato de neles se emparelharem o que há de mais característico tanto nas narrativas populares quanto nas eruditas. Segundo Vasconcelos,

> O entrecruzamento do narrador oral e do narrador erudito em Rosa faz com que ele conserve "a alma, o olho e a mão" do artesão, que fia e tece suas histórias obedecendo a um tempo e um ritmo de trabalho que já desapareceram do cenário urbano, mas ainda subsistem no espaço do campo, recriado por sua obra (VASCONCELOS, 1998: 107).

E nos escritos do autor, são recriados muito mais que componentes dos cenários rural e urbano. O autor, como salienta Marli Fantini:

> Em seus depoimentos pessoais, [...] demonstra profundo conhecimento da guerra, da medicina, do psiquismo humano, dos perigos que rondam o viver, das artes da diplomacia e do testemunho. Entretanto, são sua refinada sensibilidade para as construções literárias, as elaborações simbólicas e filosóficas que irão apontar para os mais extraordinários alcances a que pode chegar um sujeito em construção. A travessia, uma das mais preciosas imagens da literatura rosiana, materializa o contínuo processo de passagem do real para o relato, ou seja da insciência para a consciência da desumanidade para a humanidade. Através do testemunho de Riobaldo, seu personagem principal, vislumbramos vários valores éticos e estéticos, e, de troco, a sabedoria maior: no real, o mal e a culpa tenderão a repetir-se porque, sendo irreversível, o acontecimento vivido é irreparável. Assim sendo, não é no real, mas na linguagem que se pode superar a culpa (FANTINI, 2010: 78).

A observação de Fantini (2010) é importante por colocar em cena o amplo conjunto de saberes que tornam possíveis as criações literárias rosianas. Se Rosa é, como observa Ana Maria Machado (1976: 123), um mestre da palavra para o qual "tudo significa", é precisamente através do uso da linguagem que ele nos possibilita a entrevisão de processos extremante relevantes na compreensão do humano, tais como a sede de transcendência que faz com que o homem seja, nas palavras de Octavio Paz (2012: 154), "perpétua possibilidade" de ascensão ou queda.

João Guimarães Rosa, como sublinha Suzi Sperber,

> foi um autor especialmente sensível às linhas de força do imaginário brasileiro, passando a estudar a fundo o que parecia mais fluido, ou inconsciente. Daí seus estudos espirituais tão abrangentes e diferentes, daí o seu desejo de apreender o pensamento indígena, oriental, judeu, mulçumano, visto que de forma difusa chegaram ao Brasil diferentes crenças, costumes, tendências (SPERBER, 2010: 483).

Conforme salienta Sperber (2010), uma das frentes de força que impulsionam o fazer literário de Rosa é o seu intenso desejo de aprender. Sua ânsia em apreender filosofias de vida e particularidades culturais materializa-se em suas estórias mediante a criação de um "mundo misturado" povoado por diferentes crenças, costumes e tendências, que fazem dele um intelectual que contrariando aos possíveis binarismos presentes em sua época, apresenta, desde seu livro inaugural, universos ficcionais múltiplos, acima de tudo. Kathrin Rosenfield (2006: 78) afirma que "o que atormenta o herói rosiano é o problema ontológico, o mistério

do ser" e destaca que, nos textos do escritor brasileiro, como reflexo desta inquietude, "o fundo enigmático da natureza humana" assume posição de destaque (op. cit.: 110).

De acordo com Francis Utéza, no sertão rosiano "o sagrado e o profano sofrem poluição de continuidade" (UTÉZA, 1994: 70). O ficcionista dá vida a homens religiosos situados em cenários nos quais o espaço para as experiências numênicas é cada vez mais limitado pelo confronto entre visões de mundo. A consciência de que as verdades são limitadas e perecíveis torna suas narrativas universos conflituosos em que o encantamento do mundo concorre com a visão pessimista do homem dessacralizado, ou a-religioso como prefere designar Eliade (2010).

Suzi Sperber, após o desenvolvimento de um intenso processo de pesquisa que incluiu a análise da biblioteca do escritor em questão, revela: "o próprio Guimarães Rosa disse a Edoardo Bizzarri [em carta inédita] que os temas espirituais lhe eram os mais importantes, o que fica amplamente confirmado pela existência de uma pasta preparada para publicação sob o rótulo "Revivência", contendo apenas textos espirituais" (SPERBER, 1976: 17). A pesquisadora, após um olhar detalhado sobre as leituras presentes no acervo deixado por Guimarães, conclui que ele era um homem extremamente preocupado com as questões relacionadas ao espírito e, em função disso, dedicou-se à leitura de um amplo conjunto de livros relacionados à temática. Segundo ela, "Guimarães Rosa, revela assimilação das leituras, sem adesão a uma delas em particular, de modo a conservá-las opostas e contraditórias, como são. Desta forma põe em questão não só os próprios conceitos – visão de mundo – põe em questão o intelectual e o existencial" (op. cit.: 127). Tal afirmação ajuda a compreender por que sua obra é um espaço de diálogo entre elementos aparentemente contraditórios: Deus e o diabo, bem e mal, tradição e modernidade, sagrado e profano; forças inicialmente tomadas como opostas são apresentadas na ficção rosiana como instâncias em ininterrupta interlocução.

Na compreensão de Mikhail Bakhtin, "o homem não tem um território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para dentro de si ele olha *o outro nos olhos* ou com *os olhos do outro*" (BAKHTIN, 2013: 323) (Grifos do autor). A escritura de João Guimarães Rosa, forjada nas fronteiras entre o particular e o universal, o próprio e o alheio, eleva à máxima potência as negociações constitutivas do humano, demonstrando a instabilidade do território interior no qual as experiências mais profundas do homem se constituem. Evidenciadoras do caráter dialógico presente na essência da humanidade, as estórias de Rosa, tecidas pela junção de fios da ficção e da história, permitem o vislumbre de

conflitos, diálogos e agenciamentos que perpassam as relações entre homem e sagrado. Dessa constatação decorre o interesse em analisar a visão mística presente em uma das primeiras narrativas publicadas pelo escritor, que mobiliza o desenvolvimento desta pesquisa.

CAPÍTULO 2

Uma encruzilhada de singularidades plurais

A verdade dividida

A PORTA da verdade estava aberta,
mas só deixava passar
meia pessoa de cada vez.

Assim não era possível atingir toda a verdade,
porque a meia pessoa que entrava
só conseguia o perfil de meia verdade.
E sua segunda metade
voltava igualmente com meio perfil.
E os meios perfis não coincidiam.

Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta.
Chegaram ao lugar luminoso
onde a verdade esplendia os seus fogos.
Era dividida em duas metades
diferentes uma da outra.

Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.
Nenhuma das duas era perfeitamente bela.
E era preciso optar. Cada um optou
conforme seu capricho, sua ilusão, sua miopia. [9]

No anoitecer do século XX, Carlos Drummond de Andrade, aliando seu aguçadíssimo senso crítico à força poética característica de seu fazer literário, traz a lume o poema em epígrafe, conferindo visibilidade à consciência de que "a verdade", no singular, há muito perdera o seu espaço em meio à heterogeneidade das organizações sociais do período moderno, cedendo seu lugar a uma consciência dialógica que, embora admita a existência da verdade, aponta para a impossibilidade de a possuirmos, como sugere Todorov (2011) em apreciação à crítica difundida a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin. Ao cunhar a imagem de uma porta em que só é possível a passagem de meia pessoa, o eu poético aponta não só para o declínio das grandes verdades, mas torna imperativa a reflexão sobre a incompletude e a fragilidade das certezas humanas. As palavras do poeta, como sói acontecer, dão conta das transformações ocorridas na consciência do homem de seu tempo e vaticinam o alvorecer de uma nova era, na qual a consciência de que as verdades se constituem a partir de uma série de negociações de sentido – talvez entre as possíveis metades egressas da porta referida pelo eu poético drummondiano – assume primeiro plano, tornando inevitáveis questionamentos até

[9] ANDRADE, C. D. *Contos Plausíveis.* Rio de Janeiro: Record, 1998.

mesmo acerca da consistência dos princípios doutrinários que sustentam as instituições aparentemente mais sólidas, como as religiosas, por exemplo.

Segundo Aldo Terrin, a epistemologia positivista é o grande alvo das reformulações que se processam na esfera do religioso hodiernamente. A própria concepção de realidade, segundo o autor, "parte agora do pressuposto de que a nossa mundivisão não é separável do significado que damos ao mundo" em uma tomada de consciência que culmina na "mudança dos paradigmas da verdade" (TERRIN, 1996: 32-33).

O processo de questionamento de verdades até então instituídas trouxe consigo a impressão de que os tempos modernos seriam responsáveis por uma transformação das relações entre homem e sagrado, pois, uma vez questionada a firmeza dos sustentáculos das religiões, presumiu-se que estas últimas não resistiriam à contestação de seus fundamentos. No entanto, como ressalta Antonio Carlos de Melo Magalhães:

> Talvez o projeto inacabado da modernidade tenha justamente na religião o seu maior embate e derrota. Ao contrário do que foi anunciado, a religião não perdeu a força, a fé cristã não foi banida, a experiência religiosa negou a ideia de que religião é expressão somente da alienação. A ideia de que a modernidade se implantaria à medida em que a religião se retirasse de cena não vingou. A modernidade avançou, mas a religião também. A modernidade agoniza, a religião recupera lugares perdidos (MAGALHÃES; PORTELLA: 2008: 23-24) [10].

A resistência que as manifestações religiosas vêm apresentando através dos tempos impõe o reconhecimento de que "não vivemos sem verdades que nos orientem e que possam ser defendidas nas circunscrições de nossa identidade, especialmente nos momentos críticos da vida" (MAGALHÃES, 2012: 21). Desse modo, o momento decisivo em que a consciência do caráter relacional da verdade vem à tona não deve ser interpretado como uma ruptura definitiva do homem com as verdades que o orientam, mas como a admissão da sinuosidade dos caminhos trilhados pela humanidade em sua tentativa de compreensão do mundo e de seus fenômenos. Essa admissão é fruto do reconhecimento das fraturas presentes na constituição do sujeito e da inevitável parcialidade deste – processo que, segundo Costa Lima (2014), é caudatário das contribuições de intelectuais como Kant, Nietzsche e Freud.

Tendo em vista o que é sublinhado por Magalhães (2012), pode-se afirmar que o que se coloca em questão, quando se reflete a respeito da consistência do que é tomado como "verdade" em determinada conjuntura social, não é a existência ou inexistência de

[10] As citações referentes ao livro "Expressões do sagrado" (2008) serão precedidas, ao longo deste trabalho, da indicação do autor responsável pela assertiva que está sendo citada. Esse procedimento faz-se necessário pelo fato de estarmos lidando com um livro composto por dois autores – Antonio Carlos de Melo Magalhães e Rodrigo Portella – no qual os pesquisadores optaram por dividir a redação dos capítulos. No índice da edição utilizada em nosso trabalho tem-se a indicação do autor responsável pela escritura de cada parte da obra.

“verdades”, mas “a forma, como atribuímos valor aos conteúdos de um princípio que consideramos verdadeiro”, uma vez que, como pontua Magalhães (2012: 21), “verdades não são imutáveis, porque não existe um âmbito fora da própria realidade humana, que é finita, não infinita”. Sendo fundadas e difundidas em meio a uma realidade finita e limitada como a humana, é natural que as verdades sejam também finitas e limitadas, deixando de fazer sentido quando são confrontadas com perspectivas de análise incompatíveis com seus fundamentos. Como muito bem afirma Luigi Pareyson, em seu estudo sobre o verdadeiro e suas relações com a interpretação que dele fazemos, “a verdade só é acessível no interior de cada perspectiva singular” (PAREYSON, 2005: 43).

A consciência de que ninguém consegue atravessar completamente a porta da verdade, sugerida no poema de Drummond, vai precisamente ao encontro do que afirma Antonio Carlos Magalhães em suas reflexões. A esse respeito, texto literário e exercício hermenêutico convergem fundamentalmente ao sugerir a percepção do caráter relacional das verdades socialmente estabelecidas a partir da compreensão do homem que, como ele, é limitada.

No que se refere especificamente às experiências religiosas, Magalhães (2012: 21) chama a atenção para as recorrentes metamorfoses as quais as feições divinas se submetem em decorrência do fato de se deixarem vislumbrar por intermédio das lentes subjetivas que compõem o olhar humano. Nesse sentido, as divindades são sempre relacionais, assim como as verdades que em torno delas gravitam.

Em um contexto crivado pela dúvida e pelos insistentes questionamentos em torno daquilo que é tomado como “verdadeiro”, interessante é observar que o espaço para a religião, fundamentada no que normalmente se designa “verdades sagradas”, contrariando ao que se poderia prever, não tenha se restringido. Uma possível explicação, para a manutenção do espaço interior que o homem reserva para as experiências religiosas, pode ser fundamentada na gênese da religião, cujo surgimento remonta à origem da humanidade:

> a religião não nasce nas estratégias de poder, não tem o seu nascedouro nas colonizações, não tem sua origem primeira em estratégias de governantes em seu domínio dos corpos e dos pensamentos, antes ela nasce da dor, do desamparo, da ausência e da finitude. A religião, quando nasce é, primeiramente, um grito de dor primordial, é o reconhecimento de nosso ser-para-a-morte, a impossibilidade de nos realizarmos, o enfrentamento de nossa dolorosa finitude. Daí ser a religião tão antiga quanto a humanidade, por esta nascer com sua dor de ser passageira e frágil (MAGALHÃES, 2012: 33-34).

Surgida no nascedouro da humanidade, a religião emerge como brado humano diante da consciência de finitude. Esta consciência coloca o ser em face das limitações que lhe são impostas pela sua condição, legando-lhe a angústia de perceber-se efêmero em meio a um

universo regido por forças que não consegue compreender completamente e ultrapassam os limites de seu poder de dominação. Disso deriva a relevância atribuída às experiências religiosas na formação humana, que pode ser percebida, inclusive, nos discursos efervescentes dos indivíduos que se declaram ateus em meio a comunidades povoadas por homens religiosos. Ora, mesmo para o sujeito que não se curva diante dos altares construídos por nenhuma tradição religiosa, os discursos oriundos das formações discursivas relacionadas à religião apresentam-se como relevantes por constituírem o objeto diante do qual se opõe e elabora uma espécie de contradiscurso, somente possível mediante o conhecimento dos saberes propagados no cenário religioso. Só podemos negar algo que conhecemos muito bem. E o conhecimento implica aproximação. Não por acaso alguns dos escritores, até onde se sabe, menos afeitos às práticas religiosas, como Machado de Assis e José Saramago, são responsáveis pela criação de textos em que elementos cruciais para o universo da religião assumem posição proeminente, como se pode perceber a partir da breve apreciação de alguns títulos cuja autoria lhes é atribuída, como "Ressurreição" e "A Igreja do Diabo", presentes no acervo literário do primeiro, e "Caim" e "O Evangelho Segundo Jesus Cristo", detentores de posições de destaque no conjunto da obra legada pelo segundo.

Com o advento das reflexões que gravitam em torno do caráter relacional da verdade, intensificadas no período moderno, tem-se uma reconfiguração da maneira como o homem porta-se diante das instituições religiosas responsáveis pela propagação das chamadas "verdades sagradas". Tal processo de reformulação das relações entre homem e sagrado será, doravante, objeto de nossa análise.

2.1. Sobre a experiência religiosa na contemporaneidade

Labiríntica incursão pelas veredas mais profundas do humano, a reflexão sobre as relações entre homem e sagrado passa necessariamente por uma encruzilhada em que valores e crenças de proveniências diversas se encontram, dialogam, disputam e dividem espaço. As tentativas de análise das experiências religiosas humanas movem-se em um terreno instável, marcado pelo trânsito de elementos cuja origem perde-se no tempo e no espaço, tamanha é a velocidade com que incorporam novos traços e novas significações lhe são atribuídas. O chamado homem religioso, tal como designado por Eliade (2010: 18), ergue seus altares interiores no limiar entre culturas e mundivivências distintas, sendo o seu imaginário herdeiro

de conhecimentos religiosos diversos e promotor de negociações entre distintas tradições religiosas.

Elemento fundamental na formação identitária de um povo, a religião, como bem observam Magalhães e Portella,

> é algo que fascina, envolve, seduz, faz matar e faz viver. Está dentro dos códigos vitais, faz parte dos gestos mais profundos de luta pela sobrevivência, é, muitas vezes, o fundamento de desenvolvimentos culturais e civilizatórios mais complexos. A mensagem de que há um sentido radical da vida, o desejo da plenitude associado ao absoluto, os sentidos para além do banal, esta união entre o corriqueiro e aquilo que o transcende, os grandes gestos de compaixão e compromissos profundos, tudo isto faz da religião uma busca e uma experiência insuperáveis (MAGALHÃES; PORTELLA, 2008: 16-17).

Alimentada pelo insaciável desejo humano de transcendência, a religião é um componente essencial na organização do convívio em sociedade. Sua relevância pode ser constatada até mesmo na administração do tempo que os homens dedicam às atividades laborais, pois mesmo as instituições consideradas laicas submetem-se a uma sistematização cronológica fundada na experiência religiosa de seus antepassados, como se pode perceber ao verificar a incidência de feriados em dias consagrados às divindades as quais, em algum momento da história, se credita ou creditou o poder de intervenção na comunidade.

Com o advento da modernidade, no entanto, tem-se, conforme salienta Magalhães, "a tentativa insistente de pensar a vida e seu sentido sem deuses e sem religião. A modernidade representa um abalo ao poderio da religião. Um momento ímpar de imaginar a vida a partir de outros critérios e perspectivas" (MAGALHÃES; PORTELLA, 2008: 29). Dessa forma, percebe-se que o incessante processo de questionamento dos princípios que fundamentam as instituições religiosas, somado à reflexão acerca do que, de fato, se pode designar como "verdade", deságua na reconfiguração das relações entre homem e sagrado, que, se sempre tiveram um caráter singular e se desenvolveram no terreno mais íntimo do ser, adotam uma dinâmica de transformações ainda mais intensa, cujo caráter individual passa a ser bem mais perceptível. Nesse contexto, a "verdade" passa a ser vista como aquilo "que tem sentido para o indivíduo em sua vivência particular" (MAGALHÃES; PORTELLA, 2008: 142) e faz-se necessário, como observa Rodrigo Portella, o reconhecimento de que

> a relação do indivíduo com a doutrina normatizada como verdadeira por uma instituição religiosa e, por outro lado, com sua versão pessoal/vivencial da doutrina oficial é sempre ambivalente e ambígua, pois o indivíduo, em sua capacidade adaptável de sobrevivência, revelará, como sua, a versão oficial ou pessoal de algo conforme as circunstâncias. E, neste ínterim, a pessoa não se vê necessariamente como contraditória ou infiel. Apenas assume a ambiguidade da vida, do ser humano e de suas estratégias de sobrevivência num mundo ao mesmo tempo plural e

> impositivo de modelos, onde o ser humano se acha na dialética do ser ou não ser e do ser sem ser. E [...] fronteiras doutrinais de fé funcionam e têm sentido mais na morfologia e semântica das instituições religiosas do que na vida concreta de muitas pessoas, que percebem religião como um todo, ainda que em formas distintas, mas não necessariamente impossibilitadas de cruzamentos e rejuntes (MAGALHÃES; PORTELLA, 2008: 143-144).

Ganham visibilidade, nessa conjuntura, os intensos diálogos que se processam entre as diversas tradições religiosas no âmago da consciência humana. Nas veredas mais profundas do ser, "tudo é e não é", como observa Riobaldo (ROSA, 2001b: 27). Em meio a encruzilhadas, trânsitos e incessantes diálogos, ocorrem os processos de identificação do indivíduo, nos quais, como ressalta Portella (2008: 143- 144), surgem as contradições identitárias resultantes da dinâmica do ser e não ser ou, formulando de outro modo, do ser sem ser. O sujeito que atravessa os conturbados embates ideológicos da modernidade é visivelmente plural, sendo a visibilidade de seu caráter múltiplo a grande marca que o diferencia de seus predecessores. Sua formação identitária se dá mediante a incorporação de valores provenientes das mais variadas culturas, uma vez que no período moderno a comunicação entre os membros das diferentes esferas sociais se intensifica notavelmente, atingindo um patamar nunca antes visto.

Tendo em conta que a formação das identificações culturais se dá, como pontua Stuart Hall, "ao longo do tempo, através de processos inconscientes" (HALL, 2006: 39), é necessário admitir que as contradições apontadas por Portella (2008: 143-144), no que se refere às relações do indivíduo com as várias doutrinas religiosas com as quais entra em contato, são plenamente possíveis na sociedade contemporânea, como também o eram em épocas anteriores. O elemento-chave na discussão proposta pelo autor refere-se à admissão da ambiguidade da vida por parte do sujeito moderno, que de forma muito mais consciente que seus antepassados insere-se na dinâmica do ser e não ser ou do ser sem ser. "Cruzamentos e rejuntes" passam a ser feitos de maneira bem mais cônscia na "vida concreta das pessoas", uma vez que estas lidam de forma questionadora com as verdades que, como se sabe, a depender da ótica com que são analisadas, podem ser "também mentira, sendo só meio consolo" [11], como sugerem os versos de um poema de Adélia Prado.

De acordo com Stuart Hall, "as sociedades modernas são [...] sociedades de mudança constante, rápida e permanente", sendo este o aspecto fundamental que as distingue das chamadas sociedades tradicionais (HALL, 2006: 14). As divergências entre as modernas formas de organização social e as de outrora se justificam, ainda de acordo com o mesmo

[11] PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Arx, 1991.

estudioso (2006: 25), pelas "transformações associadas à modernidade" que libertaram o indivíduo de "seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas", pois antes havia a crença de que essas

> eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. O *status*, a classificação e a posição de uma pessoa na "grande cadeia do ser" – a ordem secular e divina das coisas – predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo soberano. O nascimento do "indivíduo soberano", entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou todo o sistema social da "modernidade" em movimento (HALL, 2006: 25).

Do surgimento de um indivíduo soberano, proporcionado pelos movimentos nascidos no cerne da modernidade, resultaria uma redefinição da posição do sujeito em face dos saberes doutrinários que em torno dele gravitam, sendo esta redefinição responsável pela tomada de consciência que faz com que o homem insira-se na já referida dinâmica do ser e não ser. A soberania do indivíduo moderno em relação às doutrinas, antes tidas como divinamente instituídas, amplia o espaço para o estabelecimento de vínculos cada vez mais instáveis com as diferentes tradições religiosas presentes na sociedade. De maneira que as vivências religiosas estabelecidas a partir da modernidade podem ser, em última instância, definidas como singularidades plurais. São singularidades porque se processam no âmbito mais íntimo da vida de cada indivíduo, sendo, por isso mesmo, únicas e irrepetíveis, uma vez que as experiências vividas por cada pessoa não podem ser experimentadas por outrem com a mesma intensidade e nas mesmas condições; e são plurais porque se compõem a partir de diálogos vários entre diversificadas crenças, oriundas de distintas culturas, fazendo-se, em decorrência disso, compósitas.

De acordo com Aldo Terrin, a religiosidade contemporânea é fruto

> de uma cultura que viu ruir todos os seus mitos, as ideologias, a verdade e os valores. É uma religiosidade amadurecida por meio de um encontro com as formas expressivas e artísticas em nível *non-sense* e já se encontra impregnada de "irracional", de sensações mais do que ideias, de vontade de crer mais do que de convicções, de visões e perspectivas deformadoras e de pluralismos indefinidos mais do que de apegos a tradições, às grandes histórias e aos grandes mitos do passado (TERRIN, 1996: 9- 10).

As vivências religiosas se formulam a partir de contribuições plurais que as fazem singulares. E o caráter ambivalente dessas experiências – ao mesmo tempo singulares e plurais –, leva-nos a concluir, com Rodrigo Portella, que "para se chegar a entender a religião que as pessoas realmente exprimem e vivem, em composições e empréstimos variados, é preciso chegar aos sujeitos religiosos concretos em suas práticas cotidianas e à interpretação

que eles fazem delas" (MAGALHÃES; PORTELLA, 2008:146), pois, como enfatiza o pesquisador,

> na modernidade secularizante há o enfraquecimento da religião institucional em sua influência no ordenamento do mundo social e da consciência dos indivíduos e, consequentemente, em sua vida social. Neste sentido "certezas" e plausibilidades passam ao território privado, como descobertas pessoais existenciais. As amarras culturais religiosas, dantes firmes, que procuravam congregar as pessoas em sociedades numa visão coesa da vida, numa plausibilidade consagrada e bem conversada, desgastam-se. As pessoas sentem-se livres para buscar, de forma autônoma, o seu próprio universo de significações diante de um mundo fragmentado. Mundo de mosaicos. Assim, a própria multiplicidade de movimentos religiosos atuais e adesões livres e trânsitos em meio deles mostra essa secularização (MAGALHÃES; PORTELLA, 2008:159-160).

Em um mundo no qual o sujeito assume diferentes identidades, em diferentes momentos, carregando em si "identidades contraditórias empurrando em diferentes direções" (HALL, 2006: 13), não é, segundo Portella,

> a religião institucional que desaparece, mas a possibilidade de uma delas (ou mais de uma) ditar um dossel sagrado para a sociedade e para os indivíduos. O que resta é a presença simultânea de várias agências religiosas, convivendo entre si, acotovelando-se no mercado de sentidos e eficácias simbólicas, num oferecimento de seus produtos que, *grosso modo*, não serão mais adquiridos de forma permanente e, quando adquiridos, sofrerão as alterações do gosto do freguês (MAGALHÃES; PORTELLA, 2008: 162).

A posição, frequentemente contestatória, assumida pelo sujeito egresso do período moderno, acentua os diálogos entre as tradições religiosas por isentar-lhe das amarras anteriormente impostas pela aceitação de verdades divinas que lhe orientavam a conduta. À medida que as verdades são dessacralizadas, alarga-se o espaço, na consciência do indivíduo, para o diálogo entre os preceitos das diferentes instituições religiosas. Em meio a uma sociedade em que não há mais a total aceitação de verdades universais, aquele que se propõe a analisar as experiências religiosas humanas é obrigado a enfrentar as armadilhas da contradição, pois assume o risco de lidar com um objeto de investigação que é ao mesmo tempo uno e diverso, singular e plural no sentido mais superlativo possível dos dois termos. No "mundo misturado", desnudado pelos processos de questionamento que se intensificam a partir da modernidade, a vivência religiosa passa a ser, na feliz expressão de Guimarães Rosa, um lugar de "puras misturas" [12].

[12] O termo "puras misturas", até onde se sabe, foi encontrado nos escritos de João Guimarães Rosa e utilizado, pioneiramente, por Sandra Vasconcelos, como título para seu estudo sobre a novela "Uma estória de amor", de autoria do escritor mencionado.

2.2. A essência da sacralidade

Mircea Eliade, em análise ao que se designa "essência do fenômeno religioso", estabelece uma distinção entre o que ele chama de "homem religioso" e "homem a-religioso". Para o autor, o primeiro seria aquele para o qual "toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica" (ELIADE, 2010: 18), pois, em sua visão, "o *espaço não é homogêneo*: [...] apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras" (op. cit.: 25) (Grifos do autor). Para o homem religioso, as manifestações da sacralidade, que Eliade chama de "hierofanias", são responsáveis pela fundação ontológica do mundo (op. cit.: 26), fixando limites e estabelecendo uma espécie de ordem cósmica a partir da qual a humanidade situa-se no tempo e no espaço. As noções de tempo e espaço que norteiam a vida do indivíduo para o qual todo o mundo é um "mundo sagrado" (op. cit. 32) – principalmente pelo fato deste mesmo mundo ser, na visão do homem religioso, concebido pelas suas divindades – são, por sua vez, peculiares: ambos os elementos – tempo e espaço – são, para ele, heterogêneos por apresentarem fragmentos sacralizados cuja relevância é superior às outras partes que os compõem (atente-se para a questão de que todas as religiões possuem datas "especiais" que remontam aos acontecimentos míticos tidos como suas verdades basilares; note-se ainda, que as mais variadas tradições religiosas atribuem um valor especial a determinados lugares em que acontecimentos supostamente sagrados se desenvolveram). Tais concepções devem-se ao fato de que, para o homem religioso,

> a experiência do sagrado torna possível a "fundação do Mundo": lá onde o sagrado se manifesta no espaço, *o real se revela*, o Mundo vem à existência. Mas a irrupção do sagrado não somente projeta um ponto fixo no meio da fluidez amorfa do espaço profano, um "Centro", no "Caos"; produz também uma rotura de nível, quer dizer, abre a comunicação entre os níveis cósmicos (entre a Terra e o Céu) e possibilita a passagem, de ordem ontológica, de um modo de ser a outro. É uma tal rotura na heterogeneidade do espaço profano que cria o "Centro" por onde se pode comunicar com o transcendente, que, por conseguinte, funda o "Mundo", pois o Centro torna possível a *orientatio*. A manifestação do sagrado no espaço tem, como consequência, uma valência cosmológica: toda hierofania espacial ou toda consagração de um espaço equivalem a uma cosmogonia. Uma primeira conclusão seria a seguinte: *o Mundo deixa-se perceber como Mundo, como cosmos, à medida que se revela como mundo sagrado* (ELIADE, 2010: 59) (Grifos do autor).

Para o homem religioso, o universo é composto por pontos que adquirem centralidade a partir das significações místicas que lhe são atribuídas. A incidência de uma experiência de caráter sagrado promoveria quebras no tempo e no espaço, compondo uma espécie de "realidade" sagrada que caminha paralela ao mundo profano, sendo somente compreendida

pelo restrito grupo de “iniciados” conhecedores de sua significação religiosa. Da fundação ontológica do mundo ocasionada pela manifestação do sagrado resulta a valoração peculiar de objetos, períodos de tempo e espaços, que, na visão do homem religioso, passam a ser reveladores de algo que os transcende.

Ao conceito de homem religioso se opõe aquilo que é denominado pelo pesquisador como “homem a-religioso”. Este teria assumido posição proeminente no seio da modernidade e se caracterizaria basicamente como aquele que “reconhece-se como o único sujeito e agente da História e rejeita todo apelo à transcendência. Em outras palavras, não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, tal como ela se revela nas diversas situações históricas”, podendo ser definido como o homem que *“faz-se* a si próprio, e só consegue fazer-se completamente na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo” (ELIADE, 2010: 165) (Grifos do autor). Entendendo os limites impostos pelas redes de significações propagadas pelos discursos religiosos como barreiras a serem superadas em sua intensa busca por liberdade e autorrealização, o homem a-religioso estaria marcado pela consciência de que “só será verdadeiramente livre quando tiver matado o último Deus” (op. cit.: 165). Em suas mãos, a mesma espada que outrora defendia os templos, torna-se instrumento de combate à religião que, do seu ponto de vista, limita as possibilidades de realização do ser. Neste sentido, seus interesses distanciam-se das crenças do chamado “homem religioso” e ele, como salienta Eliade, “se constitui por oposição a seu predecessor, esforçando-se por se “esvaziar” de toda religiosidade e de todo significado trans-humano”, reconhecendo a si próprio “na medida em que se “liberta” e se “purifica” das “superstições” de seus antepassados” (op. cit.: 166). Ao tomar a realidade como constructo humano, o homem a-religioso seria responsável por uma ressignificação das experiências humanas, resultante da tentativa de descortinar novos horizontes dessa mesma “realidade” a partir de um rompimento com as “verdades” por muito tempo consideradas universais.

A evidente oposição entre as duas categorias, analisadas por Mircea Eliade, por si só, é suficiente para iluminar o ininterrupto diálogo que se processa entre elas: só é possível negar aquilo que se conhece. E a tomada de conhecimento é sempre um gesto em direção ao que se pretende compreender, ou seja, o movimento de oposição só é possível mediante a réplica. Em outras palavras, ao tentar se opor às crenças de seus antepassados, o homem a-religioso, em um movimento involuntário, delas se aproxima, permitindo-se influenciar. Destarte, ele não consegue furtar-se às influências de seus predecessores. E não poderia ser de outro modo, pois, como é observado por Eliade, o homem a-religioso seria descendente do religioso, de

forma que a relação entre eles não é simplesmente de oposição, mas de continuidade. Herdeiro de seus antepassados, o homem a-religioso seria aquele que sente um desconforto causado pelas formas assumidas pelas suas raízes. Sua busca por novas formas de ser e viver é sempre marcada pelo olhar ao passado, que, como afirma Ana Mafalda Leite, "institui-se como uma referência insubstituível" (LEITE, 2005: 159). Nas palavras de Eliade, o homem a-religioso ou profano (como também é designado) "*no estado puro* é um fenômeno muito raro, mesmo na mais dessacralizada das sociedades modernas", pois o sujeito que surge a partir da modernidade "queira ou não, conserva ainda os vestígios do comportamento religioso, [...] não pode abolir definitivamente seu passado, porque ele próprio é produto desse passado" (ELIADE, 2010: 166) (Grifos do autor).

Constituindo-se em uma relação especular com seu antecessor, o homem a-religioso toma a vivência de seus antepassados como referente que precisa superar. Sua conduta diante dessa situação passa inexoravelmente pelo diálogo com o outro, numa complexa relação contestatória que se estabelece como réplica.

Um ponto de tangência entre os dois sujeitos mencionados por Eliade – o religioso e o a-religioso – reside nos conteúdos inconscientes, que, segundo o pesquisador, são resultantes de situações existenciais imemoriais, apresentando, por isso, uma aura religiosa, uma vez que "toda crise existencial põe de novo em questão, ao mesmo tempo, a realidade do Mundo e a presença do homem no Mundo: em suma, a crise existencial é "religiosa", visto que, aos níveis arcaicos de cultura, o *ser* confunde-se com o *sagrado*" (ELIADE, 2010: 171).

Partindo do pressuposto de que o homem completamente racional é uma abstração e admitindo que o sujeito constitui-se por processos conscientes e inconscientes, racionais e irracionais, Eliade sugere a presença de um elemento irracional na experiência religiosa, que seria, em parte, responsável pela significância que a ela tem sido atribuída ao longo da história da humanidade e, ao fazer isso, corrobora o que é postulado por Rudolf Otto (2007), em seu clássico estudo sobre o sagrado.

Tendo como premissa a ideia de que "se existe um campo da experiência humana que apresente algo próprio, que apareça somente nele, esse campo é o religioso" (OTTO, 2007: 35), Rudolf Otto desenvolve uma intensa reflexão a respeito do que ele chama de "numinoso", elemento que, segundo o autor, antecede toda e qualquer ideia de religião e está presente em todas as sociedades. Para Otto, as experiências humanas com a sacralidade partem de uma essência aprioristicamente irracional – numinoso –, que só em seus desdobramentos posteriores é racionalizada. As tendências humanas de cunho conceitual e

moralizante seriam, na visão desse intelectual, posteriores à pulsação interior responsável, em última instância, pelas experiências consideradas sagradas. O "numinoso" seria uma essência suprarracional das religiões e, por isso, teria caráter escorregadio, escapando das tentativas de definição norteadas por princípios racionalizantes.

Precisamente em função de ser um aspecto suprarracional da religião, o numinoso é apresentado por Otto como um excedente. Suas dimensões ultrapassam os domínios conceituais da linguagem e, em decorrência disso, não se enquadram completamente na esfera do conhecimento. A percepção do elemento irracional da religião aconteceria, no entender do estudioso, por intermédio da sensibilidade.

Como componentes do numinoso, Otto destaca alguns aspectos que assumem centralidade nas relações entre homem e sagrado, dentre os quais nos interessam especialmente os aspectos: arrepiante (*tremendum*), avassalador (*majestas*), enérgico, totalmente outro (*mysterium*), fascinante e assombroso. Vale salientar que, apesar de estabelecer distinções entre esses elementos, o autor não deixa de demonstrar em seu estudo a rede de relações que se estabelece entre eles.

De maneira bastante sintética, podemos dizer que o primeiro dos aspectos – o arrepiante – consistiria em uma espécie de arrepio místico que acompanha a percepção de uma presença superior e a constatação da própria nulidade diante das forças que regem o cosmos. Para Otto (2007: 47), este não seria um temor natural, mas uma espécie de "pressentimento do misterioso" que toma conta do ser ao deparar-se com algo que ultrapassa os limites de sua compreensão. Seria resultante deste aspecto a sensação humana de submersão frente ao "arrepiante", normalmente associada ao "receio" que se experimenta diante do sagrado. Ao deparar-se com forças para as quais não encontra uma total explicação e que o surpreendem por sua grandeza, o homem se "arrepia" e o temor surge junto à percepção da impotência humana em relação ao poder que, a seu ver, rege e organiza o mundo.

O segundo aspecto, o avassalador ou *majestas* (como também é designado por Otto), seria responsável pela extrema valoração dos objetos e seres associados à transcendência e pela consequente reverência da comunidade religiosa ao que é considerado transcendente. As oposições indigno *versus* digno, incompleto *versus* pleno, imperfeito *versus* perfeito, tão comumente utilizadas ao tratar das relações entre o homem e suas divindades resultariam do aspecto avassalador do numinoso. Ao perceber-se diante da "plenitude do ser, frente ao qual o si-mesmo se sente como um nada" (OTTO, 2007: 53), caberia sempre ao homem a posição de

extremo respeito, expressa, muitas vezes, através dos gestos de reverência adotados diante dos altares: os atos de curvar-se, dobrar os joelhos, ou baixar a cabeça seriam expressões corporais pelas quais esse aspecto das experiências numênicas se tornaria mais visível. Há que se atentar para o fato de que o homem coloca-se sempre em posição de humildade em relação às forças que, segundo suas crenças, ordenam o mundo em que vive. Merece atenção, ainda em relação a este aspecto, o fato de que a designação *majestas*, assim como a posição submissa do crente em relação ao numinoso, denotam uma aproximação entre o sacro e o soberano.

Relacionado aos dois primeiros aspectos do numinoso – o arrepiante e o avassalador – estaria aquilo que o autor denomina "sentimento de criatura", consequência da sensação "de afundar, ser anulado, ser pó" (OTTO, 2007: 54) diante dos poderes incomensuráveis que são atribuídos às divindades. Ora, se há uma entidade criadora em cujas mãos toda a humanidade está suspensa, responsável pela concepção do homem, este último seria "criatura" concebida pelas entidades divinas. De forma que a constatação da existência da divindade seria sempre acompanhada do reconhecimento das limitações humanas, de sua insignificância em relação à grandeza de seu(s) Deus(es).

Já o aspecto enérgico do nume seria o que, ao ser experimentado, "aciona a psique da pessoa, nela desperta o zelo" (OTTO, 2007: 55), desencadeando a tensão responsável pelo "empenho contra o mundo e a carne", pela "excitação em eclodir em atuação heroica" (op. cit.). Na compreensão de Otto, este aspecto protegeria as ideias religiosas da "racionalização indevida", constituindo o grande fundamento para a contestação de um Deus "filosófico" "de especulação e definição meramente racionais" (op. cit.). A este aspecto provavelmente se associa a insistência humana na defesa de "uma verdade", nunca aceita pelos membros da comunidade religiosa como sendo questionável ou incompleta. Haveria, assim, um impulso irracional enérgico que impediria a aceitação de uma abordagem filosófica ou relativizada de certos fundamentos ou interfaces da experiência numênica. Arriscamo-nos a dizer que, no íntimo da experiência religiosa humana, a verdade é aquilo que é significativo para o indivíduo, não podendo ser questionada, uma vez que ainda mais importante que sua comprovação é a análise de suas interferências no modo de ser e compreender do homem que a toma como premissa norteadora de sua existência. É imperativo reconhecer que a defesa das crenças religiosas é movida por forças profundas, diante das quais os argumentos de contestação mais racionais perdem a força.

O totalmente outro seria desencadeador da sensação de estranheza, do "pasmo estarrecido" provocado pelo que é interpretado como manifestação do sagrado, que se apresenta como um "objeto realmente "misterioso" [...] "totalmente diferente", cuja natureza e qualidade são "incomensuráveis para a minha natureza"" (OTTO, 2007: 59). Também chamado de *mysterium*, ele é caracterizado por Otto como incompreensível, pois se situaria em um espaço para além da esfera do humano e comportaria em si elementos inconciliáveis, desafiadores da razão na medida em que envolvem situações não explicáveis a partir de conhecimentos científicos ou princípios racionais. Interessante é perceber que as manifestações da sacralidade se apresentam para o homem como reveladoras de um transcendente que escapa dos limites de sua compreensão, embora ele se esforce para explicá-lo. Nas mitologias que fundamentam as tradições religiosas existe sempre algo não verificável, impossível de ser comprovado. Estes fundamentos reveladores do "totalmente outro" tornam-se relevantes, como já ficou dito neste capítulo, pela sua interferência na maneira como o homem percebe o mundo a sua volta e com ele interage.

Os dois últimos aspectos a serem destacados no estudo de Otto – o aspecto fascinante e o assombroso – seriam resultantes da ambivalência da sacralidade, que, de uma só vez, assusta e seduz, atrai e repele, pois, como observa o autor, (2007: 68), "o que o demoníaco-divino tem de assombroso e terrível para a nossa psique, ele tem de sedutor e encantador. E a criatura que diante dele estremece no mais profundo receio sempre também se sente atraída por ele, inclusive no sentido de assimilá-lo". Permeadas de fascínio e medo, as manifestações do sagrado seriam ambivalentes justamente por constituírem um território em torno do qual gravitam forças, aparentemente inconciliáveis, de atração e repulsão. O distanciamento aparente entre o fascínio e o medo se dissolve, se consideramos que os dois sentimentos não são necessariamente opostos. O "totalmente outro" impressiona, assusta, mas também fascina. No que se refere às experiências numênicas, o andar para longe é muitos vezes o que impulsiona o salto de aproximação. A pertinência do que é sugerido por Otto pode ser percebida se atentamos para a atração exercida pelas narrativas em torno das manifestações do sagrado: se, por um lado, nelas há elementos que provocam o assombro, por outro, há também algo que aguça a curiosidade humana. Outro índice que permite-nos entrever a ambivalência das hierofanias refere-se às constantes menções ao demoníaco nas mais variadas expressões culturais: se há um assombro em relação ao que se considera manifestação do mal, há também um incessante movimento de recriação da figura demoníaca nas narrativas que compõem o imaginário de diversos povos.

Como se pode perceber, a partir dessa breve e limitada descrição dos aspectos do numinoso mencionados, é difícil estabelecer demarcações rigorosas entre eles, pois as sensações associadas a cada um dos aspectos relacionam-se, por vezes, aos elementos apontados como constituintes do outro e isso evidencia o contínuo diálogo que se processa entre os traços composicionais das experiências numênicas. A nosso ver, mais importante que a demarcação de fronteiras entre eles, é a observação do caráter ambivalente do elemento sacro, que, em suma, poderia ser caracterizado como "terrível e soberbo, descomunal e estranho, esquisito e admirável, assombroso e fascinante, divino, demoníaco e 'enérgico'" (OTTO, 2007: 79). Na percepção de Otto,

> Aquilo que o sentir religioso primitivo capta primeiro em forma de "receio demoníaco", aquilo que nele depois é desdobrado, intensificado e enobrecido, ainda não é algo racional nem mesmo moral, mas justamente algo irracional, diante de cuja experiência a psique responde de modo singular com os reflexos de sentimento especiais (OTTO, 2007: 148).

Sendo assim, a pulsação que aviva o sentir religioso mais profundo só em um momento posterior seria racionalizada a partir da associação a atributos morais. O numinoso, enquanto categoria que fundamenta o sentir religioso, estaria além dos dogmas e preceitos morais que só em um momento posterior seriam a ele associados. Isso é perceptível quando são analisadas, por exemplo, as diferentes maneiras como a sexualidade é tratada pelas diversas tradições religiosas: enquanto algumas religiões primam pela castidade, outras promovem a iniciação sexual dos adolescentes. Seguindo essa linha de raciocínio, seria possível compreender a multiplicidade de faces atribuídas às divindades ao longo da história, haja vista que, segundo Otto,

> O "receio demoníaco" atravessa ele próprio vários estágios, elevando-se ao patamar do "temor aos deuses" e temor a Deus. O demoníaco [...] passa a ser divino [...]. O receio passa a ser estado meditativo. Os sentimentos dispersos e confusamente emergentes transformam-se em religião (OTTO, 2007: 148).

Considerando essa perspectiva, o elemento suprarracional da religião seria um elo entre divino e demoníaco na medida em que é isento de conteúdos moralizantes e éticos. A distinção entre as duas instâncias mencionadas ocorreria posteriormente, quando se iniciam as tentativas de abstração e classificação do pulsar primordial que move as experiências numênicas. Nesta etapa, o que foi sentido como "receio demoníaco" pode passar a ser interpretado como "temor" divino. Na esteira do que é proposto por Otto, é interessante notar a semelhança entre o temor humano em relação às divindades e o medo alimentado em relação à figura demoníaca. Divino e demoníaco são tidos por algumas das mais difundidas

tradições religiosas como domínios opostos; no entanto, as relações que o homem estabelece com ambos convergem em algumas das sensações que eles lhe causam. Em relação a ambos o homem experiencia os sentimentos destacados por Otto, sendo-lhe inevitável a impressão de estranheza provocada pelo fato de imaginar-se diante do "totalmente outro".

Ao discorrer sobre o sagrado, Eliade (2010) defende a ideia de que a melhor forma de defini-lo é situando-o em oposição ao profano. Seguindo esta linha de raciocínio, percebe-se que, deuses e demônios se constituem em oposição a este, uma vez que, para além dos conteúdos moralizantes, a sacralidade possui um caráter ambivalente que pode ser interpretado como bom ou mau, a depender do ponto em que está apoiada a observação. Na bíblia hebraica, para citar somente um exemplo, tem-se a efígie de um Deus onipotente, criador da humanidade e responsável pelo seu quase que total extermínio em um dilúvio, fundador e demolidor, com a mesma intensidade. As muitas faces desse Deus evidenciam a ambivalência que está presente no sacro, sendo este um fenômeno cuja interpretação já está situada no campo do racional.

Para Octavio Paz, o sagrado faz fronteira com o sublime e o poético, não podendo ser compreendido como uma "categoria original da qual procedem as outras" (PAZ, 2012: 149), pois, segundo ele, cada vez que tentamos distingui-lo percebemos que seus supostos traços distintivos estão também presentes nas outras categorias mencionadas, pois "o homem é um ser que se assombra; ao assombrar-se, poetiza, ama, diviniza". Na compreensão do autor, não há uma relação de sucessão entre sagrado, sublime, poético, devido à estreita relação existente entre eles.

Na esteira de Otto, Paz define o sagrado como "algo que nos escapa", pois "transcende a sexualidade e as instituições sociais em que se cristaliza. É erotismo, mas é algo que transpassa o impulso sexual; é um fenômeno social, mas é outra coisa. [...] Ao tentar captá-lo, descobrimos que tem origem em algo anterior e que se confunde com o nosso ser" (PAZ, 2012: 143). O autor coloca o sagrado ao lado do amor e da poesia, ressaltando que

> as três experiências são manifestações de algo que é a própria raiz do homem. Nas três pulsa a saudade de um estado anterior. E esse estado de unidade primitiva, do qual fomos separados, do qual estamos sendo separados a cada momento, constitui a nossa condição original, à qual voltamos uma e outra vez (PAZ, 2012: 143).

Nas definições de Paz, o sagrado é tido como um domínio tocado pelas mais altas expressões do humano: amor, erotismo e poesia são alguns dos âmbitos de nossas vidas impregnados de sacralidade. Uma reflexão acerca do que diz o autor mexicano conduz-nos, inevitavelmente, à percepção das relações que se estabelecem, ao longo da história das mais

variadas mitologias, entre as expressões humanas referidas. No que se refere ao erotismo, por exemplo, são inúmeras as passagens mitológicas que fazem alusões ao domínio da sexualidade ou propõem a conjunção carnal entre humano e divino, assim como sugerem a fecundação do humano através da intervenção divina: a hierogamia – união entre um deus/ deusa e um(a) mortal – é temática recorrente nas histórias arraigadas no imaginário de comunidades religiosas que se estabeleceram nos pontos mais diversos do planeta. Já no que concerne às intersecções entre sagrado e poesia, é preciso enfatizar que, na construção de templos, imagens e textos relacionados ao universo religioso, o belo é condição *sine qua non*; não por acaso, muitas das mais altas expressões poéticas foram concebidas com o claro intuito de fazer parte do cenário religioso das civilizações diante das quais emergiram. Outrossim, é válido salientar, que as aparições de elementos relacionados ao sagrado no interior do território poético são constantes.

Colocado lado a lado com a poesia e o amor, o sagrado, nas reflexões de Paz, é tido como um dos componentes fundamentais do humano, que promovem o encontro entre as duas instâncias básicas que tornam possível a tentativa de compreensão do mundo por parte do homem; são elas o "eu" e o "tu", ou, nos termos de Mikhail Bakhtin, o "eu" e o "Outro". É produtivo atentar para o fato de que os três elementos referenciados pelo poeta mexicano – o amor, o sagrado e a poesia – são laços em cujas pontas se pressupõe a existência de, pelo menos, dois seres. Nenhum dos elementos mencionados pode ser, *a priori*, experienciado por um ser adâmico que não lança um olhar em relação à outra pessoa. Mesmo o poeta que compõe um texto centrado em seu "eu" ou o ser empenhando no exercício do amor próprio, depara-se com o desvendamento de um "outro" contido em si mesmo, no sentido de que mira para dentro de si mesmo sempre com uma ótica formada em relação ao outro. Não podemos negligenciar a premissa bakhtiniana de que "eu não estou só quando me contemplo no espelho, estou possuído por uma alma alheia" (BAKHTIN, 2011: 31), que deixa evidente a interferência do outro na formação do olhar humano.

De acordo com Bakhtin, "só outro homem pode ser vivenciado [...] como conatural com o mundo exterior, pode ser entrelaçado a ele e concordar com ele de modo esteticamente convincente" (BAKHTIN, 2011: 37). Algumas experiências essenciais na construção da subjetividade, como o nascimento e a morte, por exemplo, só podem ser percebidas de forma mais plena pela humanidade a partir do olhar em direção ao outro. Até mesmo a formação de algumas categorias cognitivas, éticas e estéticas, só é possível a partir das relações

estabelecidas entre “eu” e “outro”, uma vez que as reações emocionais ao corpo exterior do outro

> são imediatas, e só em relação ao outro eu vivencio imediatamente a *beleza* do corpo humano, ou seja, esse corpo começa a viver para mim em um plano axiológico inteiramente diverso e inacessível à autossensação interior e à visão exterior fragmentária. Só o outro *está personificado* para mim em termos ético-axiológicos. Neste sentido, o corpo não é algo que se baste a si mesmo, necessita do *outro*, do seu reconhecimento e da sua atividade formadora. Só o corpo exterior é antedado: ele deve criá-lo com seu ativismo (BAKHTIN, 2011: 47-48).

Ao ressaltar que a poesia, o amor e o sagrado estão vinculados às raízes mais profundas do ser, Octavio Paz conduz à constatação de que as mais altas experiências constitutivas do humano são, precisamente, as que lhe colocam em face do “outro que é ele mesmo” (PAZ, 2012: 119), levando à percepção de que “somos simultaneamente fruto e boca, em unidade indivisível” (PAZ, 2012: 143). O sagrado, seguindo a linha de raciocínio traçada por Paz (2012) – perceptivelmente elaborada em diálogo com as reflexões de Rudolf Otto –, é compreendido como o grande “salto”, movimento em direção ao Outro que reconcilia a humanidade consigo mesma, desencadeando, por isso, as sensações enumeradas por Otto em seu apanhado a respeito da sacralidade. Nas palavras de Paz:

> Assombro, estupefação, alegria, é muito rica a gama de sensações ante o Outro. Mas todas elas têm uma coisa em comum: o primeiro movimento do ânimo é ir para trás. O Outro nos repele: abismo, serpente, delícia, monstro belo e atroz. E essa repulsa é sucedida pelo movimento contrário: não conseguimos tirar os olhos da presença, e nos inclinamos para o fundo do precipício. Repulsa e fascinação. E depois, a vertigem: cair, perder-se, ser um com o Outro. Esvaziar-se. Ser nada: ser tudo: ser. Força de gravidade da morte, esquecimento de si, abdicação e, simultaneamente, um instantâneo dar-se conta de que essa presença estranha também somos nós. Isso que me repele também me atrai. Esse Outro também é eu. A fascinação seria inexplicável se o horror diante da outridade não estivesse tingido, desde a raiz, pela suspeita da nossa identidade final com aquilo que nos parece de tal maneira estranho e alheio. A imobilidade também é queda; a queda, ascensão; a presença, ausência; o temor, profunda e inevitável atração. A experiência do Outro culmina na experiência da Unidade. Os dois movimentos contrários se implicam. No ir para trás já pulsa o salto para a frente. O precipitar-se no Outro se apresenta como uma volta a algo do qual fomos arrancados. Cessa a dualidade, estamos na outra margem. Já demos o salto mortal. Já nos reconciliamos com nós mesmos (PAZ, 2012: 139-140).

A comunhão com o Outro, para o ensaísta mexicano, despertaria no ser os sentimentos que, segundo Otto, fazem parte do numinoso. O encontro com o “totalmente outro” do teólogo alemão é visto por Paz como um retorno momentâneo ao que ele considera nossa “condição original”, somente possível através de uma travessia para uma “outra margem”, quiçá a “terceira margem do rio” vislumbrada por Guimarães Rosa em uma de suas estórias mais conhecidas. Reconciliação do homem consigo mesmo, o passo em direção ao Outro seria

um movimento atrativo, repulsivo e revulsivo, que se apresenta como um deparar-se com um desconhecido formado pelos mais íntimos mistérios do ser. O arrebatamento provocado pelo externo, neste caso, seria resultante do ato de deparar-se com a materialização das inquietações que estão presentes no interno, em um incessante despertar provocado pelas experiências relacionadas ao sagrado ou ao poético. Tão profunda e complexa experiência transcendental se originaria, segundo Paz, de um assombro, muitas vezes causado pelo contato com os mais singelos componentes do cotidiano:

> Atravessamos todos os dias a mesma rua ou o mesmo jardim; todas as tardes nossos olhos esbarram no mesmo muro vermelho, feito de tijolos e tempo urbano. De repente, num dia qualquer, a rua dá para outro mundo, o jardim acaba de nascer, o muro cansado se cobre de signos. Nunca o tínhamos visto e agora ficamos assombrados por serem assim: a tal ponto e tão poderosamente reais. Sua própria realidade compacta nos faz duvidar: são assim as coisas ou são de outro jeito? Não, já tínhamos visto antes isso que vemos pela primeira vez. Em algum lugar, em que talvez nunca tenhamos estado, já estavam o muro, a rua, o jardim. E a estranheza é sucedida pela saudade. Parece que nos lembramos e queremos voltar para lá, para esse lugar onde as coisas são sempre assim, banhadas por uma luz antiquíssima e, ao mesmo tempo, recém-nascida. Nós também somos de lá. Um sopro nos golpeia a testa. Estamos encantados, suspensos no meio da tarde imóvel. Adivinhamos que somos de outro mundo. É a "vida anterior", que retorna (PAZ, 2012: 140).

As divagações do mexicano colocam em foco a relevância do olhar nas experiências de encontro com o "outro". Da sua fala se pode concluir que os componentes de nosso cotidiano são sempre os mesmos. Nosso olhar é que, surpreendentemente, capta-lhes uma luz nunca antes percebida, descobrindo neles algo que é, ao mesmo tempo, novo e antigo. De repente, o objeto cotidiano cobre-se com uma luz anosa, que lhe confere aparência nova; um processo de estranhamento se sucede e o homem visualiza, a partir do olhar lançado ao externo, o que está presente no mais íntimo de seu ser. Regresso do homem a si mesmo, as experiências numênicas e poéticas são apresentadas por Paz como um encontro entre o homem e "outro", cuja presença é percebida através da angustiante sensação de sua ausência, como acontece com a fome que incide na necessidade de encontrar alimento. O "outro" que jaz oculto na instância mais profunda do ser, na compreensão de Paz, "está sempre ausente. Ausente e presente", pois "há um vazio, uma fossa aos nossos pés. O homem vive descontrolado, angustiado, procurando esse outro que é ele mesmo. E nada pode trazê-lo de volta a si, exceto o salto-mortal: o amor, a imagem, a Aparição" (PAZ, 2012: 141). Este salto é sempre um passo em direção ao "Outro", impulsionado pela nossa sensação de incompletude e sede de transcendência. Na visão de Octavio Paz, a experiência do sagrado "não é tanto a revelação de um objeto externo a nós – deus, demônio, presença alheia –, mas

um abrir nosso coração ou nossas vísceras para que surja esse “Outro” escondido" (PAZ, 2012: 147). Dessa forma a revelação poderia ser compreendida como “uma abertura do homem para si mesmo”, uma vez que ele “não está “suspenso na mão de Deus”, Deus é que jaz oculto no coração do homem” (PAZ, 2012: 148).

Acompanhando os trilhos abertos pelas reflexões de Otto, Octavio Paz acredita que o divino “concentra em sua forma numinosa a plenitude do ser”, haja vista que o numinoso pode ser definido como o “augusto”, “noção que transcende as ideias de bem e de moralidade”, exigindo para si veneração e obediência a partir do sentimento de criatura que inspira no ser. O pecado original, sob esta perspectiva é visto como índice que, justificando a mortalidade humana, impõe a veneração de divindades como caminho válido para a tentativa de alcançar o pleno ser. No entender de Octavio Paz,

> Para ser; o homem tem de propiciar a divindade, isto é, apropriar-se dela; mediante a consagração o homem tem acesso ao sagrado, o pleno ser. Tal é o sentido dos sacramentos, particularmente o da comunhão. E este é também o objeto último do sacrifício: uma propiciação que culmina em uma consagração. Mas não basta o sacrifício de outros. O homem é “indigno de se aproximar do sagrado”, em virtude de sua falta original. A redenção – o Deus que mediante o sacrifício nos devolve a possibilidade de ser – e a expiação – o sacrifício que nos purifica – nascem desse sentimento de indignidade original. A religião afirma assim que culpabilidade e mortalidade são termos equivalentes. Somos culpados porque somos mortais. Pois bem, a culpa exige a expiação; a morte, a eternidade. Culpa e expiação, morte e vida eterna formam duplas que se completam [...] (PAZ, 2012: 153).

Sendo, nas palavras de Paz (2012: 154), “perpétua possibilidade de queda ou salvação”, o homem sente a necessidade de se manter próximo das entidades que diviniza, em uma busca pela sacralidade. Sua falta original impede-o de unir-se definitivamente ao pleno ser e, nesse contexto, somente uma aproximação momentânea torna-se possível. Daí a importância das imagens construídas pelo poeta, das experiências numênicas vivenciadas furtivamente pelo homem, das narrativas que propagam a ideia de um tempo original – espécie de idade áurea –, em um movimento de projeção dos desejos humanos no qual aquilo que o homem almeja como ponto de chegada é indicado como sendo seu ponto de partida, ou seja, é sugerido como um “Éden” de onde toda a humanidade foi banida devido à falta original que legitima a sua mortalidade.

A sede humana por transcendência é uma força que pode impulsionar o ser para o interior de um templo ou para as páginas de um livro, a depender de suas vivências e consequentes convicções. Em qualquer das possibilidades citadas, há sempre o encontro com a efígie do Outro, resultante da superação das fronteiras que demarcam os limites do si mesmo, em ato direcionado a outra margem da existência – travessia muitas vezes mediada

por objetos, palavras ou intervenções de um líder comunitário que atua no sentido de interpretar e tornar possíveis às experiências religiosas de uma determinada comunidade. Tal mediador ocupa um espaço limítrofe entre humano e sagrado, sendo, por vezes, considerado portador de forças místicas capazes de invocar as ações das divindades para o alcance de determinados fins. Tamanho poder de intervenção nas vivências de uma comunidade confere ambivalência à figura do mediador religioso: por um lado ele é visto como um homem com maior capacidade de comunicação com o transcendente e, em decorrência disso, mais possibilidades de fazer serem ouvidas as preces e desejos dos membros da comunidade; por outro, ele é aquele cuja força é respeitada e temida, haja vista a sua mesma capacidade de canalizar o poder das divindades a seu favor. Interessante é observar que um mesmo mediador religioso pode ser tomado como sacerdote sagrado ou feiticeiro perverso dependendo da ótica adotada pelos que ponderam sobre as suas relações com a sacralidade. Não é exagerado dizer que "magia é sempre a religião do outro" [13], no sentido de que as expressões religiosas incompreendidas tendem a ser apontadas como práticas de feitiçaria, sendo, desse modo, o ponto de vista do analista o que determina se ele está diante de um sacerdote ou de um feiticeiro. É muito difundida a crença de que a magia desenvolve a face negativa da experiência numênica, ao passo que a religião cultiva a positiva. Essa é, inclusive, como observa Antonio Magalhães (2008: 40), uma das convicções presentes no exercício teológico de Rudolf Otto, que deixa registrado em seu estudo o estabelecimento de uma distinção entre os aspectos positivo e negativo da experiência numênica.

2.3. Cruzamentos entre literatura e sagrado

Discorrer sobre os cruzamentos entre literatura e sagrado é, antes de tudo, refletir sobre enlaces presentes no campo mais profundo da condição humana. Religião e literatura, sagrado e poesia, símbolo e palavra se apresentam para a humanidade como vias de acesso à transcendência. Todos esses elementos têm em comum o fato de impulsionarem a humanidade para além de sua condição, amenizando as dores ocasionadas pelas sensações de finitude e desamparo, presentes desde sempre na consciência do homem e responsáveis pela procura de forças que possibilitem a travessia para outra margem da vida, na qual seja menos dolorosa a constatação de ser somente passagem em um mundo regido por forças colossais. Seja através de suas expressões artísticas, seja através de suas divagações filosóficas, o

[13] Essa é uma afirmação feita em aula pelo professor Antonio Carlos de Melo Magalhães.

homem sempre externou o seu ímpeto de se sentir agente transformador em um mundo cujos fenômenos, por vezes, ultrapassam os limites de sua compreensão e seu potencial de dominação. A incontornável limitação humana apresenta-se como ponto de partida para as expressões humanas mais complexas: arte, religião e poesia atravessaram os tempos justamente por constituírem experiências fundamentais através das quais o homem vai ao encontro do Outro, em uma interminável travessia de si mesmo, sempre impulsionada pelo signo da ausência resultante da incompletude humana. As expressões do humano citadas possuem muitos elementos em comum. O mais significativo deles, provavelmente, refere-se ao uso da linguagem, que, sem dúvidas consiste em um lugar comum entre literatura e sagrado. A arte presente nos templos sagrados, assim como a poesia presente nos textos clássicos de muitas tradições religiosas, somada a constante presença de componentes do cenário religioso na gênese dos textos artísticos, são indícios do profundo diálogo que se estabelece entre arte e sagrado, sobretudo no que se refere ao uso da linguagem enquanto elemento basilar em torno do qual ambos se desenvolvem. Não se pode deixar de observar que os grandes textos sagrados são poemas.

Literatura e religião, arte e sagrado, têm sua origem na consciência de incompletude que acompanha a humanidade desde o berço. Não por acaso, uma das primeiras palavras proferidas pelo homem exige do aparelho fonador movimentos muito semelhantes aos realizados no processo de sucção do seio materno. Como observa Alfredo Bosi (2000: 55), "na falta da sucção, a criança reproduz o gesto bucal, para exprimir mediante a voz o seu desejo. A primeira palavra nasceria de um ato de suplência" (BOSI, 2000: 55). Suplência que se dá mediante o uso do verbo para a expressão do desejo. Uma breve observação dos designativos empregados pelo homem para nomear a sua progenitora traz à tona a constante associação de fonemas bilabiais a sons vocálicos, anasalados ou não, que remete aos movimentos realizados pela boca ao sugar o leite materno[14]. Ao se dar conta da sua condição de dependência para a satisfação de seu desejo mais imediato – a alimentação –, o bebê tentaria suprir a sua carência invocando o ser capaz de sanar as suas necessidades, em um movimento em direção ao outro que é mediado pelo uso da linguagem e surge como primícia de uma constante comportamental que o acompanhará ao longo da vida, pois esse gesto se

[14] Atente-se para o fato de que à palavra "mãe", da língua portuguesa, correspondem os termos "madre" e "mamá", em espanhol, "mama", em alemão, "maman", em francês, "mother" ou "mom", em inglês, "mamma, em italiano, "mamo", em polonês e "мама", em russo. Os diferentes termos, apesar de suas variações, compõem-se a partir da produção de um som consonantal, que implica na união dos lábios, e um som vocálico, que faz necessária a abertura da boca, de modo a reproduzir os movimentos realizados pela criança no ato obtenção de alimento nos primeiros dias de vida.

repetirá incessantemente durante o seu desenvolvimento, amadurecimento e velhice, materializando-se através de formas de comunicação mais elaboradas, que se assemelham por partirem de tentativas de preenchimento de um vazio ineludível. Como diz Octavio Paz, "a falta é a nossa condição original porque originariamente somos carência de ser" (PAZ, 2012: 156). A tentativa de suprir as carências humanas está sempre ligada ao encontro com o outro, personificado na figura parental, nos primeiros dias de vida, e amplificado à medida que se complexificam as relações sociais e os desejos que acompanham o desenvolvimento humano.

A linguagem surge, dessa maneira, como instrumento que faculta a nutrição da carne e do espírito. O trabalho conjunto dos órgãos do corpo no funcionamento do aparelho fonador aponta para a relevância de seu uso na sobrevivência humana. Sobrevivência que passa necessariamente pela expressão dos desejos e a busca de completude e saciedade somente possíveis através da comunicação com o Outro – personificado em figuras que nos dispensam afeto, na infância, compreensão, na adolescência, amor, na idade adulta, consolação e alento, durante toda a vida. Como observa Octavio Paz,

> A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. Elas são a nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho da nossa realidade. Não há pensamento sem linguagem, tampouco objeto de conhecimento: a primeira coisa que o homem faz com uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la (PAZ, 2012: 38).

A nossa compreensão passa necessariamente pela linguagem, uma vez que, como já enfatizou Magalhães, "compreendemos mediante as palavras que estão no nosso mundo. Nada mais bíblico: palavras são as coisas e as pessoas e pelas palavras criamos o mundo, ordenamos o caos e damos nomes novos às situações e pessoas" (MAGALHÃES, 2000: 158).

Quando se tem em conta que a religião nasce, conforme indicam os escritos de Magalhães (2012: 33-34) já citados ao longo deste capítulo, com o reconhecimento do ser para a morte, como uma espécie de tomada de consciência das limitações de nossa condição impostas pela finitude, percebe-se a pertinência da afirmação de Alfredo Bosi de que "a poesia que se faz depois da queda é linguagem da suplência" (BOSI, 2000: 144), pois o fazer poético posterior à consciência do ser para a morte está sempre ligado à sensação de incompletude que perfaz o humano e o diferencia do divino. A poesia vive, segundo Octavio Paz,

> nas camadas mais profundas do ser, enquanto as ideologias e tudo o que denominamos ideias e opiniões são os estratos mais superficiais da consciência. O poema se alimenta da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, ou seja, de suas tendências mais secretas e poderosas (PAZ, 2012: 48).

Dessa forma, é natural que as maiores e mais recorrentes inquietações humanas adquiram centralidade no território poético, já que o poeta é aquele que "recua na correnteza da linguagem e bebe na fonte original", colocando a sociedade em confronto com "os fundamentos de seu ser, com sua palavra primeira" (PAZ, 2012: 49), verbo que quando primordialmente proferido resultou na criação do próprio homem. É impossível não perceber nas mitologias a relevância atribuída à palavra. As figuras divinas são aquelas que constroem realidades a partir do uso do verbo. O *fiat lux* presente nas narrativas cristãs é somente um dos exemplos que apontam para o poder constitutivo do verbo e deixa evidente a ideia de que

> Ninguém pode escapar da crença no poder mágico das palavras. Nem aqueles que desconfiam delas. A reserva diante da linguagem é uma atitude intelectual. Só medimos e pesamos as palavras em certos momentos; passado esse instante, devolvemos-lhes o seu crédito. A confiança na linguagem é a atitude espontânea e original do homem: as coisas são o seu nome. A fé no poder das palavras é uma reminiscência de nossas crenças mais antigas: a natureza é animada; cada objeto tem uma vida própria; as palavras, que são réplicas do mundo objetivo, também são animadas. A linguagem, como o universo, é um mundo de chamadas e respostas; fluxo e refluxo, união e separação, inspiração e expiração. Algumas palavras se atraem, outras se repelem e todas se correspondem. A fala é um conjunto de seres vivos movidos por ritmos semelhantes aos ritmos que governam os astros e as plantas (PAZ, 2012: 58).

Não é por acaso que todas as tradições religiosas se edificam mediante o uso da linguagem. Mitos, ritos, crenças, lendas, orações e outras práticas que perfazem o universo religioso constroem-se a partir da seleção e combinação de palavras, conferindo força a premissa de que a confiança no poder dos vocábulos é uma das crenças humanas mais antigas que, mesmo após a propagação dos estudos da linguagem que demonstram a complexidade dos atos de enunciação e ressaltam que a palavra, enquanto signo, é uma "arena" [15], preserva o seu poder de influência no agir humano. As invocações e até mesmo as restrições vocabulares que acompanham a propagação de saberes relacionados ao sagrado são indícios que apontam para a ideia de que há uma união entre as palavras e aquilo que elas designam. A crença na força da palavra influi na composição do repertório vocabular dos fiéis a determinada tradição religiosa, muito frequentemente, propagando termos de invocação aos santos/deuses e incentivando a reserva diante do uso das designações das entidades as quais se atribui o poder de influenciar negativamente o agir humano.

[15] De acordo com Bakhtin (2009: 67), "cada palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória. A palavra revela-se como produto da interação viva das forças sociais".

Octavio Paz (2012) chama a atenção para os diálogos entre literatura e sagrado, ressaltando que "a poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso faz fronteira com a magia, a religião e com outras tentativas de transformar o homem e fazer "deste" e "daquele" o "outro" que é ele mesmo" (PAZ, 2012: 119). Fundamentada no uso da linguagem, a poesia quando verbalmente expressa surge, sobretudo no interior do texto literário, como uma alquimia desenvolvida a partir do uso da palavra. Em meio à amplamente propagada crença nos poderes contidos no verbo, o poeta aparece como o mago que se apropria da palavra para mediante o seu uso conferir-lhe nuances únicas – sentidos que se metamorfoseiam a cada nova leitura, compondo novas roupagens a partir de vestes antigas, em um fazer que é mágico.

Ao colocar em tela o poder transformador da poesia, Paz insiste na ideia de que "a poesia leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original; volta-o para si. O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser" (PAZ, 2012: 119). Neste sentido, o ser finito e incompleto, ao imergir em um tempo arquetípico fundado pela revelação poética que o texto literário condiciona, experiencia um momento de plenitude que o faz regressar, furtivamente, ao seu estado original, deparando-se com a efígie do outro que é ele mesmo e, por conseguinte, experimentando o convívio com as mais exigentes verdades, que, como já sugeriu Alfredo Bosi (1996: 27), têm na literatura, muitas vezes, o seu maior e mais completo expoente.

Para Octavio Paz,

> A operação poética não é diversa do conjuro, do feitiço e de outros procedimentos da magia. E a atitude do poeta é muito semelhante à do mago. Os dois utilizam o princípio da analogia; os dois agem com fins utilitários e imediatos: não se perguntam o que é o idioma ou a natureza, mas se servem deles para seus próprios fins. Não é difícil citar outra marca: magos e poetas, ao contrário de filósofos, técnicos e sábios, extraem seus poderes de si mesmos (PAZ, 2012: 60).

A similaridade entre as práticas relacionadas ao sagrado e a operação poética confere visibilidade ao fato de que poesia e religião brotam da mesma fonte. Como outrora disse o ensaísta mexicano citado, "o homem imagina-se; e ao imaginar-se ele se revela" (PAZ, 2012: 143). A arte literária é um espaço em que crítica e criatividade assumem posições centrais e, em virtude disso, é natural que o mais profundo do ser humano venha à tona através da operação poética que, ao constituir-se como espaço em que a imaginação alça voos mais altos, é também o lugar em que se amaina a censura que impede o homem de expor seus segredos inconfessáveis. O poeta é aquele que, à maneira do mago, serve-se da linguagem e da

natureza para fins particulares, dizendo muitas vezes "não" a ideologias e convenções sociais vigentes em seu tempo para, dessa maneira, dizer "sim" aos desejos humanos. Seu trabalho com a linguagem passa necessariamente pelas inquietações mais profundas do ser, dentre as quais uma das mais recorrentes refere-se ao convívio com a sacralidade e a ânsia de escapar à efemeridade inerente à condição humana. Compreende-se, a partir de tais reflexões, que o texto literário constitui uma privilegiada via de acesso aos sentimentos que perpassam as experiências numênicas. Se o fenômeno religioso se constitui, conforme enunciam Rudolf Otto (2007) e Octavio Paz (2012), a partir de gestos humanos conscientes e inconscientes, sendo por isso muito mais sentido que compreendido, não se pode esquecer que a arte literária é uma elaboração consciente de espaços ficcionais em que "o inconsciente aflora", como nos ensina Adélia Bezerra de Meneses (1995: 13), possibilitando por isso a apreciação de operações conscientes e inconscientes que embasam as práticas religiosas humanas e o convívio com o sagrado.

Segundo Octavio Paz,

> A experiência poética, como a religiosa, é um salto-mortal: uma mudança de natureza que é também uma volta à nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica, de repente o nosso ser recorda sua identidade perdida; e então aparece, emerge, esse "outro" que somos. Poesia e religião são revelação. Mas a palavra poética não precisa da autoridade divina. A imagem se sustenta sozinha, sem necessidade de recorrer à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural: é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo. A palavra religiosa, pelo contrário, pretende revelar-nos um mistério que é, por definição, externo a nós. Essa diversidade torna ainda mais perturbadoras as semelhanças entre religião e poesia. Como, se parecem nascer da mesma fonte e obedecer à mesma dialética, as duas se bifurcam até cristalizar-se em formas irreconciliáveis (PAZ, 2012: 144).

Poesia e religião apresentam-se como desvendamentos do humano que conduzem a uma imersão nas águas mais profundas do ser, pensando sobre as íntimas inquietações do homem. Nesse sentido, oferecem o alento e a "felicidade da palavra que nos faltava e nos é dada" – na feliz expressão de Leyla Perrone-Moisés (1998: 214) –, fazendo-se revelação da condição original humana e, por isso, ajudando a suprir as suas dolorosas lacunas. Seus desdobramentos em meio à sociedade, como é observado por Paz (2012), as distanciam, embora não consigam eliminar as perturbadoras semelhanças existentes entre ambas. Formas irreconciliáveis em virtude dos papéis que lhe são atribuídos em sociedade, as expressões religiosas e poéticas caminham lado a lado e estabelecem importantes diálogos, ainda que as veredas que compõem suas trajetórias se bifurquem. Religião e poesia surgem, dessa maneira como domínios limítrofes que possuem vários pontos de intersecção, pois, como enfatiza Paz:

> Tal como a religião, a poesia parte da situação humana original – o estar aí, o saber-nos lançados nesse aí que é o mundo hostil ou indiferente – e do fato que mais que qualquer outro a torna mais precária: sua temporalidade, sua finitude. Por uma via que, à sua maneira, também é negativa, o poeta chega à margem da linguagem. E essa margem se chama silêncio, página em branco. Um silêncio que é como um lago, uma superfície lisa e compacta. Dentro, submersas, estão as palavras. E é preciso descer, ir ao fundo, silenciar, esperar. A esterilidade antecede a inspiração, como o vazio antecede a plenitude. A palavra poética surge após eras de seca. Mas, qualquer que seja seu conteúdo expresso, sua significação concreta, a palavra poética afirma a vida desta vida. Quero dizer: o ato poético, o poetizar, o dizer do poeta – independentemente do conteúdo particular desse dizer – é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, e sim uma revelação da nossa condição (PAZ, 2012: 155).

Para o poeta mexicano, embora literatura e sagrado sejam tentativas de suplência da falta original presente na gênese do humano, uma diferença fundamental ente ambas residiria na forma como lidam com a finitude, haja vista que

> Ao definir o "pouco ser" do homem com o pleno ser de Deus, a religião postula uma vida eterna. Assim ela nos redime da morte, mas faz da vida terrestre uma longa pena e uma expiação da falta original. Ao matar a morte, a religião desvive a vida. A eternidade desabita o instante. Porque vida e morte são inseparáveis. A morte está presente na vida: vivemos morrendo. E cada minuto que morremos é vivido. Ao tirar-nos o morrer, a religião nos tira a vida. Em nome da vida eterna, a religião afirma a morte desta vida (PAZ, 2012: 154).

Já a experiência poética é vista pelo autor como,

> uma revelação da nossa condição original. E essa revelação sempre desemboca numa criação: a de nós mesmos. A revelação não descobre algo externo, que estava ali, alheio: o ato de descobrir implica a criação do que vai ser descoberto, o nosso próprio ser. E nesse sentido pode-se dizer, sem temor de cair em contradição, que o poeta cria o ser. Porque o ser não é algo dado, no qual se apoia o nosso existir, mas é algo que se faz. O ser não pode se apoiar em nada, porque o nada é seu fundamento. Então, não há outro recurso senão captar a si mesmo, criar-se a cada instante. O nosso ser só consiste em uma possibilidade de ser. Só resta ao ser o ser-se. Sua falta original – ser fundamento de uma negatividade – o obriga a criar a sua abundância ou plenitude. O homem é carência de ser, mas também conquista do ser. O homem é impelido a nomear e criar o ser. Esta é sua condição: poder ser. E nisso consiste o poder da sua condição. Em suma, nossa condição original não é só carência nem tampouco abundância, mas possibilidade. Realizar essa possibilidade é ser, criar a si mesmo. O poeta revela o homem criando-o. Entre o nascer e morrer há o nosso existir, em seu transcurso vislumbramos que a nossa condição original, se é desamparo e abandono, é também a possibilidade de uma conquista: a de nosso próprio ser (PAZ, 2012: 161- 162).

Dessa forma, nota-se que, na concepção de Octavio Paz, embora partam da mesma sensação de incompletude e passem pela dolorosa percepção da finitude humana, poesia e religião percorrem veredas diversas no sentido de que a primeira é uma imersão no ser, ou seja, um mergulho no humano que culmina em um ato criativo no qual se fazem visíveis as

possibilidades que constituem nossa condição original. Já a segunda faz o percurso inverso no sentido de que se move em direção a algo externo, situado em uma instância fora do alcance humano, cujo acesso é somente possível através da restrição das possibilidades que constituem o viver. Enquanto a primeira propõe a conquista do pleno ser mediante a consagração do instante, a segunda defende a renúncia a determinados aspectos do humano em função de uma consagração posterior à vida. É precisamente a partir dessa enfática distinção estabelecida por Paz (2012) que se fazem mais nítidos os enlaces e embates que marcam as relações entre poesia e religião.

Suzi Sperber (2011: 14) chama a atenção para o fato de que o sagrado "não existe em si mesmo. É um estado, ou é um anelo, apreensíveis conforme o tratamento dado à caracterização de personagens, espaços, relações, territórios, sempre mediante a palavra". A palavra, na compreensão da pesquisadora, é elemento determinante na constituição das experiências numênicas porque a ela cabe o "poder de nomear e ocultar" (SPERBER, 2011: 14), ou seja, a faculdade de reconhecer, negar e legitimar o vivido.

Tendo-se em vista que a literatura "se encontra nas fronteiras dos saberes, incorporando crítica e estética, juízo e simbolismo, história e mito, ciência e poesia" (MAGALHÃES, 2000: 123), considera-se que o texto literário enquanto constructo de palavras é um espaço para o qual converge o conhecimento verdadeiro das coisas que é inerente ao belo, como propõe Antonio Magalhães (2000). Quando Octavio Paz afirma que ao se imaginar o homem se revela (PAZ, 2012: 143), ele traz à tona o fato de que algumas das experiências humanas mais importantes só podem ser apreciadas através da arte, sobretudo através da arte da palavra. As experiências religiosas humanas, bem como as relações entre homem e sagrado, que se circunscrevem cada vez mais ao domínio particular da vida, só podem ser analisadas de modo mais detido quando nos debruçamos sobre sua representação artística. Ao ser expresso por meio de palavras, o convívio humano com o sagrado torna-se visível e, desse modo, pode ser melhor compreendido e analisado em sua pluralidade e complexidade. Como afluentes de um mesmo rio, literatura e sagrado nutrem-se de uma força em comum, se entrecruzam, se iluminam e apontam sempre para uma terceira margem da existência humana.

Adélia Bezerra de Meneses observa que "a sensação obscura de que, na poesia, há algo que escapa ao racional, há um "mistério" não desvendado, sempre intrigou os humanos" (MENESES, 1995: 14). A sensação alimentada pelos homens em relação à poesia assemelha-se aos sentimentos destacados por Otto (2007) e Paz (2012) em relação ao sagrado e a

similaridade entre as definições das impressões sensoriais despertadas por ambos os aspectos do humano, muito provavelmente, devem-se ao fato de que eles hauriram de uma mesma nascente, como já se tentou demonstrar.

A literatura apresenta-se, segundo Adélia Meneses, como uma "experiência de transgressão dos próprios limites, de viver vicariamente outras vidas" revelando "uma realidade que é, antes de tudo, a realidade da alma humana" (MENESES, 1995: 16). Neste sentido, quando se tem em consideração que aquilo que "dá o vetor à caminhada do homem é a procura da verdade sobre si próprio" (op. cit.: 16), que tem na busca do humano a sua pedra angular, é forçoso reconhecer que "o poder que o poeta tem de lidar com a palavra faz dela um instrumento de desvendar a realidade, de romper o silêncio" (op. cit.: 33), trazendo à baila aspectos fundamentais do homem, visibilizados quando convertidos em matéria-prima do fazer poético.

Northrop Frye enfatiza

> O homem, ao contrário dos animais, não está nu nem imerso na natureza. Ele está dentro de um universo mitológico, um corpo de pressupostos e crenças desenvolvidas a partir de suas inquietações existenciais. De tudo isso, a maior parte é inconsciente. Isso significa que nossa imaginação pode reconhecer partes desse corpo, quando apresentados na arte ou na literatura, sem que compreendamos o que na verdade reconhecemos. Na prática, o que podemos reconhecer desse corpo de inquietações vem de um condicionamento social e de um legado cultural. Sob este legado deve haver outro, de raiz psicológica; de outro modo seriam ininteligíveis para nós formas de cultura e de imaginação que vivessem fora de nossa própria (FRYE, 2004: 17-18).

Acreditamos, com este autor e com Otto (2007) e Paz (2012), que há uma fundamentação inconsciente nas práticas religiosas que estabelecem as relações entre homem e sagrado, assim como no fazer literário, como é observado por Meneses (1995). Por isso, entendemos que ao perscrutar a arte literária na tentativa de perceber traços formadores da visão mística das personagens nela presentes se está dando um passo importante na compreensão das movimentações conscientes e inconscientes que configuram as relações entre homem e sagrado, promovendo, portanto, uma reflexão sobre aspectos fundamentais que permeiam as vivências religiosas.

A literatura, como nos ensina Leyla Perrone-Moisés, "aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós" (PERRONE-MOISÉS, 2006: 104), trazendo à luz desejos, anseios, angústias e inquietações que são inerentes à condição humana e que, por isso mesmo, atravessam os tempos e ultrapassam as fronteiras que o homem tenta fixar para demarcar divisões entre os povos.

No capítulo seguinte, empreendemos uma leitura de “São Marcos” mobilizados pelas elucidações dos estudiosos até aqui mencionados. Na análise empreendida, tentamos demonstrar a relevância das questões teóricas abordadas na compreensão das experiências religiosas contemporâneas.

CAPÍTULO 3

Nas veredas de Rosa: Espaços da sacralidade

São Marcos é uma narrativa de João Guimarães Rosa que evidencia a habilidade do escritor em entrecruzar cosmovisões na composição de seus escritos e demonstra o quão relevante é a "selvagem religiosidade", cuja presença nos textos rosianos é ressaltada por Nelly Novaes Coelho (COELHO; VERSANINI, 1975), para a condução do projeto estético do autor. Nessa estória, a perspicácia do homem que se aproxima da natureza com o intento de concentrar-se em sua observação e estudo se justapõe ao olhar perplexo do ser fascinado frente a uma flora que lhe causa um misto de admiração e medo, diante da qual suas tentativas de compreensão parecem fios condutores a um complexo labirinto de incertezas. As armadilhas encerradas pelas tentativas de análise mediadas pelos sentidos são visíveis desde as primeiras linhas do relato, quando são evocados os seguintes versos de uma cantiga popular para espantar males:

> Eu vi um homem lá na grimpa do coqueiro, ai-ai,
> não era homem, era um coco bem maduro, oi-oi.
> Não era coco, era a creca de um macaco, ai-ai,
> não era a creca, era o macaco todo inteiro, oi-oi (ROSA, 2001: 261).

A referência à cantiga é um índice que remete aos enlaces entre popular e erudito na ficção de Rosa, pois os versos que a constituem surgem como convocação das vozes populares para a tessitura do texto literário. No canto para espantar males, tem-se a constante imagem de algo que se assemelha a uma coisa, mas na verdade é outra. Seus versos denotam a impossibilidade de apreensão da verdadeira natureza das coisas, denunciando a imprecisão das percepções humanas em relação ao mundo e indo ao encontro do que é constatado por Costa Lima (2006) e problematizado por Magalhães e Portella (2008), quando estes colocam em cena a porosidade das verdades que asseguram as convicções humanas. Sobressai-se, nos versos, o registro de impressões equivocadas a respeito de algo visto em meio à natureza: homem, coco, macaco. Os dois primeiros elementos deságuam no terceiro, tanto do ponto de vista linguístico (note-se que a palavra "macaco" possui fonemas presentes nas outras duas – 'homem' e 'coco'), quanto do ponto de vista imagético (haja vista que o macaco assemelha-se ao homem e, visto de longe, no alto de um coqueiro, pode ser confundido com seu fruto).

A cantiga, ao referenciar algo que é visto como uma coisa, mas é sempre outra, aponta para as limitações da visão humana, colocando em questão a fragilidade das certezas resultantes das percepções sensoriais. O questionamento de certezas é uma das forças que

impulsionam a narrativa em análise, pois o narrador-personagem constrói um relato em que nenhuma informação é segura. Até o seu nome é e, ao mesmo tempo, não é: ele proclama-se xará do João de Barro, mas faz questão de salientar que na narrativa se chamará também José (ROSA, 2001: 265); e, com isso, corrobora a sugestão de algo que engana pela aparência, sendo sem ser, o que acentua a ambiguidade do narrado. A questão do nome do narrador e suas insinuações em relação a ele são, inclusive, um aspecto digno de nota na estória, pois, como já enfatizou Antonio Candido, "os ritos de passagem comportam muitas vezes a atribuição ou acréscimo de um nome, ou revelação do nome verdadeiro, conservado secreto" (CANDIDO, 1978: 133); e é justamente da descrição de uma espécie de passagem ou travessia que o relato do narrador-personagem dá conta, de maneira que as insinuações em torno do nome podem ser encaradas como indícios da transformação iniciática sofrida pelo ser que rememora o vivido. Estamos, pois, diante de dois homens, o que viveu os fatos relatados e aquele que os narra, estando ambos distanciados pelas experiências oportunizadas pela vida.

Peça mais trabalhada de *Sagarana* (2001), como o próprio Guimarães Rosa confidencia a João Condé, em carta publicada pela Editora Nova Fronteira nas primeiras páginas do livro citado, "São Marcos" é um mosaico para o qual convergem crenças religiosas de origens diversas. A sacralidade que embebe o narrado é anunciada desde o título do texto – São Marcos –, em que se nota a menção a uma entidade sacralizada – haja vista o emprego do termo "são" junto ao substantivo próprio – a qual a cultura popular credita o poder de intervir no destino dos homens.

O texto inicia-se com a expressão "naquele tempo", que pressupõe um considerável distanciamento entre o momento presente do narrador e o momento em que transcorrem os acontecimentos contados. Disso decorre uma ambientação narrativa que se distancia das experiências convencionais e confere ao que é contado um caráter de exemplaridade, à maneira das grandes parábolas. Segue-se à expressão citada (naquele tempo), a confissão do narrador de que, na época em que se desenvolveram os acontecimentos relatados, ele morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros. O uso de verbos no passado é um índice que reforça a distância entre o ponto de vista do narrador no presente e a descrença pretérita confessada nas primeiras linhas do relato, deixando evidente a transformação ocorrida na maneira como o homem lida com as crenças predominantes em seu meio. Trata-se da história de um observador que, com o intuito de admirar a natureza, seus seres e fenômenos, coloca-se em contato com os habitantes do meio rural. Incrédulo, o homem ridiculariza e desafia João Mangolô, negro conhecido por ser praticante de feitiçaria, e, em decorrência disso, acaba

ficando cego por alguns momentos devido a um castigo imposto pelo feiticeiro mediante a recorrência ao voduísmo (ou "vuduísmo", como prefere grafar Rosa na escritura de seu texto).

Ao longo do seu relato, o observador é enfático ao expor sua descrença em relação a feiticeiros, embora, em gesto de contradição ao exposto, confesse carregar consigo um amplo estoque de objetos com poderes de proteção contra os supostos "males" que o ameaçam nos lugares pelos quais transita:

> eu poderia confessar, num recenseio aproximado: doze tabus de não-uso próprio; oito regrinhas ortodoxas preventivas; vinte péssimos presságios; dezesseis casos de batida obrigatória na madeira; dez outros exigindo a figa digital napolitana, mas da legítima, ocultando bem a cabeça do polegar; e cinco ou seis indicações de ritual mais complicado; total: setenta e dois – noves fora, nada.
> Além do falado, trazia comigo uma fórmula gráfica: treze consoantes alternadas com treze pontos, traslado feito em meia-noite de sexta-feira da Paixão, que garantia invulnerabilidade a picadas de ofídios: mesmo de uma cascavel em jejum, pisada na ladeira da antecauda, ou de uma jararaca-papuda, a correr mato em caça urgente. Dou de sério que não mandara confeccionar com o papelucho o escapulário em baeta vermelha, porque isso seria humilhante; usava-o dobrado, na carteira. Sem ele, porém, não me aventuraria jamais sob os cipós ou entre as moitas (ROSA, 2001: 261-262).

A passagem transcrita evidencia a grande quantidade de objetos de proteção portados pelo narrador-personagem. A confissão de que acreditava nas forças protetoras dos artefatos carregados é meio incoerente quando se leva em conta a sua anunciada descrença em feiticeiros. E, tendo essa situação vista, o ser que conduz o relato pondera: "só hoje é que realizo que eu era assim o pior-de-todos" (ROSA, 2001: 262).

Os instrumentos de proteção são acumulados aos montes pelo narrador, sempre em proporções cautelosamente medidas. Os números se sobressaem na passagem citada como norteadores da conduta humana diante dos objetos aos quais se atribui significação "mística", ocasionando a impressão de que o homem leva consigo os ingredientes de uma fórmula mágica, que somente quando rigorosamente conjugados podem surtir o efeito desejado. Há que se chamar a atenção para o lugar privilegiado que números e medidas constantes ocupam na condução do projeto estético de Guimarães Rosa. Como um alquimista que se debruça sobre suas fórmulas, o escritor confere mais valia às medidas numericamente representadas, como se pode perceber ao analisar alguns registros escritos deixados pelo autor, assim como algumas de suas composições em prosa poética.

3.1.Um mundo quantificado

Todas as coisas dispuseste com medida, e conta, e peso.
(Livro da Sabedoria 11: 21)

Talvez seja esta a marca de todas as religiões, por mais longínquas que estejam uma das outras: o esforço para pensar a realidade toda a partir da exigência de que a vida faça sentido.
(Rubem Alves)

A existência do registro bíblico, em epígrafe, que enfatiza medida, número e peso como variáveis fundamentais da criação divina denota a importância dos numerais na forma como o homem religioso toma consciência do mundo e de sua própria condição, uma vez que elege três noções fundantes, em geral numericamente demarcadas, como atributos de todas as coisas tocadas pelas mãos divinas. Os numerais figuram na história da humanidade como componentes organizacionais indispensáveis, cujas múltiplas associações a passagens mitológicas e pressupostos basilares das crenças presentes nas diversas comunidades religiosas obrigam-nos a desconfiar da "exatidão" normalmente atribuída a eles. O homem percebe-se em um mundo quantificado e, em consequência disso, surge em suas práticas e experiências a necessidade de demarcação numérica.

Qualquer leitura mais atenta dos escritos rosianos revela a proeminência dos números em sua produção literária. Na já referida carta a João Condé, em que são desvendados alguns detalhes concernentes ao trajeto composicional de *Sagarana* (2001), o autor chama a atenção para o fato de que idealizou um livro com 12 novelas, que lhe ocuparam durante sete meses de "deslumbramento" e eram escritas em cadernos de 100 folhas. A obra resultante deste trabalho descansou durante sete anos e foi retrabalhada durante cinco meses "de reflexão e lucidez" (ROSA, 2001: 25). É perceptível, nas revelações presentes na missiva, a relevância que alguns números tinham para o escritor: 12 novelas, inicialmente, 7 meses de trabalho, 7 anos de descanso, 5 meses de revisão. Na história em torno da escritura do livro já se percebe a recorrência a números que se presentificam nas estórias contidas em seu interior. Não por acaso, o burrinho que assume posição de destaque na narrativa que abre o livro em questão chama-se "**Sete**-de-Ouros.

Em "São Marcos" verifica-se que a insistente quantificação dos elementos constitutivos do espaço intensifica a tonalidade mística do narrado. Em determinados momentos da estória, como na passagem que transcrevemos no início deste capítulo – em que são explicitados os objetos de proteção portados pelo narrador –, a demarcação de quantidades é tão precisa que aproxima o discurso narrativo da exposição dos componentes de uma fórmula mágica. Conforme já exposto em citação, acompanhavam o narrador em sua imersão na mata:

- "12 tabus de não-uso próprio;

- 8 regrinhas ortodoxas preventivas;
- 20 péssimos presságios;
- 16 casos de batida obrigatória na madeira;
- 10 outros exigindo a figa digital napolitana, mas da legítima, ocultando bem a cabeça do polegar;
- 5 ou 6 indicações de ritual mais complicado."

A soma de todos os elementos citados, salienta o narrador em tom jocoso, é "72, noves fora, nada" (ROSA, 2001: 262). Ao revisar os números que determinam as proporções de cada um dos ingredientes da receita, nota-se que o último componente da fórmula não é quantificado com precisão: são cinco ou seis indicações de ritual mais complicado. A soma feita pelo narrador só considera os números pares, rechaçando o número cinco. Se, tendo em vista a imprecisão expressa no último tópico, consideramos o número 5, em lugar do 6, o resultado da adição seria 71; a prova dos nove, desta feita, levaria ao número 8, que visto por certo ângulo remete ao símbolo de infinito (∞). A operação matemática feita pelo narrador-personagem induz o leitor a um resultado que é e não é. É preciso atentar para o fato de que o resultado se legitima por uma soma forjada pelo contador da estória, e, por isso mesmo, é digno de desconfiança. Na adição dos números apresentados, o nada dialoga com o infinito, lembrando que o vazio também pode significar fome e sede, sendo o signo da ausência um índice que prenuncia o sentimento de falta e, em decorrência disso, a necessidade de busca. A expressiva quantidade de "amuletos" protetores com que o narrador procura se munir, de certa forma, revela a intensidade de sua sede de transcendência. O nada se apresenta, no contexto analisado, como indicação das infinitas possibilidades de procura. Vazio que, apesar das numerosas tentativas de preenchimento, permanece como espaço em aberto. Indício de uma intensa necessidade de transcendência que se insinua por meio da exposição de um amplo rosário de contas formadas pelas crenças que o narrador carrega consigo, apesar de aparentemente não querer assumi-las como suas. Esse movimento ambivalente em relação às superstições expostas como pertencentes ao outro, ou, em outras palavras, tomadas de empréstimo de um imaginário que o narrador não assume como sendo o seu, embora com ele involuntariamente se identifique, faz-nos recordar as palavras de Octavio Paz:

> Assombro, estupefação, alegria, é muito rica a gama de sensações ante o Outro. Mas todas elas têm uma coisa em comum: o primeiro movimento do ânimo é ir para trás. O Outro nos repele: abismo, serpente, delícia, monstro belo e atroz. E essa repulsa é sucedida pelo movimento contrário: não conseguimos tirar os olhos da presença, e nos inclinamos para o fundo do precipício. Repulsa e fascinação. E depois, a vertigem: cair, perder-se, ser um com o Outro. Esvaziar-se. Ser nada: ser tudo: ser.

> Força de gravidade da morte, esquecimento de si, abdicação e, simultaneamente, um instantâneo dar-se conta de que essa presença estranha também somos nós. Isso que me repele também me atrai. Esse Outro também é eu. A fascinação seria inexplicável se o horror diante da outridade não estivesse tingido, desde a raiz, pela suspeita da nossa identidade final com aquilo que nos parece de tal maneira estranho e alheio. A imobilidade também é queda; a queda, ascensão; a presença, ausência; o temor, profunda e inevitável atração. A experiência do Outro culmina na experiência da Unidade. Os dois movimentos contrários se implicam. No ir para trás já pulsa o salto para a frente. O precipitar-se no Outro se apresenta como uma volta a algo do qual fomos arrancados. Cessa a dualidade, estamos na outra margem. Já demos o salto mortal. Já nos reconciliamos com nós mesmos (PAZ, 2012: 139-140).

A diversidade de movimentos em relação ao outro, sugerida por Paz (2012), de certa maneira, justifica a constatação do narrador de que só ao rememorar os acontecimentos é que se dá conta de que, não querendo ser igual aos habitantes do lugar, era a contragosto o pior de todos (ROSA, 2001: 262), pois, como explicita o poeta e ensaísta mexicano, a tentativa de distanciamento em relação ao outro não impede o diálogo com ele e é muitas vezes acompanhada de um forçoso salto em direção à outridade. E só ao se dobrar sobre seus atos pretéritos o narrador é capaz de perceber que o desapego às crenças provenientes de uma doutrina específica impõe-lhe a condição de migrante em meio aos territórios religiosos que se constituem no contexto social pelo qual transita.

Na narrativa, a necessidade de quantificação se faz evidente a partir da referência a alguns numerais amplamente significativos. O narrador carrega consigo: 13 consoantes alternadas com 13 pontos, traslado feito em 69, em uma sexta-feira da paixão (ROSA, 2001: 262).

A recorrência ao 13, por si só, já é um índice bastante significativo, pois o número é normalmente associado aos maus presságios e marca o fechamento de um ciclo e o início de outro, simbolizando uma fuga à ordem e aos ritmos normais do universo e podendo, por isso mesmo, representar um recomeço, como pontuam Chevalier e Gheerbrant (2015: 902-903). A representação da morte como o décimo terceiro arcano do tarot é um dos elementos citados por Chevalier e Gheerbrant (2015: 902-903) para ilustrar a carga semântica normalmente conferida ao numeral. E, neste sentido, os números podem ser vistos, em “São Marcos”, como demarcadores do compasso de um ritmo que desemboca em uma experiência numênica tomada, pelo narrador, como divisor de águas em sua trajetória existencial.

Ainda no tocante aos numerais já mencionados, é necessário enfatizar que o número 69, que também compõe a ampla lista dos algarismos convocados para mensurar os elementos presentes na narrativa rosiana, chama a atenção por se tratar de um múltiplo do número 3,

que, como demonstraremos a seguir, é um dos algarismos referenciados recorrentemente na estória em foco.

Na apreciação do lastro simbólico agenciado pela narrativa, merece destaque a recorrente utilização dos números 3 e 7. O primeiro deles aparece quando o narrador:

- designa como Mato das Três Águas o lugar analisado em suas observações da natureza (ROSA, 2001: 263);
- enumera três premissas generalizantes que seriam os "mandamentos" do negro (ROSA, 2001: 266);
- faz referência a 3 águas presentes na clareira explorada: a lagoa grande e dois córregos (ROSA, 2001: 278);
- menciona 3 sendas, ou veredas, que conduzem ao interior da mata (ROSA, 2001: 278);
- cita 3 clareiras, com 3 árvores maiores perto das quais todas as outras parecem externar submissão (ROSA, 2001: 279);
- destaca que as ferroadas das formigas encontradas no local machucam o suficiente para doer 3 gritos (ROSA, 2001: 282);
- ouve 3 vezes o dizer "Guenta o relance, Izé!" em 3 momentos nos quais eventos insólitos se desenvolvem (ROSA, 2001: 265, 285, 289);
- percebe 3 tons de azul no horizonte, após vivenciar uma experiência-limite (ROSA, 2001: 291).

Já o número 7 adquire proeminência quando o narrador:

- faz menção ao horário em que boa parte dos acontecimentos ocorre (ROSA, 2001: 265);
- explica que a oração de São Marcos é composta por 7 ave-marias retornadas (ROSA, 2001: 268);
- destaca 7 rumores feitos pela correnteza de um riacho (ROSA, 2001: 279);
- compõe um texto com 7 versos, ao elaborar uma espécie de poema com nomes dos reis leoninos (ROSA, 2001: 274);
- ressalta que a maior parte dos fatos transcorre em um dia de domingo – início da semana, fim do tempo de descanso, primeiro ou *sétimo* dia da semana, a depender dos critérios usados para realizar a contagem (ROSA, 2001: 262- 263);

- menciona a boneca de cera usada para práticas voduístas por Cesária velha, uma das personagens evocadas ao longo do texto, que foi confeccionada, segundo dizem, em 7 voltas de meia-noite (ROSA, 2001: 263).

Além dos números mencionados, merece também destaque, no texto de Guimarães, a constante referência à meia-noite, que pode ser interpretada como uma sugestão da operação matemática de divisão, mais especificamente a divisão por 2. Nesse quadro de referências nota-se que:

- a meia-noite é referida em mais de uma oportunidade, sobretudo quando o narrador faz alusão a acontecimentos insólitos e/ou objetos que a eles se referem: a boneca de cera usada para práticas voduístas por Cesária velha foi feita em 7 voltas de *meia*-noite (ROSA, 2001: 263); o narrador também traz à tona a crença de que à meia-noite os porcos viram fera (op. cit.: 267); Aurísio Manquitola, uma das personagens da narrativa, afirma que, para fazer bom efeito, a oração de São Marcos precisa ser rezada à meia-noite; supõe-se que Tião Tranjão, outra personagem do universo ficcional arquitetado por Rosa, adquire força sobre-humana por proferir a reza de São Marcos à meia-noite;
- a sombra de um coqueiro divide precisamente ao meio a habitação de João Mangolô (homem que o narrador acredita ser adepto às práticas de feitiçaria) (ROSA, 2001: 266);
- uma lagoa diante da qual o narrador descansa é parcialmente iluminada pelos reflexos do sol, parecendo dividida em duas (ROSA, 2001: 280);

A insistência em registrar numericamente os artefatos portadores de significação religiosa ou aos quais se atribui o papel de mediação entre homem e sagrado, somada à constância na quantificação pautada em certos números, confere ao texto um *status* místico que, por um lado o aproxima das fórmulas mágicas utilizadas pelos magos e, por outro, remete à precisão necessária para a execução dos rituais. É interessante observar que não somente os elementos diretamente relacionados ao imaginário religioso são quantificados por Guimarães Rosa através das cifras que destacamos, pois até mesmo o processo composicional de *Sagarana* (2001), descrito pelo autor, revela a ênfase conferida por ele a alguns destes números. Ganha visibilidade, em "São Marcos", uma cenarização marcada por registros matemáticos, na qual das árvores que compõem a paisagem ao fluxo de consciência dos narradores (não somente o narrador-personagem assume o papel de contador de histórias, ao

longo da novela. Temos outras personagens que evocam relatos ao longo de suas falas) se percebe a presença de um sugestivo lastro numérico.

Na narrativa, os algarismos evocados, é válido enfatizar, são tudo, menos exatos, pois produzem uma ampla rede de significações apoiadas em seu valor simbólico. A recorrente menção ao número 3, para começarmos por ele, é reflexo de uma série de fenômenos de ordem social e religiosa que ao longo do tempo se edificaram em torno do algarismo. Como observam Chevalier e Gheerbrant, "o três é um número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem". "Sintetiza a triunidade do ser vivo", sendo considerado um número perfeito pelos chineses e fazendo-se fortemente presente na maneira como o homem compreende e organiza o mundo ao seu redor (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015: 899). Em seu dicionário de símbolos, Chevalier e Gheerbrant destacam que o tempo, por exemplo, é triplo, pois se organiza em três instâncias fundamentais: passado, presente e futuro. Além disso, no cristianismo a perfeição divina está alicerçada em uma tríade: "Deus é Um em três Pessoas" (op. cit.: 899). Ainda no imaginário cristão, os reis que se apresentam diante do Messias também são três e acredita-se que simbolizam as três funções-chave a serem desempenhadas por Cristo: "Rei, sacerdote e profeta" (op. cit.: 899). O próprio Cristo é aquele que ressuscita ao terceiro dia. Para além das circunscrições do cristianismo, nota-se na mitologia greco-romana, a presença de três grandes forças regentes do universo: Zeus, regente do céu e da terra; Posêidon, dos oceanos; Hades, dos Infernos. Já na religião do antigo Irã tinha-se o intento de se estabelecer uma ordem em torno da tríade "bom pensamento", "boa palavra" e "boa ação" (op. cit.: 899). Segundo destacam Chevalier e Gheerbrant, "o três designa, ainda, os níveis da vida humana: material, racional, espiritual ou divino" (op. cit.: 902). Vida esta que, em muitas situações, é vista como um acontecimento que se divide em três etapas fundamentais: aparecimento, evolução e destruição, ou, em outros termos, nascimento, crescimento e morte (op. cit.: 902). A organização em torno do número três ultrapassa os domínios do cenário religioso, pois como sugere Mesquita,

> Não é só na religião que este número mágico ocorre, verificando-se a sua existência em muitos outros campos. Na verdade, a vida humana é tripartida, na sua essência, pois divide-se em vida material, racional e espiritual. As próprias sociedades antigas tinham uma composição em três partes: clero, nobreza e povo [...]. Sem esquecer que as investigações científicas provam a existência de muitas tríades no corpo humano, acreditando-se mesmo que o número [...] é a base de todas as grandes funções do nosso organismo. Afinal, não podemos esquecer que a sabedoria popular acredita no poder mágico do número três, visto como universal, que une a ordem espiritual com a intelectual. É por isso que o ditado popular português é bastante

> claro: «Três é a conta que Deus fez!». E, mesmo no Tarot, continua a verificar-se que este número simboliza a criação, a perfeição divina.
> Podemos, pois, concluir que o numeral em causa surge como um símbolo cuja alçada é universal, estando presente na metafísica, em toda a ação do homem e na complexidade da natureza (MESQUITA, 2012: 3-4).

Ainda no âmbito das referências ao número 3, temos a evocação de uma imagem em tríade cercada de círculos, veja-se:

> E a lagoa parece dividida em duas, e o diedro é perfeito.
> –*Chuá...*
> É a amerrissagem de um pato bravo, que deve ter vindo de longe: tatalou e caiu, com onda espirrada e fragor de entrudo. [...] Agora singra, rápido, puxando um enfivelamento de círculos e um triângulo (ROSA, 2001: 281).

Adélia Bezerra de Meneses, retomando a pesquisa que Walnice Galvão desenvolveu acerca da simbologia das duas figuras geométricas presentes no fragmento supracitado e sua contribuição para a construção de sentidos em "A hora e a vez de Augusto Matraga", enfatiza que as duas formas, aparentemente simples, são dotadas de alta energia simbólica, pois "o triângulo (equilátero) como símbolo da perfeição, encontrado na iconografia de todas as civilizações desde tempos imemoriais, tornou-se a representação gráfica da trindade cristã" e o círculo é, ao mesmo tempo "a mais simples e a mais complexa das formas geométricas, é figuração da totalidade", de modo que, "conjugadas, essas duas formas fortes se potenciam" (MENESES, 2010: 86), amplificando seu poder de sugestão do numinoso e da transcendência, que, como tentaremos evidenciar, são componentes do campo experiencial humano determinantes para a trajetória do narrador-personagem.

Já o número 7, também notadamente presente na narrativa analisada, além de ser um numeral indispensável à organização da vida humana – uma vez que a semana divide-se em 7 dias que do ponto de vista organizacional são base para o planejamento das ações humanas–, apresenta-se como cifra que, de tão arraigada no imaginário, se repete acentuadamente como quantificadora fundamental das narrativas bíblicas. Um breve levantamento em torno da recorrência do número 7 na Bíblia coloca-nos diante de uma criação que acontece em torno de 7 dias (Deus cria o mundo em seis dias e toma o sétimo para seu descanso), 7 altares (Nm 23:4), 7 pães repartidos (Mt 15:36), uma claridade lunar 7 vezes maior, como a luz de 7 dias (Is 30:26), 7 Igrejas (Ap 1:4), 7 Cartas (Ap 2-3), 7 Selos (Ap 6,1-17), 7 cabeças (Ap 12:3) e 7 dons recebidos (Ap 5:12), para ficar só com estes exemplos que rastreamos dentre os muitos que as sagradas escrituras oferecem.

Para além das páginas bíblicas, tem-se a associação do número aos sete galhos da árvore cósmica e sacrificial do xamanismo, aos sete emblemas de Buda, aos sete orixás cósmicos da

umbanda e às sete cores do arco-íris, para nos limitarmos a alguns exemplos. Ademais, o número é geralmente visto como símbolo de um ciclo completo e, entre os egípcios, símbolo da vida eterna. Além de ser considerado símbolo da perfeição entre muitos povos, como observam Chevalier e Gheerbrant (2015: 826- 831), a exemplo do povo "dogón", conforme constata Marcel Griaule (2009: 30).

A observação dos números que se repetem, no caso da narrativa de Guimarães Rosa, produz a impressão de que uma ordem que ultrapassa os aspectos composicionais do narrado determina a disposição dos componentes no cenário em que os acontecimentos se desenvolvem, haja vista a precisão com que determinados constituintes da ambientação narrativa estão dispostos no mundo observado pelo narrador (como as 3 árvores e as 3 clareiras, por exemplo). Neste sentido, é válido atentar para o fato de que a simbologia atribuída aos numerais mencionados é conferida a partir de atos e percepções humanas. Em "São Marcos" enxergamos o espaço que ambienta os acontecimentos através dos olhos do narrador-personagem e isso é extremamente importante, se consideramos que Guimarães, como destaca Ana Maria Machado (1976: 28), é "um autor para quem tudo significa" e em cuja obra encontramos constatações como a seguinte:

> os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais. Por começo, a criancinha vê os objetos invertidos, daí seu desajeitado tactear; só a pouco e pouco é que consegue retificar, sobre a postura dos volumes externos, uma precária visão. Subsistem, porém, outras pechas, e mais graves. *Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles* [...] (ROSA, 2005: 114) (Grifos nossos).

São os olhos do homem que conta a história que percebem a delimitação matemática do espaço. É o ser que narra o responsável pela habilitação de um cosmos organizado no qual o sagrado se manifesta e interfere de modo decisivo nas ações humanas, pois as experiências relatadas tornam-se significativas à medida que são interpretadas pelo narrador e associadas às crenças que ele consciente ou inconscientemente alimenta. A assertiva bíblica, colocada em epígrafe, que constata que tudo foi feito com medida, número e peso, é indício que aponta para a relevância do processo de quantificação na apreensão humana do espaço, haja vista que, como já observou Erns Curtius, "o número foi santificado como fator constitutivo da obra divina da criação. Adquiriu dignidade metafísica. Este é o motivo grandioso da composição numérica na literatura" (CURTIUS, 2013: 645). Os algarismos 3 e 7, nessa linha reflexiva, se sobressaem até mesmo pela constância com que são convocados a quantificar os elementos presentes nos textos bíblicos.

Para Curtius, “as simetrias e correspondências dos numerais cardinais simulavam uma ordem aparente que se acreditava sagrada” (CURTIUS, 2013:643). Sendo assim, os numerais passavam a atuar, não como estruturas externas, mas como símbolos da ordem cósmica presente nas criações divinas (op. cit.: 652).

Se conforme enuncia Eliade, “*o Mundo deixa-se perceber como Mundo, como cosmos, à medida que se revela como mundo sagrado”* (ELIADE, 2010: 59) (Grifos do autor) e o homem religioso é aquele para quem o espaço possui uma ordenação ontológica decorrente das manifestações do sagrado, pode-se interpretar a insistente quantificação por meio dos números 3 e 7, presente na narrativa de Rosa, como gesto fundacional desferido pelo ser religioso que se encarrega da função de tecer os fios que sustentarão a narrativa, mobilizado pelo intuito de, convertendo “caos” em “cosmos”, delimitar um espaço que adquire o *status* de sagrado na medida em que nele são reconhecidos componentes místicos. Ainda seguindo esta linha de raciocínio, pode-se tomar a constante sugestão de elementos bipartidos, que ganha espaço na narrativa por intermédio da repetitiva referência a metades (nas já citadas passagens em que se faz menção à *meia*-noite; no trecho em que se enfatiza que o coqueiro divide ao *meio* a casa do feiticeiro; quando se faz referência a uma lagoa que, sendo parcialmente iluminada pelos raios solares, parece dividida em duas, tendo um lado claro e outro mais escuro), como indício de que os acontecimentos rememorados pelo homem religioso são por ele percebidos como se estivessem ocorrendo em uma espécie de “centro”. Na percepção de Eliade, o homem religioso deseja “viver o mais perto possível do Centro do Mundo” (ELIADE, 2010: 43), já que para ele,

> Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também *revelação de uma realidade absoluta*, que se opõe à *não-realidade* da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma *orientação* pode efetuar-se, a hierofania revela um “ponto fixo” absoluto, um “Centro” (ELIADE, 2010: 26).

Considerando a assertiva, nota-se que a ênfase na bipartição do tempo (haja vista as referências à meia noite) e do espaço em que se desenvolvem as ações do narrador (que se torna perceptível nas menções à divisão do teto da casa do feiticeiro e da lagoa grande) surge como reflexo de sua percepção do mundo e de seu desejo inconsciente de situar-se no centro de um ambiente resultante de uma ordem maior que, no seu compreender, surge de um impulso cosmogônico. Vista sob esta perspectiva, a quantificação se sobressai como indício de uma antiga tendência humana em tomar o espaço como divinamente organizado baseando-

se em princípios e esquemas mentais constantes. Esse percurso fundacional em meio ao espaço tem na palavra o seu mais significativo instrumento, uma vez que é por intermédio da designação que o homem conceitua, compreende e se relaciona mais de perto com o mundo à sua volta. Não é por acaso que a ambivalência das palavras nos domínios do sagrado é uma das temáticas de maior relevância no desenvolvimento do relato do narrador-personagem, como tentaremos demonstrar a seguir.

3.2. A ambivalência da palavra

Em todas as cosmogonias míticas, por mais que recuemos na história, sempre poderemos constatar esta posição de supremacia da palavra.
(Ernest Cassirer).

Ana Maria Machado (1976: 28) ressalta que a grande personagem da obra de Guimarães Rosa é a palavra. Essa afirmação, legitimada pelo estudo desenvolvido pela autora[16] e reforçada pelos críticos literários anteriores e posteriores à assertiva, lança luz sobre um aspecto fundamental da obra de João Guimarães Rosa: a sacralização do verbo. Uma leitura atenta dos textos rosianos impõe a percepção do importante papel desempenhado pela palavra em sua escritura. Se para os narradores rosianos ela é o instrumento por meio do qual edificam suas estórias e ressignificam suas experiências, para as personagens que povoam os espaços transitados pelos narradores, o verbo representa a possibilidade de diálogo com o cosmos e detém o poder de proteger e amaldiçoar, servindo para a prática do bem e do mal com a mesma intensidade.

"São Marcos" é uma narrativa em que a palavra assume posição central desde as primeiras páginas. Já nas linhas iniciais do seu relato, o narrador faz referência à interdição dos vocábulos associados aos males. Refere-se ele à proibição de certas palavras como "lepra" e "trovão", cujo uso é vetado àqueles que não desejam atrair o que por elas é designado. Sobre o termo "lepra", afirma o narrador que se deve evitar o nome verdadeiro da doença referindo-a como "o mal"; já em relação ao fenômeno da natureza, ele enfatiza que ele só deve ser mencionado quando o tempo está bom mediante o uso do eufemismo "faísca" (ROSA, 2001: 261). As ressalvas feitas pelo condutor do relato denotam a centralidade da palavra no universo ficcional rosiano. O verbo, quando "invocado", aparece na narrativa como instrumento fundamental para o desencadeamento de males e também para o afastamento deles. Seu uso é uma faca de dois gumes: condenação e proteção a depender da

[16] Ana Maria Machado desenvolve uma profunda investigação acerca da relevância do nome das personagens rosianas presentes em *Corpo de Baile.*

maneira como se porta aquele que o utiliza. Isso fica evidente ao longo de todo o relato, principalmente nos momentos em que práticas relacionadas à feitiçaria são referenciadas.

Em um dos "casos" relatados pelas personagens da novela, tem-se a história de uma lavadeira que se desentendeu com uma mulher, conhecida por Cesária velha, e repentinamente passou a sentir dores fortes e incessantes em um dos pés. Segundo sabem as personagens, a lavadeira atentou para o fato de que havia se desentendido com uma pessoa afeita às práticas de feitiçaria e, ao lembrar-se disso, mandou um portador pedir perdão. Conta-se que tão logo o perdão foi dado, as dores sumiram. Registra-se, ainda, que, durante os momentos que antecederam e acompanharam a confecção da "calunga de cera" responsável pelos sofrimentos da lavadeira, Cesária velha, a feiticeira, proferia as seguintes palavras:

> "Estou fazendo fulana!... Estou fazendo fulana!...", e depois, com a agulha: "Estou espetando fulana!... Estou espetando fulana!" (ROSA, 2001: 263)

Observa-se, nesta história de tom popular convocada a fazer parte do relato, a relevância da palavra no contexto recriado. É mediante o uso do verbo que Cesária Velha confere à boneca confeccionada o poder de representar a sua inimiga. Suas práticas, segundo é contado, têm a palavra como principal sustentáculo, já que são validadas por meio dela. Sendo também a palavra de perdão a responsável pela anulação da prática desenvolvida. Em todo caso, se intui que o voduísmo supostamente desenvolvido pela personagem tem no verbo o seu alicerce.

É a palavra também fator adjacente à concretização das práticas de feitiçaria de João Mangolô. O narrador ressalta em seu fazer que, sempre que algo com caráter insólito ocorre nas imediações da casa do feiticeiro, a expressão "Guenta o relance, Izé!" é ouvida. Essa expressão se repete em momentos cruciais do texto: quando Zé Prequeté vem de encontro ao narrador montado a cavalo, perde o controle e misteriosamente cai da montaria (ROSA, 2001: 265); quando o narrador percebe-se cego, sem encontrar uma explicação aceitável para a escuridão que toma conta de seus olhos (ROSA, 2001: 285); quando a personagem central, vagueando cega pela mata, a ponto de desistir de suas tentativas de sair do local, invoca, ao mesmo tempo Deus e o diabo (ROSA, 2001: 289). Desta última feita, o homem que narra ouve as palavras de Aurísio Manquitola, outro habitante do Calango-Frito com quem dialoga antes de entrar na mata, dizendo repetidamente: "Tesconjuro! Tesconjuro!" (ROSA, 2001: 290) – falas que o auxiliam na busca por uma alternativa que lhe permita sair da angustiante situação em que se encontra. Em todas as situações mencionadas, verificamos que o uso da palavra surge como força impulsionadora dos acontecimentos insólitos que ganham espaço

nas páginas da narrativa. Na novela de Rosa o uso da palavra confunde-se com o conjuro e há sempre o medo de fazendo uso do nome da coisa, colocar-se involuntariamente diante dela. Neste sentido as palavras do ser que narra e dos seres que povoam o narrado confundem-se com as do mago que desenvolve seus feitiços e são sempre desencadeadoras de transformações no homem e no mundo, pois até mesmo o narrador parece realizar uma travessia pessoal ao repensar seus feitos pretéritos, transcendendo-se a partir da recorrência ao verbo. A importância creditada à palavra, como se sabe, é observada em todas as civilizações e se reflete, por exemplo, nas orações que são transmitidas de geração em geração como portadoras do poder de intervir nos rumos que serão dados à vida dos homens. No seio das igrejas e na vida concreta dos homens, o verbo sempre ocupou um lugar privilegiado.

De acordo com Francis Utéza, "Rosa pode-se comparar aos mestres que desenvolveram na sua própria língua a busca da quintessência, a busca desse ponto alfa-ômega do sertão onde todas as contradições se resolvem, onde não há nem interior nem exterior, nem Oriente nem Ocidente" (UTÉZA, 1994: 41). O seu sertão, ainda na compreensão de Utéza, é um espaço em que "o sagrado e o profano sofrem poluição de continuidade" (UTÉZA, 1994: 70). No que diz respeito particularmente ao campo da linguagem, percebe-se que, em Rosa, não há como estabelecer uma delimitação rigorosa entre a palavra sagrada e a profana, uma vez que nas páginas de sua ficção o verbo é desnudado de seus sentidos cristalizados e tomado como se estivesse a ser inventado no exato momento em que o texto está sendo composto. Exemplo desse processo de ressignificação de vocábulos é o emprego que o narrador personagem faz do nome de reis antigos na composição de um poema que ele, dando continuidade ao gesto de um desconhecido, inscreve no caule dos bambus:

> Sargon
> Assarhaddon
> Assurbanipal
> Teglattphalasar, Salmanassar
> Nabond, Nabopalassar, Nabucodonosor
> Belsazar
> Sanekherib (ROSA, 2001: 274)

Desvinculados dos feitos que lhe são atribuídos pela história, os reis emergem como nomes em torno dos quais se engendra o poético. E, no texto, o narrador enfatiza que "despojados da vontade sanhuda" eles convertem-se em poema, sugerindo, mais uma vez, a ambivalência presente no homem e no mundo, que faz com que tudo possa ser outra coisa, mudadas as circunstâncias. Ao propor um distanciamento entre os nomes e as ações perversas dos reis antigos para transformá-los em componentes do poema, o narrador coloca em cena

um *modus operandi* que é crucial nos desdobramentos das veredas de Rosa: o autor é aquele que consegue dar visibilidade ao mais profundo da essência humana, demonstrando o poético presente nas imagens que em outros contextos poderiam causar desconforto ao leitor. E, ao tentar expor os princípios que o norteiam na ressignificação dos nomes dos soberanos, o narrador deixa visível uma das chaves utilizadas por Guimarães Rosa na exploração das possibilidades do verbo:

> Sim, que, à parte do sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado (ROSA, 2001: 274).

O narrador rosiano é aquele que de tudo desconfia e apesar disso ou, refletindo a partir de outra perspectiva, em decorrência disso, de todas as possíveis verdades se nutre. O comportamento do "João-José" presente nas páginas de "São Marcos" é revelador dessa pluralidade presente nas personagens de Rosa. Ele é um homem que se afirma descrente em feiticeiros, mas, contrariando ao dito, demonstra ser extremamente supersticioso. O seu relato dá conta de uma transformação na sua forma de ver o mundo, daí as constantes referências ao sentido da visão feitas ao longo da narrativa.

As metamorfoses do humano consistem em uma das vigas mestras que conferem sustentação à narrativa e indícios dessa estruturação se fazem visíveis em vários momentos do discurso narrativo. Não é a esmo que o narrador pontua que no espaço pelo qual circula "cada lugar tem indicação e nome, conforme o tempo que faz e o estado de alma do crente" (ROSA, 2001: 279) e, com isso, sugere as mudanças que soem se processar no mundo a partir da transformação da ótica humana em relação a ele. O narrador-personagem, para além da inicial descrença no poder dos feiticeiros, costuma zombar de seus supostos poderes, razão pela qual João Mangolô se encoleriza e decide aplicar-lhe um castigo através da confecção de um boneco de pano, no qual coloca uma venda e com o qual, conforme se percebe no final da narrativa, estabelece um vínculo direto com sua vítima. Tem-se com isso o registro de práticas voduístas na narrativa, que, se inicialmente não são associadas ao uso da palavra nem descritas pelo narrador com riqueza de detalhes, uma vez que ele provavelmente desconhece as minudências que envolveram a confecção do boneco de pano, são desfeitas através da invocação de uma reza tida como perigosa e milagrosa pelos habitantes do Calango-Frito. Em meio a angústia de não enxergar em um ambiente que, embora conhecido, oferece uma série de desafios, o narrador, ao supostamente ouvir vozes – não se sabe se vindas de alguém que o observa ou oriundas de seu inconsciente – recorda-se da oração de São Marcos e a profere. O resultado disso é um sentimento de raiva inexplicável e uma força que o conduz até a casa de

João Mangolô, colocando-o diante do responsável pelo seu sofrimento, e o ajuda a desfazer o que fora arquitetado pelo feiticeiro para comprometer a sua observação dos elementos da mata:

> E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só a doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri (ROSA, 2001: 290).

A descrição dos momentos que acompanham a evocação das "palavras mágicas" que compõem a reza é bastante sugestiva, pois traz à tona os sentimentos que segundo Otto (2007) fazem parte das experiências numênicas. O terror indescritível mistura-se a uma força incontrolável; as fronteiras entre racional e irracional se tornam imprecisas (note-se que o narrador se recorda do que fez, embora não demonstre ter total controle sobre suas ações quando profere a reza, o que denota um estado de consciência em meio a ações desenvolvidas quase que inconscientemente); e há, também, o sentimento de fascínio e medo característico de tais experiências, que pode ser percebido quando se atenta para o fato de que, sem pensar, o narrador inicia a reza, ou seja, abre espaço para a concretização de um gesto que não lhe parece adequado e, em seguida, corre, em um ato que pode ser interpretado como consequência da força sobre-humana adquirida ou movimento de fuga diante de uma ação que não causa orgulho àquele que a desenvolve.

Se, por uma parte, no que envolve a concepção da prática voduísta responsável pela cegueira temporária do narrador-personagem, não há possibilidade de verificar até que ponto o uso da palavra é importante, por outro lado, pode-se dizer que é o verbo que liberta o homem da magia produtora das "trevas" que lhe comprometem a visão. Desse modo, uma vez mais, nota-se a centralidade da palavra no contexto recriado.

Em mais de uma passagem da narrativa tem-se referências muito fortes à maneira como, não só o narrador, mas os habitantes do Calango-Frito, de um modo geral, reverenciam a palavra. Sá Nhá Rita Preta, cozinheira de João-José, ao costurar-lhe uma manga do paletó que estava rota, profere as seguintes palavras:

> "Coso a roupa e não coso o corpo, coso um molambo que está roto..." (ROSA, 2001: 264).

Esse gesto simples coloca em evidência o fato de que para muitas pessoas não bastam a pureza das intenções e a coerência dos gestos, são necessárias palavras que validem o que se está fazendo. Entre intenções e gestos, a palavra se faz necessária para consolidar as ações desenvolvidas, como uma espécie de cimento usado para solidificar a união entre os

componentes de um edifício. Não gratuitamente, Aurísio Manquitola, uma das personagens da novela, faz a seguinte observação: "É melhor esquecer *as palavras*... Não benze pólvora com tição de fogo!" (ROSA, 2001: 268) (Grifos do autor). A narrativa inteira, na verdade, convida à reflexão sobre a relevância que a palavra, seja ela escrita ou falada, possui na vida de uma comunidade. Instrumento essencial à transmissão e consolidação das expressões culturais de um povo, o verbo representa criação e destruição, proteção e risco para o homem que dele se apropria, daí a recomendação feita pela personagem rosiana de que é melhor não brincar com as palavras, para não correr o risco de "benzer pólvora com tição de fogo".

Dotadas de "canto e plumagem" (ROSA, 2001: 274), à maneira dos pássaros, as palavras adejam no imaginário, sendo relacionadas às mais puras ou deturpadas forças percebidas pelo homem no mundo que o cerca. Se seu canto e plumagem evocam a leveza do voo, também lembram ao homem que as alturas lhe são inalcançáveis, forçando a percepção de que as mais ousadas tentativas de alcançar o alto são também as responsáveis pelas maiores quedas. O verbo se apresenta na narrativa em questão como possibilidade de ascensão ou queda. Bem e mal emanam dos vocábulos evocados ao longo da estória, assim como são por eles invocados cada vez que alguém, intencionalmente ou não, profere as palavras certas em momentos convenientes ou inadequados. A oração de São Marcos, um dos elementos centrais na composição do texto rosiano, é tida como a reza brava temida por todos, capaz de ocasionar acontecimentos assustadores, mas é também o artifício encontrado pelo narrador para se libertar da cegueira provocada pelo feitiço lançado contra ele por João Mangolô:

> *Dá desordem... Dá desordem...*
> [...]
> Às vezes, eu sabia que estava correndo. Às vezes, parava – e o meu ofego me parecia o arquejar de uma grande fera, que houvesse estacado ao lado de mim.
> E horror estranho riçava-me pele e pêlos. A ameaça, o perigo, eu os apalpava, quase. Havia olhos maus, me espiando. Árvores saindo de detrás de outras árvores e tomando-me a dianteira. E eu corria.
> Mas, num momento, cessou o mato. Um cavaleiro galopou, acolá, e o tinir das ferraduras nas pedras foi um tom de alívio (ROSA, 2001: 290) (Grifos do autor).

A desordem é prevista pelo narrador antes de executar a reza milagrosa e a execução desta vem a confirmar os seus temores. Tomado por uma pujança que o ultrapassa e, de certa forma, o orienta, o narrador consegue chegar à casa do feiticeiro e descobrir um boneco de pano com os olhos vendados, provavelmente responsável pela cegueira que o acometeu. A reza brava é responsável pela sua "salvação", à medida que lhe coloca diante do culpado pelo seu estado. No entanto, ocasiona "desordem" à medida que o impele para atos de agressão ao

feiticeiro. Um impulso agressivo incontrolável toma conta do ser, por instantes, seu relato parece trazer à tona uma espécie de possessão: uma vontade maior que o homem o domina, seu autocontrole se perde em meio às ações que pratica e somente lapsos de consciência são percebidos na rememoração de suas vivências. A impressão de que o homem está possuído acentua-se quando se considera que ele percebe uma mudança de entonação em sua voz quando pronuncia os vocábulos que compõem a oração milagrosa e descreve as feições animalescas que alguns de seus gestos assumiram após findar a reza. Sua respiração é aproximada a um "arquejar de fera", uma sensação de horror estranho lhe enrijece "pele" e "pelos", homem e animal são coadunados na descrição das ações que procedem da execução da reza. Algo semelhante a um "transe" acomete o narrador, causando-lhe, como ele próprio salienta, "um estranho horror". O "transe" em que o homem se encontra é momentaneamente quebrado pelo tinir das ferraduras de um cavalo no momento em que ele já se encontra na via de saída da mata. Nesta altura da narrativa, o sagrado se manifesta de forma arrebatadora, sendo a palavra, mais uma vez, responsabilizada pela força que promove as transformações sofridas pelo narrador.

A transformação por que passa a voz de João-José não é um dado isolado na narrativa. Algo semelhante aconteceu, conforme relata Aurísio, com Gestal da Gaita, outro homem que, segundo dizem, conhecia e rezava a oração de São Marcos despreocupadamente. Relata Aurísio que, certa vez, à meia-noite, surpreenderam Gestal da Gaita falando uma língua incompreensível, inacessível a quem lhe ouvia e que não lhe era comum durante as horas em que estava desperto. A associação do falar estranho da personagem ao fato, comentado pelo povo, de que ele rezava repetidamente a "reza brava", desperta a impressão de que sua mudança de voz é associada à presença de uma entidade sobrenatural. Visto por outro ângulo, tal indício conduz à constatação da crença, por parte das personagens, na existência de uma língua relacionada às práticas sagradas que é inacessível aos não iniciados e até mesmo incompreensível aos ouvidos daqueles que não estão diretamente vinculados ao universo religioso do qual emergem tais práticas. Essa impressão é reforçada pelo registro de que a população do Calango-Frito não se identificava com os sermões de um novo padre, pelo fato do mesmo proferir seus discursos em língua que todo mundo entende, ao contrário do pároco anterior que tinha "muito mais latim" (ROSA, 2001: 275).

Dotada de capacidade de transformar o real, a linguagem sagrada é tratada em alguns pontos da narrativa como o extremo oposto da linguagem utilizada pelo povo. Hermética e inacessível, ela seria utilizada pelos poucos iniciados e incompreendida pela maioria da

população. Seus poderes de transformação são referenciados em mais de uma oportunidade e reforçados pelo narrador mediante a citação de expressões emblemáticas oriundas de narrativas presentes no imaginário popular, como a expressão "Abre-te Sésamo" (ROSA, 2001: 275), utilizada na história de Ali-Babá, responsável pela liberação do acesso aos tesouros guardados em uma espécie de "gruta-cofre".

Outra potencialidade agenciada pelo uso do verbo, que é problematizada no interior da narrativa, refere-se à possibilidade de ampliação dos limites mentais mediante o uso da linguagem – crença há muito tempo consolidada no imaginário popular. O narrador relata que um tal 'Matutino Solferino Roberto da Silva', sempre que desejava comprar biscoitos de **caixote**, utilizava o termo inventado "*talxóts"* para se referir ao vocábulo destacado, porque desejava uma mercadoria de luxo e, a seu ver, a palavra "caixote" pela aparência pobre deveria ser resultado de uma deformação do vocábulo original. Junta-se a esse registro a menção a outro conhecido do narrador, chamado Josué Cornetas, que segundo é contado, ampliou os limites mentais de um terceiro, ensinando-lhes alguns nomes que não eram de uso corrente entre os representantes do povo. Ambos os exemplos evidenciam que a narrativa de Rosa torna imperativo o pensamento sobre a relação entre homem e palavra. Uma temática recorrente nas várias mitologias, que revela que o uso da linguagem institui-se como experiência religiosa primordial. O "*fiat lux*" presente na narrativa bíblica e as inúmeras mitologias criacionistas que colocam em tela divindades cujo intervir se concretiza a partir do uso do verbo são exemplos que dão conta do poder que o vocábulo detém no imaginário. Um dos mais populares ditos do cenário religioso cristão funda-se na afirmação de que "o verbo se fez homem e habitou entre nós", demonstrando o poder atribuído à palavra nas relações que se estabelecem entre homem e sagrado.

3.3. A ambivalência do sacro na composição do "mundo misturado" de João Guimarães Rosa

Inventário de crenças religiosas que compõem o imaginário do povo brasileiro, apesar de recriador de inquietações maiores que ultrapassam as fronteiras do país de origem de seu criador, "São Marcos" é um texto em que, como falamos anteriormente, a demarcação de fronteiras precisas é impossível, pois tudo é e não é. Os acontecimentos narrados carecem de exatidão, até mesmo porque são evocados por um homem que tenta trazer a lume a própria experiência religiosa, de maneira que sua interpretação do vivido está alicerçada no terreno da

subjetividade. A recorrência à figura do homem que relata o próprio convívio com o sagrado implica na inquestionabilidade do que é narrado, pois a experiência numênica é intransferível e irrepetível, sendo o seu próprio caráter pessoal responsável pela sua legitimidade. Situada no território do eu, a narração dá conta da visão do ser que se debruça sobre suas vivências, trazendo à tona o registro de suas impressões a respeito das situações pelas quais passou. Mais importante que verificar a veracidade do que é relatado, em uma narrativa resultante de uma conjuntura como a referida, é perceber de que forma os discursos com os quais o narrador tem contato e as experiências que ele afirma ter vivido interferem em sua compreensão do mundo e o auxiliam na interpretação do que está ao seu redor.

Situado nas fronteiras – entre tradicional e moderno, popular e erudito, crenças oficialmente aceitas e paganismo, oração e invocação de males –, o narrador é responsável pela construção de um discurso que confere visibilidade ao caráter, ao mesmo tempo, singular e plural das experiências religiosas. Tais experiências são singulares porque se relacionam ao terreno mais profundo de cada ser humano, sendo cada homem único devido ao conjunto de vivências individuais que o influenciam e modificam; são plurais porque compostas a partir de interferências de elementos de proveniências diversas, que sedimentados lhe conferem um caráter compósito. Mesmo que o relato contido em "São Marcos", em alguns momentos, se aproxime notadamente das grandes narrativas exemplares – transmissoras dos pressupostos que compõem o viver de um povo –, não se pode negligenciar a visibilidade, conferida em sua tessitura, à pluralidade de crenças religiosas que dividem espaço no contexto social que cerca o narrador, assim como a constante ênfase nas interseções entre o religioso e outras dimensões da experiência humana.

Ao longo da narrativa, delineia-se um mundo misturado, no qual a ambiguidade do discurso narrativo constrói um território de incertezas em que as experiências relatadas por João-José parecem situadas. O discurso do narrador é endossado pelas estórias contadas através das outras personagens que, estabelecidas em um passado tido como referencia para a comunidade, conferem força às impressões legadas ao homem pelas situações que vive. As narrativas encaixadas dentro da história maior reforçam o caráter híbrido da primeira, uma vez que trazem à tona um universo em que todos são bons e maus ao mesmo tempo.

Um dos mais relevantes índices, que tornam evidentes as misturas presentes na narrativa, consiste na composição da personagem João Mangolô. Figura emblemática na narrativa, o negro é apresentado essencialmente como um feiticeiro com o qual o narrador eventualmente convive. No entanto, os atributos que vão sendo associados ao negro fazem

dele uma das personagens mais híbridas do texto em análise. Inicialmente, Mangolô é caracterizado como "liturgista ilegal" e "orixá-pai" (ROSA, 2001: 262), o que denotaria seu vínculo com a cultura africana e as práticas por ela influenciadas em território brasileiro. Posteriormente, sua cor se torna problemática e é ressignificada ao ser justaposta a outros atributos: "Preto; pixaim alto, branco amarelado; banguela; horrendo" (ROSA, 2001: 266). A caracterização detalhada da personagem torna visíveis outras feições que estão para além da condição de negro, pois em sua imagem estão reunidas cores fundamentais para a constituição do povo brasileiro: preto, branco e amarelo se misturam na figura que de longe é mostrada como sendo somente negra e isso reforça a percepção da gênese híbrida da personagem. Acresce-se a isso o fato de que, nas páginas finais do relato, o feiticeiro seja referido como sendo um "pajé" que carrega consigo uma "ruindade mansa" (ROSA, 2001: 291), o que nos permite perceber que o mesmo homem que, nas palavras do narrador, é um "orixá-pai" é também um "pajé", líder religioso indígena, desenvolvendo suas práticas a partir de valores africanos, sugeridos pela menção ao "orixá" e também indígenas, insinuados pela referência ao líder religioso dos índios. Contribuem, ainda, para a percepção do hibridismo presente na personagem, as invocações de divindades por ela feitas. Em dois momentos fundamentais do texto rosiano, João Mangolô invoca divindades cristãs. Na primeira ocasião, ao ser chamado pelo narrador-personagem, o negro enuncia "Senh'us'Cristo, Sinhô!" (ROSA, 2001: 266); e nas páginas finais do texto, ao ser espancado pelo narrador – em ato de vingança contra o feitiço lançado que resulta em sua cegueira – o negro brada: "Pelo amor de Deus, Sinhô!" (ROSA, 2001: 290). Ambas as invocações tornam visível a presença de valores cristãos na gênese da personagem, inicialmente relacionada às religiões africanas, e são dignas de especial atenção pela maneira como acontecem. No caso da invocação de Cristo, percebe-se que as palavras que saem da boca da personagem não correspondem exatamente ao nome do ser divinizado pelo cristianismo. Ao clamar "Senh'us'Cristo" a personagem promove uma junção de nomes, demonstrando que sua enunciação resulta de uma espécie de bricolagem, de maneira que a divindade cristã apresenta-se de modo diferente, é enunciada de modo peculiar. Ainda que o intento seja evocar o mesmo Cristo, a maneira como ocorre a invocação é idiossincrática, com isso, tem-se um dado que endossa a afirmação de Magalhães (2012: 21) de que os deuses são sempre relacionais. As divindades cristãs, também relevantes para as vivências religiosas do feiticeiro, são por eles ressignificadas, passando a ser enunciadas e compreendidas a partir de uma perspectiva própria. Já no segundo caso de invocação de divindades presentes no imaginário cristão, tem-se o clamor pelo Deus único – perceptível

pela inicial maiúscula utilizada na grafia do nome “Deus” –, o que aponta para a pluralidade que perfaz o imaginário religioso da personagem. Em ambas as invocações, é digno de nota o vocativo empregado pela personagem para referir-se ao seu interlocutor; João Mangolô usa o pronome de tratamento “Sinhô”, que aparece sempre com inicial maiúscula, para se referir ao narrador do texto, o que revela seu sentimento de subalternização para com o seu interlocutor. Tal forma de tratamento, por uma parte, remete à maneira como os escravos tratavam aqueles que, no regime escravocrata, tinham poder de mando – sugerindo o fato de que Mangolô, provavelmente, descende de escravos e, por isso, porta um discurso carregado das marcas dessas relações de dominação –, e, por outro, pode ser associado (devido a insistente inicial maiúscula usada no vocativo) à forma de tratamento utilizada para referir-se ao Deus do cristianismo, sendo indício da verticalidade das relações sociais estabelecidas entre o negro e o narrador: este último seria um “Senhor” com “s” maiúsculo, remetendo ao tratamento empregado para clamar pelo Deus único.

As referências ao Deus do cristianismo feitas pelo negro vão ao encontro do que enuncia Rodrigo Portella em análise às religiões que se desenvolveram em território brasileiro. Afirma ele

> todas as religiões e expressões de religiosidade no Brasil encontram sua interface no catolicismo. O catolicismo seria uma matriz genérica das relações com o sagrado no Brasil, pois seu universo simbólico se encontra representado em todas as manifestações religiosas, mesmo as que vêm de fora do Brasil, ou de forma assimilativa retraduzida ou de forma opositiva. Assim, o catolicismo torna-se uma sombra geral na cultura religiosa brasileira. Símbolos e noções conceituais do cristianismo católico estão na estrutura mental e mesmo material, inclusive das religiões não-cristãs do Brasil. Não há expressão religiosa no Brasil que, de alguma forma, positiva, integrativa ou negativa, não faça menção, explícita ou implícita, discursiva ou simbólica, ao cristianismo de veio católico (MAGALHÃES & PORTELLA, 2008:135).

A observação do comportamento de João Mangolô na narrativa parece demonstrar a pertinência do que é dito pelo estudioso. E os atos do negro não são os únicos que evidenciam os enlaces entre religiosidades de origens distintas na narrativa. Uma das afirmações do narrador é que em hora de missa não havia ninguém para se consultar com o feiticeiro (ROSA, 2001: 266), o que nos permite a conclusão de que as pessoas que requisitavam os serviços do negro eram as mesmas que frequentavam as celebrações religiosas do catolicismo. Em outro momento do relato, o narrador afirma que os arames que delimitam o espaço pertencente ao negro estavam baixos, pois o povo preferia se abaixar e passar entre os fios da cerca ao ir para as consultas com ele (ROSA, 2001: 266), deixando implícita a ideia de que o movimento de aproximação do povo em relação às práticas desenvolvidas pelos feiticeiros é

sempre sorrateiro e passa, necessariamente, pela transgressão das cercas que impedem a entrada nos espaços em que as crenças não oficiais predominam. O ato de se abaixar e passar entre os fios das cercas, ao invés de utilizar o portão de entrada da casa do feiticeiro, evidencia que adentrar os espaços das práticas de caráter sagrado atribuídas ao outro é sempre um ato de violação de fronteiras, que geralmente se tenta desenvolver sem alardes, passando pela dinâmica do "ser ou não ser e do ser sem ser" que, como observa Rodrigo Portella, está fortemente presente na maneira como os homens estabelecem relações com as tradições religiosas presentes em seu meio (MAGALHÃS & PORTELLA, 2008: 143-144). O próprio catolicismo brasileiro pode ser definido como "um caldeirão identitário" (MAGALHÃES & PORTELLA, 2008:132), devido aos rejuntes e ressignificações que permitem a sua composição. Ao definir-se, nas últimas linhas do relato, em conversa com o feiticeiro agredido, como um homem poderoso, justificando que sua invulnerabilidade se fundamenta no fato de ter "anjo bom, santo bom e reza brava" (ROSA, 2001: 291), o narrador faz uma síntese dos elementos que compõem o imaginário religioso do povo brasileiro, remetendo as complexas relações possíveis entre homem e sagrado.

No mundo misturado engendrado por Rosa, como já ficou dito, tudo é e não é e, neste sentido, as práticas de feitiçaria, que podem ser tomadas como vinculadas ao mal, são, pelo que se pode perceber ao longo da narrativa, vistas como forças capazes de ser canalizadas para a realização dos desejos humanos, sendo tidas como benéficas quando analisadas por esta ótica. E para evidenciar os encontros entre ações benevolentes e más, o próprio narrador faz uso de caracterizações em que forças antagônicas se entrecruzam. Gestal da Gaita, que é uma das personagens presentes nas narrativas menores que compõe a estória contada pelo narrador, é descrito como um homem "sem preceito e ferrabrás", mas que "tem bom coração" (ROSA, 2001: 270). Em sua descrição tem-se, ao mesmo tempo, a evidenciação de qualidades e defeitos, que convivem em seu espírito, embora possam parecer inconciliáveis em uma primeira análise.

Bem e mal são indissociáveis no mundo criado nas páginas da narrativa rosiana e isso é evidente nos mais variados campos do texto, inclusive na evocação da oração de São Marcos que é ambivalente pelo fato de ser milagrosa e perigosa em uma mesma proporção. Tida pelos habitantes do Calango-Frito como uma "reza brava", ela invoca, conforme se percebe na narrativa, além de uma entidade que, ao que parece, corresponde ao apóstolo São Marcos que lhe dá nome, um "anjo mau" (ROSA, 2001: 268) – figura paradoxal por se apresentar como elo entre o divino e o demoníaco. A oração, que ocupa espaço privilegiado ao longo da

narrativa, reflete, na realidade, a capacidade humana de associar os mais sublimes sentimentos aos mais torpes intentos. O ato de rezar é ressignificado, pois aparece como a invocação de entidades que atraem benefício e malefício para quem por elas clama. Se a sacralidade do mundo implica em uma ordem que é percebida pelo homem religioso, a oração de São Marcos aparece como uma espécie de contrassenso, pois é apresentada como desencadeadora de "desordem". Estamos, pois, diante de um mundo onde a concretização dos desejos humanos e o desenvolvimento das relações entre homem e sagrado passam pela encruzilhada em que bem e mal são postos em contato. As personagens parecem colocar em questão o fato de que as entidades más podem trazer alento, assim com as entidades boas podem ser responsáveis pelo sofrimento humano, dependendo das circunstâncias e do ponto de vista com que as ações de tais entidades são interpretadas.

Segundo Rudolf Otto,

> sem os elementos racionais, particularmente sem os nítidos elementos morais, o sagrado não seria o santo do cristianismo. Na sonoridade completa do termo "santo" como encontramos principalmente no Novo Testamento e como atualmente está fixado em nossa sensibilidade linguística religiosa, o santo, afinal, deixou de ser o meramente numinoso em si, nem mesmo no grau supremo deste, mas está agora sempre impregnado e saturado com elementos morais e pessoais dotados de finalidade [...].
> O "receio demoníaco" atravessa ele próprio vários estágios, elevando-se ao patamar do "temor aos deuses" e temor a Deus. O demoníaco [...] passa a ser divino [...]. O receio passa a ser estado meditativo. Os sentimentos dispersos e confusamente emergentes transformam-se em religião (OTTO, 2007: 148).

As experiências numênicas recriadas por Guimarães Rosa apontam para o aspecto irracional que antecede as vivências religiosas humanas por colocar em cena a capacidade de atrair energias boas e más que as práticas sagradas encerram. Situada no ponto de tangência entre bem e mal, a narrativa está repleta de índices que evidenciam o encontro entre essas duas instâncias. João Mangolô é um feiticeiro que, pelo que é relatado, tem a capacidade de promover ações de "amarramento e desamarração" (ROSA, 2001: 262). Suas faculdades lhe possibilitam ações múltiplas: boas ou ruins, dependendo da perspectiva a partir da qual são avaliadas, e, em decorrência disso, muitas pessoas lhe procuram, quando não é hora de missa, em busca de favores.

Ainda no plano das misturas entre bem e mal, outro índice que coloca em evidencia os laços que atam essas duas instâncias é a descrição feita pelo narrador, ao se questionar a respeito da existência de um deus que rege as formigas e deparar-se com a enigmática imagem de um louva-a-deus:

> Como será o deus das formigas? Suponho-o terrível. Terrível como os que louvam... E isto é também com o louva-a-deus, que acolá, erecto, faz vergar a folha do junquilho. Ele está sempre rezando, rezando de mãos postas, com punhais cruzados. Mas, no domingo passado, este mesmo, ou um qualquer louva-a-deus outro, comeu o companheiro em oito minutos justos, medidos no relógio – deixou de lado apenas as rijas pernas-de-pau serrilhadas da vítima, e o seu respectivo colete... Foi-se (ROSA, 2001: 282-83).

Ao supor terrível o deus das formigas, o narrador torna mais proeminente uma das faces do sagrado: a face assustadora. A referência ao deus desses insetos salienta o poder de amedrontar que é conferido às divindades regentes do cosmos. Não se pode deixar de observar que a ubiquidade conferida aos deuses, embora seja garantia de que os mesmos observarão e protegerão todos os viventes, é também indício do poder avassalador que eles detêm. O temor aos deuses é uma das primeiras "virtudes" cultivadas na edificação do espírito do membro de uma comunidade religiosa. Olhada sob esta ótica, a face divina pode assustar, ao invés de conferir alento ao que eleva os olhos em sua direção.

O louva-a-deus, por sua vez, é observado, no fragmento transcrito, de maneira ambivalente. Inicialmente, destaca-se a semelhança entre as suas patas dianteiras e as mãos de um crente em perpétua reza. Em um segundo momento, apresenta-se a semelhança entre a postura do inseto e a posição de ataque de um guerreiro com dois punhais cruzados, sempre prontos a atacar. Por fim, ao fazer-se notar o comportamento canibal do inseto ilumina-se a capacidade de destruição da qual são dotados aqueles que louvam, reforçando-se a tese de que "são terríveis os que louvam", também exposta no trecho citado. Ressalta-se, a esta altura da narrativa, a capacidade de destruição presente naqueles que se encontram no seio dos templos dedicados à adoração das divindades e, com isso, se confere notoriedade ao fato de que os seres humanos são muito "misturados", não sendo necessariamente bons ou maus, mas resultantes de complexas relações entre esses dois polos. Não gratuitamente, durante a sua incursão pela mata, o narrador sugere, em meio às samambaias e samambaiaçus, que convém meditar sobre a castidade:

> Aqui, convém: meditar sobre as belezas da castidade, reconhecer a precariedade dos gozos da matéria, e ler a história dos Cavaleiros da Mesa Redonda e da mágica espada Excalibur. Mas não posso demorar. A frialdade do recanto é de gripar um cristão facilmente, e também paira no ar finíssima poeira de lapidação de esmeraldas, que deve ser asmatizante (ROSA, 2001: 279).

O discurso é evasivo e abre pouco espaço para que sejam expostas as relações enxergadas pelo narrador entre as plantas que compõem a paisagem e as belezas da castidade citadas, deixando muito mais coisas sugeridas do que efetivamente ditas. Merece destaque, no

entanto, a menção à espada “Excalibur”. Na famosa história dedicada ao rei Arthur, ela apresenta-se enterrada em uma pedra, com a parte cortante perfurando a rocha e o espaço feito para empunhar o objeto posto para cima. Sua imagem, vista de longe, pode ser confundida com a de uma cruz colocada sobre a rocha e isso conduz à percepção de que cruz e espada caminharam e, em muitos contextos, ainda caminham juntas, lado a lado com a humanidade, confundindo-se, justificando-se e sendo intercambiadas, muitas vezes, de acordo com as necessidades enxergadas por cada comunidade ao longo de sua história. A própria castidade – referida no trecho citado e insinuada pela menção à espada excalibur, que só poderia ser retirada por um homem “puro”–, tida em muitas comunidades religiosas como uma virtude, supostamente aproxima o crente dos céus mediante a imposição da renúncia ao instinto e abdicação ao desejo – o que, por vezes, acentua o sentimento de angústia e a infelicidade humana. Como relata Cécile Sagne, “durante séculos o Ocidente cristão condenou os desejos sensuais e os prazeres eróticos com o mais extremo rigor”, o que pode ser constatando quando se observa que “os santos cristãos são fundamentalmente celibatários e vivem em castidade draconiana” (SAGNE, 1986: 8). Por causa disso, “ainda hoje, no inconsciente coletivo, a noção de vida espiritual está habitualmente associada a princípios de austeridade, de abstinência e a uma rejeição sistemática do sexo” (op. cit.: 8).

Ao visibilizar a necessidade de se discutir sobre a castidade em meio à clareira, o narrador ressalta a relevância das questões relacionadas ao terreno da sexualidade na composição das vivências religiosas do homem, pois, como já enunciou Rubem Alves, “toda a nossa vida cotidiana se baseia numa permanente negação dos imperativos do corpo” (ALVES, s. d.: 17).

Ainda no campo das misturas, observa-se que o ambiente em que a narrativa está situada recompõe o campo experiencial humano em que se desenvolve o convívio com a sacralidade, visibilizando sentimentos do homem em relação ao que é tido como sagrado. Nesse movimento de recomposição, os elementos da natureza, de modo mais geral, e as árvores, mais especificamente, são responsáveis pelo estabelecimento de uma ordem que sustenta a fundação de um espaço cósmico em que a sacralidade se manifesta.

3.4. A ordem das árvores na conversão de Caos em Cosmos

Na narrativa em análise, um dos mais insistentes gestos do narrador é o de antropomorfizar as árvores, desenvolvendo um percurso que deságua nas relações entre o

humano e o divino. Neste trajeto criativo, as plantas aparecem humanizadas, atuando como fundadoras de um ambiente sagrado em relação ao qual desempenham as mais variadas funções. A trajetória do João-José, o narrador-personagem, passa pela aroeira, o joá-bravo, a sumauveira, muitos bambus, um gravatá, um angelim, um jequitibá rosa e um vermelho, um jacarandá, algumas imbaúbas, buritis e muitos outros vegetais que, apesar de unidos enquanto componentes de uma mesma paisagem, são individualizados pelos atributos humanos que lhe são associados e pelo papel que lhes é atribuído em meio à ordenação do ambiente.

No processo de antropomorfização das árvores, é digna de ênfase a passagem em que são descritos o joá-bravo, as sumauveiras e os bambus:

> No chão, o joá-bravo defende, com excesso de espinhos, seus reles amarelos frutos. E, de vez em quando, há uma sumauveira na puberdade, arvoreta de esteio fino e cobertura convexa, pintalgada de flores rubras, como um pára-sol de praia.
> [...]
> Os bambus! Belos, como um mar suspenso, ondulado e parado. Lindos até nas folhas lanceoladas, nas espiguetas peludas, nas oblongas glumas... Muito poéticos e muito asiáticos, rumorejantes aos voos do vento (ROSA, 2001: 273).

Traços do temperamento humano são atribuídos às árvores, como o instinto de proteção em relação aos filhos, relacionado ao joá-bravo, assim como fases do desenvolvimento do homem são associadas aos vegetais, como no caso das sumauveiras relacionadas à puberdade. No caso específico dos bambus, ademais da descrição de rara beleza e a explicitação de que são eles os vegetais escolhidos pelo narrador e por outro ser desconhecido para inscrever seus versos, deixando-os gravados no caule das plantas, tem-se a associação às civilizações do continente asiático em um gesto que se repete na descrição dos cambarás ruivos que se encontram em torno de uma planta designada colher-de-vaqueiro, ressaltada como uma das três grandes árvores que se destacam na paisagem:

> Um claro mais vasto, presidido pelo monumento perfumoso da colher-de-vaqueiro, faraônica, que mantém à distância cinco cambarás ruivos, magros escravos, obcônicos, e outro cambará, maior, que também vem afinando de cima para baixo. Puro Egito (ROSA, 2001: 280).

As imagens que vão ganhando forma trazem à tona os mais variados atos humanos e também os contornos assumidos pelo divino, e compreendem desde a aparente reverência diante de um soberano até os enlaces eróticos que fazem parte das relações afetivas, como é possível perceber na seguinte descrição das imbaúbas:

> Mas, as imbaúbas! As queridas imbaúbas jovens, que são toda uma paisagem! ... Depuradas, esguias, femininas, sempre suportando o cipó-braçadeira, que lhes galga o corpo com espirais constrictas. De perto, na tectura sóbria – só três ou quatro esgalhos – as folhas são estrelas verdes, mãos verdes espalmadas; mais longe, levantam-se das grotas, como chaminés alvacentas; longe-longe, porém, pelo morro,

> estão moças cor de madrugada, encantadas, presas, no labirinto do mato (ROSA, 2001: 278).

As imbaúbas enlaçadas pelas ramificações dos cipós-braçadeira aparecem como corpos femininos envoltos em braços que, a julgar pelo verbo "suportar" empregado na descrição rosiana, não necessariamente as acariciam, mas estabelecem com elas um vínculo lúbrico através do qual lhes galgam os corpos. Presas no labirinto do mato, elas se resignam diante das forças que as enlaçam, em um tom poético que se compõe de sensualidade e melancolia. E com esta imagem se adensa a composição de um cenário sagrado que aparece embebido de erotismo, dentro do qual merece ser comentada a descrição árvore que é apresentada como a primeira dentre as três que se destacam na clareira observada pelo narrador:

> Primeiro, o "Venusberg" – onde impera a perpendicularidade excessiva de um jequitibá-vermelho, empenujado de líquens e roliço de fuste, que vai liso até vinte metros de altitude, para então reunir, em raqueta melhor que em guarda-chuva, os seus quadrangulares ramos. Tudo aqui manda pecar e peca – desde a cigana-do-mato e a mucuna, cipós libidinosos, de flores poliandras, até os cogumelos cinzentos, de aspirações mui terrenas, e a erótica catuaba, cujas folhas, por mais amarrotadas que sejam, sempre voltam, bruscas, a se retesar. Vou indo, vou indo, porque tenho pressa, mas ainda hei de mandar levantar aqui uma estatueta e um altar a Pan (ROSA, 2001: 279).

A perpendicularidade do jequitibá-vermelho apresenta-se como símbolo fálico inscrito em meio à mata. O posicionamento vertical da árvore dá forma à montanha de Vênus (Venusberg) que se impõe no espaço. A catuaba, também presente no lugar descrito, apresentada como portadora de folhagens que, por mais amarrotadas que estejam, sempre voltam a se estirar, contribui para o adensamento na atmosfera erótica concebida pela inicial alusão. Soma-se a isso a impressão registrada pelo narrador de que, em meio a semelhante paisagem, tudo "manda pecar e peca" (ROSA, 2001: 279) – afirmação que remete à ideia defendida por muitas comunidades religiosas de que a manutenção de relações sexuais, sem a permissão oficialmente concedida através das cerimônias religiosas, constitui um pecado e, consequentemente, o terreno do erotismo consiste em uma ameaça ao processo de elevação do espírito. A natureza aparece como algo maior que o narrador, podendo ser tomada como criação divina, mas, ao mesmo tempo, como aquela que incita o homem a pecar e é igualmente pecadora. Desconstrói-se, dessa maneira, a visão cristã a respeito do pecado, visto como prática exclusivamente humana, mediante a apreciação de uma natureza que seria pecante e responsável pela composição de um cenário libidinoso, em que elementos como a cigana-do-mato incitam o homem a pensamentos eróticos. Interessante é notar que,

precisamente no ponto do relato em que o erotismo ganha visibilidade em meio à clareira, de certo modo, tida como ambiente sagrado pelo narrador, seu relato explicita uma pressa que, supostamente, o impede de prosseguir com a descrição da imagem libidinosa que se compõe em sua mente. A impressão que se tem, a esta altura da narração, é de que o homem tenta se esquivar dos pensamentos com conotação sexual que lhe surgem em meio ao cenário sagrado, em uma atitude perfeitamente compreensível se se levam em conta os princípios cristãos que, como se pode perceber em algumas passagens do texto, estão fortemente presentes na consciência do narrador-personagem.

Os pesos e medidas com que se avaliam os homens estendem-se ao exame da natureza, como atesta o seguinte excerto da narrativa:

> Todos aqui são bons ou maus, mas tão estáveis e não-humanos, tão repousantes! Mesmo o cipó-quebrador, que aperta e faz estalarem os galhos de uma árvore anônima; mesmo o imbê-de-folha-rota, que vai pelas altas ramadas, rastilhando de copa em copa, por léguas, levando suas folhas perfuradas, picotadas, e sempre desprendendo raízes que irrompem de junto às folhas e descem como fios de aranha para segurar outros troncos ou afundar no chão (ROSA, 2001: 280).

Como já ficou dito, percebe-se um movimento no sentido de antropomorfizar os elementos que compõem a paisagem, na medida em que suas feições são comparadas a gestos humanos. Esse processo compreende o estabelecimento de hierarquias entre os vegetais, pois, conforme o exposto nos trechos já citados, o posicionamento de algumas plantas, no entender do narrador, externa submissão a outras. Além disso, nas alusões aos enlaces eróticos supostamente estabelecidos entre os vegetais, há sempre o destaque para uma força dominadora que se impõe e torna possível a conjunção entre os seres. Nas descrições da vegetação estão expostas as feições de imposição, submissão, proteção e conjunção, assumidas pelos relacionamentos humanos. A ressalva de que todos os seres presentes na paisagem são não-humanos, no entanto, distancia o narrador-personagem do que está sendo descrito, em um movimento de autopreservação que priva o homem do sentimento de estar tornando visíveis as suas próprias vísceras. Colocados em posição de superioridade ou inferioridade em relação ao ente que narra, os componentes da natureza, embora antropomorfizados, são sempre tratados como sendo “outra coisa”, o que insinua um ato incisivo de preservação de face desferido pelo narrador.

Conforme enunciado acima, em alguns pontos da estória, a impressão deixada pelas analogias feitas é a de que os elementos da natureza são tomados pelo narrador como ocupantes de uma instância superior à sua, como se percebe na seguinte descrição da eritrina:

> Agora, sim! Chegamos ao sancto-dos-sanctos das Três-Águas. A suinã, grossa, com poucos espinhos, marca o meio da clareira. Muito mel, muita bojuí, jati, urussu, e toda raça de abelhas e vespas, esvoaçando; e formigas, muitas formigas marinhando tronco acima. A sombra é farta. E há os ramos, que trepam por outros ramos. E as flores rubras, em cachos extremos – vermelhíssimas, ofuscantes, queimando os olhos, escaldantes de vermelhas, cor de guelras de traíra, de sangue de ave, de boca e báton (ROSA, 2001: 280).

A descrição da eritrina é rica em alusões à imagem materna. Situada no centro da clareira, ela é tida como o "sancto-dos-sanctos das Três-Águas", acolhendo sob sua sombra farta uma diversidade de componentes: ramos sobrepostos, abelhas de muitas espécies, formigas. Sua presença é remanso em meio às outras figuras presentes na mata, embora também cause certo desconforto, sobretudo visual, pela ofuscante cor vermelha de suas flores. A vasta sombra da árvore apresenta-se como abrigo para o qual confluem os outros seres, inclusive o narrador, que sobre ela afirma que "além de bela, calma e não-humana, é boa, mui bondosa – com ninhos e cores, açúcares e flores, e cantos e amores – e é uma deusa, portanto" (ROSA, 2001: 280). Em tal afirmação sobressai-se não só o intento de divinização da grande árvore, mas a associação da mesma a imagem materna sempre presente nas grandes mitologias. Seja no cristianismo, seja nas religiões de matriz africana, ou nas de origem indígena, a imagem da grande deusa *mater* institui-se como referência incoercível que, de diferentes formas, se faz presente na vida da comunidade como reflexo dos anseios que se inscrevem em seu imaginário. A divinização da eritrina apoia-se em dois grandes símbolos: a árvore e a mãe.

Na descrição da árvore chama a atenção a ênfase na presença de muitos ninhos sobre ela, o que reforça a sua imagem de grande mãe que acalenta os seres presentes no ecossistema descrito. Dentre as muitas plantas dispostas pela mata, ela é a única descrita como muito bondosa, em meio a um universo em que todos são bons e maus. Sua bondade é reafirmada através da proclamação da confiança que o narrador nela deposita, mediante a constatação:
"–Uf! Aqui, posso descansar" (ROSA, 2001: 280).

Diante da eritrina o narrador se porta como o crente que se encontra no interior de seu templo, em face do altar erguido em homenagem ao seu deus protetor. A confiança depositada na sombra da árvore torna-se ainda mais nítida quando, em meio ao desespero por ter ficado repentinamente cego, o narrador volta-se para ela em busca de proteção, tal como o filho amedrontado que, no meio da noite, busca consolação no seio materno: "Abraço-me com a suinã. O coração ribomba" (ROSA, 2001: 285).

Soma-se a isso, a ênfase dada pelo narrador ao momento em que, impelido pela necessidade de sair da mata, ele se afasta do campo de proteção de sua árvore-deusa:

> Ando. Ando. Será que andei? Uma cigarra sissibila, para dizer que estou cômico. Fez-me bem. Mas, onde estarei eu, aonde foi que vim parar? Pior, pior. Perdi o amparo da grande suinã (ROSA, 2001: 287).

À maneira do filho pródigo que se afasta dos cuidados parentais, ou do apóstata que se distancia dos preceitos de sua doutrina, em meio à cegueira, o narrador vai para longe da árvore que sacraliza e, durante a sua peregrinação em busca de uma via de saída da mata, ele percebe-se sozinho, sem a proteção de sua "deusa". A movimentação da personagem no texto rosiano metaforiza um dos movimentos humanos fundamentais: tem-se a imagem do homem que, ao passar por situações atordoantes, afasta-se da divindade em que acredita e, momentos depois, sentindo-se desamparado diante das adversidades, é tomado pela sensação de vazio causada pela constatação de que não pode contar com ninguém para obter consolação em meio aos percalços da vida. Entre árvores e deuses, edifica-se um discurso narrativo que dá conta das inquietações universais do homem no que se refere à sua relação com o sagrado. Inquietações estas que emanam da reflexão sobre a subjetividade do olhar e nela deságuam, como tentaremos demonstrar mais adiante.

É importante pontuar que a própria clareira, em que se situam o libidinoso jequitibá-vermelho, a faraônica colher-de-vaqueiro e a bondosa eritrina, possui todos os elementos necessários para a constituição de um *locus amoenus*, ambiente fundamental no trajeto percorrido pelos heróis, haja vista que "a poesia latina que floresceu a partir de 1070 apresenta grande número desses lugares" (CURTIUS, 2013: 254). De acordo com Ernst Curtius, o lugar ameno, cuja presença no imaginário humano é constatada desde a época dos grandes impérios, "é uma bela e sombreada nesga da Natureza. Seus elementos essenciais são uma árvore (ou várias), uma campina e uma fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros, umas flores e, quando muito, o sopro de brisa" (op. cit.: 252). Entre suas "delícias", constantemente estão, segundo o autor, "especiarias, bálsamo, mel, vinho, cedro, abelhas" (op. cit.: 255). No centro da clareira, sobretudo na vasta sombra da suinã (ou eritrina), encontram-se os componentes necessários para a composição do cenário clássico, o que demonstra que a narrativa rosiana se constrói a partir da captação de antigos anseios que fazem parte das relações estabelecidas entre homem e natureza, entre homem e sagrado.

As imagens oferecidas pelo cenário natural são filtradas pelas lentes humanas que permitem as percepções do narrador-personagem e possibilitam o estabelecimento das analogias entre configurações dos componentes paisagísticos e feitios assumidos pelo humano

em seus múltiplos aspectos. Essas associações possibilitam a percepção de contradições e angústias que inquietam a humanidade em sua busca por transcendência.

Luiz Roncari, em apreciação às três árvores que compõem o cenário descrito em "São Marcos", avalia que, na novela, "a experiência amorosa é contemplativa, está abstraída e concentrada num lugar quase sagrado, onde os três arquétipos do amor são representados como três árvores guias, que podem salvar ou perder o homem" (RONCARI, 2001: 413). Sua análise, que versa sobre questões amorosas determinantes em algumas narrativas de Rosa, interessa-nos por apontar para as potencialidades significativas inerentes à trindade instituída na narrativa em análise. Se, como insinua Roncari, as árvores trazem à tona os três arquétipos amorosos que marcam as relações humanas, a nosso ver, elas também revelam três grandes forças que movem o homem em sua busca por transcendência. O erótico jequitibá-vermelho, a majestosa colher-de-vaqueiro e a generosa eritrina materializam os aspectos avassalador, majestoso e fascinante que compõem as experiências numênicas, conforme observa Otto (2007), além de representarem três campos de extrema importância para a vida religiosa de qualquer comunidade. O sexo, a reverência e o amor, representados pelas três árvores, se impõem como temáticas a serem discutidas em todas as tradições religiosas. Os deuses, na posição de figuras parentais por excelência, como veio a demonstrar a psicanálise freudiana[17], são tidos como entidades amorosas e protetoras, como a eritrina, e dignas do mais profundo respeito – e consequente reverência –, como a colher-de-vaqueiro, mas também se revelam determinantes na contenção dos impulsos sexuais – associados na novela ao jequitibá-vermelho –, por restringirem, mediante a inculcalção de valores, as possibilidades de enlaces eróticos e satisfação de desejo a serem experienciadas pelo homem. A eritrina e a colher-de-vaqueiro, seguindo essa linha de raciocínio, remetem às forças que sustentam as divindades, enquanto o jequitibá-vermelho, até mesmo por ser descrito a partir de características fálicas, apresenta-se como índice que aponta para as pulsões humanas que interferem em sua vivência religiosa, colocando-o contra o potencial castrador da figura parental.

O texto de Rosa constantemente se vale das árvores e suas formas para dar vazão aos sentimentos que constituem as experiências numênicas. Em alguns momentos da narrativa, tem-se a impressão de que a voz narrante passeia pela mata como quem adentra um templo antigo e nele encontra os membros de civilizações que lhe são anteriores e, por isso mesmo, ainda que distantes de seu campo experiencial imediato, fazem parte de seu íntimo e o

[17] Conforme FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: FREUD. Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Edição standard brasileira. Trad. bras. superv. por Jayme Salomão. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

influenciam. É o que se percebe no seguinte excerto, no qual se tem o deslumbramento diante da grandeza, que muito se aproxima do assombro destacado por Otto (2007) como integrante da experiência numênica:

> Porque, diante de um gravatá, selva moldada em jarro jônico, dizer-se apenas *drimirim* ou *amormeuzinho* é justo; e, ao descobrir, no meio da mata, um angelim que atira para cima cinquenta metros de tronco e fronde, quem não terá ímpeto de criar um vocativo absurdo e bradá-lo – Ó colossalidade! – na direção da altura? (ROSA, 2001: 274) (Grifos do autor).

No fragmento supracitado temos a comparação do gravatá a um jarro moldado pelas mãos humanas. Dessa analogia se percebe a sensação do homem religioso de que está diante de um cosmos engendrado por mãos divinas. A natureza é retratada como criação inexplicável diante da qual o narrador não esconde o seu fascínio e sente-se motivado a proclamar, por meio de gritos, o seu sentimento de criatura e admiração.

Mircea Eliade (1998: 213) afirma que "efetivamente, encontram-se árvores sagradas, ritos e símbolos vegetais na história de todas as religiões, nas tradições populares do mundo inteiro, nas metafísicas e nas místicas arcaicas, para não falar da iconografia e na arte populares" e, com essa constatação, evidencia a tendência humana em associar as suas práticas religiosas à vegetação que faz parte dos ambientes pelos quais transita. Na tentativa de mapear as relações místicas estabelecidas entre homens e árvores, o autor estabelece algumas categorizações das relações entre humanidade e vegetais, dentre as quais nos interessam especialmente as seguintes:

a) A árvore enquanto entidade divinizada: árvore símbolo da vida, da fecundidade inesgotável, a realidade absoluta; em relação com a grande Deusa; identificada à fonte da imortalidade (ELIADE, 1998: 215);
b) A árvore enquanto receptáculo, projeção do humano ou elemento a ele ligado: as árvores antropogenésicas; a árvores como continentes das almas dos antepassados; o casamento das árvores; a presença da árvore nas cerimônias de iniciação (ELIADE, 1998: 215).

As categorias que selecionamos, dentre as sete categorizações principais mencionadas por Eliade (1998), ilustram precisamente as relações estabelecidas pelas árvores no universo ficcional em análise. Nele se observa a presença de árvores humanizadas, como no caso do joá-bravo, e árvores divinizadas, como no caso da eritrina, que é o mais acabado exemplo desse movimento na narrativa. E das afirmações de Eliade se depreende a ancestralidade das relações que o narrador estabelece com os elementos da natureza, o que coloca em evidência a continuidade de práticas antigas no fazer do homem contemporâneo.

Chevalier e Gheerbrant (2015: 84) ressaltam que a árvore não é por si só objeto de culto, é sempre "a figuração de uma entidade que a ultrapassa". Suas inúmeras possibilidades de valoração simbólica, ainda de acordo com os autores, derivam de sua capacidade de colocar em comunicação os três níveis cósmicos: "o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atravessados pela luz do céu" (op. cit.: 84). Além disso, a árvore se constitui a partir da comunicação entre os vários elementos da natureza: "a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra o outro" (op. cit.: 84). Dessas situações se percebe a pertinência do simbolismo de "centro" constantemente associado às árvores. Em "São Marcos" não se pode negligenciar o fato de que o centro da mata em que o narrador-personagem se encontra é demarcado por uma clareira com três grandes árvores. Além da simbologia do centro, que como enfatiza Eliade (2010), está presente nas diversas civilizações[18], percebe-se na demarcação do cerne da clareira a alusão à imagem da tríade que, como já ficou explicado neste capítulo, é amplamente significativa, sobretudo para a comunidade cristã cuja grande divindade constitui-se em torno de uma trindade.

O fato é que, representante da regeneração e elemento integrador entre níveis cósmicos e elementos naturais, a árvore constitui um grande símbolo nas mais variadas tradições religiosas e, em decorrência disso, sua presença na narrativa rosiana é tão expressiva e convida a reflexão sobre tão vasto leque de gestos humanos em direção à transcendência. Sua presença no texto rosiano marca a tentativa de conversão de caos em cosmos, na medida em que se percebe que o relato do narrador ressalta uma espécie de ordenamento na posição dos vegetais que visualiza. Veja-se:

> Agora vamos retroceder, para as três clareiras, com suas respectivas árvores tutelares; porque, em cada aberta do mato há uma dona destacada, e creio mesmo que é por falta de sua licença que os outros paus ali não ousam medrar (ROSA, 2001: 279).

Tratadas como soberanas, as três grandes árvores, apresentadas como tríade suprema, surgem como detentoras do poder de mando e responsáveis pelo ordenamento da mata. A atribuição de autoridade às árvores parece fruto dos anseios do homem religioso que procura

[18] De acordo com Eliade, na compreensão do homem religioso, "o "verdadeiro mundo" se encontra sempre no "meio", no "Centro", pois é aí que há rotura de nível, comunicação entre as zonas cósmicas" (2010: 42), de modo que "*o homem religioso desejava viver o mais perto possível do Centro do Mundo"* (ELIADE, 2010: 43).

no “centro” da clareira uma ordem cósmica através da qual a disposição dos elementos na paisagem faça sentido diante de seus olhos, tornando possível a sua orientação no ambiente em que se move.

3.5. A sacralidade das águas

Quase me achei em todo mal [...]. Bebe a água da tua própria cisterna e das correntes do teu poço. Derramar-se-iam por fora as tuas fontes, e, pelas praças, os ribeiros de águas? [...] Seja bendito o teu manancial [...]. Por que, filho meu, andarias cego pela estranha e abraçarias o seio de outra? Porque os caminhos do homem estão perante os olhos do SENHOR, e ele considera todas as suas veredas.
(Provérbios 5: 14-21).

Embora esteja mais próximo das reflexões sobre o adultério e suscite outras questões relevantes para a vida conjugal, o fragmento bíblico em epígrafe é significativo por carregar em si alguns dos elementos determinantes para a construção da narrativa rosiana. Quando o provérbio traz à tona a figura de um homem cego, temente ao mal e cercado por muitas águas e metáforas hídricas, tem-se a evocação de imagens essenciais na construção da novela de Guimarães Rosa. As semelhanças entre os componentes convocados para o texto sagrado e a narrativa do escritor mineiro não nos interessam por insinuarem algum tipo de diálogo intertextual entre os escritos, mas por demonstrarem a recorrência com que problemáticas como a cegueira e o temor ao mal e elementos como a água – cruciais para o texto de Guimarães – são convidados a fazer parte dos discursos registrados pelo homem.

Em “São Marcos”, o esforço despendido na percepção de um ordenamento maior existente em meio aos elementos da natureza não se limita à observação dos vegetais presentes na mata. A “travessia” iniciática[19] do narrador personagem passa necessariamente pelas muitas águas que estão presentes no ambiente no qual ele se move.

Como já foi explicitado, o narrador empreende o seu percurso em meio ao que ele designa “Mato das Três Águas”. A denominação do lugar, por si só, já conjuga a simbologia do número três[20] e o elemento água[21]. Este último, como observa Eliade (1998: 153), é matriz

[19] Interpretamos o percurso do narrador na mata como iniciático porque compreendemos que ele é divisor de águas na maneira como o homem lida com as práticas de feitiçaria desenvolvidas por João Mangolô. Uma das afirmações do narrador é a de que, na época em que vivenciou os fatos narrados, não acreditava em feiticeiros. Neste sentido, os acontecimentos vivenciados podem ser encarados como transformadores da visão de mundo do homem religioso, na medida em que modificam a maneira como ele enxerga os acontecimentos que se desenvolvem em seu entorno.

[20] Aqui não nos deteremos no significado da trindade, por nós já abordado ao longo deste capítulo. Mencionamos a associação por considerarmos relevante a junção de dois símbolos tão significativos para o pensar do homem religioso no estabelecimento de um nome para o lugar em que os feitos do narrador estão ambientados.

[21] A junção de grandes símbolos é, aliás, determinante na elaboração de “São Marcos”, haja vista o já mencionado caso da conjunção entre o triângulo e o círculo que se processa a partir dos movimentos de uma ave em meio às águas.

de todas as possibilidades de existência e, entre seu ciclo de transformação e purificação e as funções que desempenha na manutenção da vida, surge como essência da vegetação, elixir da imortalidade, criador da vida e princípio de cura.

No texto, além da designação que já evidencia a relevância do elemento água na maneira como o narrador percebe a natureza ao seu redor, nota-se ainda a menção a uma série de outras águas para além das três que dão nome ao lugar:

> Pelas frinchas, entre festões e franças, descortino, lá em baixo, as águas das Três-Águas. Três? Muitas mais! A lagoa grande, oval, tira do seu polo rombo dois córregos, enquanto entremete o fino da cauda na floresta. Mas, ao redor, há o brejo, imensa esponja onde tudo se confunde: trabéculas de canais, pontilhado de poços, e uma finlândia de lagoazinhas sem tampa (ROSA, 2001: 278).

Na citada descrição do ambiente se percebe a força do número três na nomeação do lugar. O ambiente possui mais que três fontes de águas, mas a força da tríade no imaginário do responsável, ou dos responsáveis, pela sua designação faz com que somente três delas sejam consideradas no "batismo" do espaço. Por outro lado, a ênfase nas muitas águas presentes no ambiente demonstra a relevância do elemento no mundo pelo qual o narrador transita. Não se pode deixar de lado o fato de que todo o ambiente nos é mostrado através dos esforços enunciativos do narrador e de sua tentativa de conversão da realidade apreendida em signos, que como afirma Cassirer (1976: 14) é um gesto alusivo incapaz de dar conta da concretude do que está "vivo" no mundo.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, "as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015: 15). Ainda de acordo com os autores, enquanto massa indiferenciada que se adéqua ao recipiente que contém, as águas representam "as infinidades do possível", contendo "todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção", por isso

> mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015: 15).

Na narrativa, a imersão do narrador no "Mato das Três Águas" representa um retorno não às suas origens, mas às origens da humanidade, no sentido de que o relato dá conta de um encontro entre o homem moderno e o pulsar primordial que o força a ir em busca da ultrapassagem de sua condição. Os traços do homem a-religioso, presentes na consciência do narrador, se dissolvem junto com as suas dúvidas a respeito do poder dos feiticeiros. Um

homem novo, forjado pelas inquietações antigas, surge em momento posterior à imersão no "Mato das Três Águas". Se, a princípio, João-José não acreditava em feiticeiros e zombava de quaisquer práticas que a eles se relacionassem, é justamente o mergulho simbólico nas "três águas" que possibilita uma mudança em sua cosmovisão. Neste sentido, o homem que, inicialmente quer se apresentar como "a-religioso", embora evidentemente não o seja – como se pode perceber ao atentar para a grande quantidade de objetos de proteção que ele porta –, se descobre e, principalmente, se assume como "homem religioso" (ELIADE, 2010), modificando a maneira como se percebe em meio à comunidade em que está inserido. Ao apoiar os acontecimentos narrados em uma superfície esponjosa, embebida por muitas águas, João-José, enquanto voz que reflete sobre o vivido, prenuncia os movimentos de dissolução, renovação e ressurreição que se farão determinantes em sua trajetória.

A água, como destaca Evaristo Miranda, só na tradição judaica, alimenta "mais de 4.000 anos de seiva criadora" (MIRANDA, 2004: 10). Sua vasta presença nos discursos de teor cosmogônico justifica-se, conforme elucida Raïssa Cavalcanti, por ela ser comumente vista como o líquido supremo, "base" e "fonte" "da vida material" (CAVALCANTI, 1998: 39). Ela é a essência indispensável a todos os seres e, como ressalta Miranda (2004: 17), "no relato bíblico da criação (Gn I), Deus cria os céus, a terra, a luz e os seres vivos. Mas sua palavra não cria as águas" (MIRANDA, 2004: 17). Estas se impõem como seiva que se associa ao pó na mão divina para dar origem aos seres, e, em função disso, "a água é vista de forma geral como a expressão imanente do transcendente. [...] uma hierofania, a manifestação do sagrado, um modo de aparição de Deus. Por esse motivo, sempre se atribui à água uma origem celeste, como proveniente do céu" (CAVALCANTI, 1998: 16).

Segundo observa Cavalcanti, "a água simboliza o ventre materno como um espaço onde se realizam os grandes nascimentos as grandes mudanças; por isso, foi comparada pelos alquimistas a um laboratório, a um lugar de transformações" (CAVALCANTI, 1998: 162). E o "Mato das Três Águas", ponto de concatenação entre as potencialidades sígnicas do número 3 e do elemento água, apresenta-se justamente como o lugar em que a consciência do narrador se transforma.

O Mato das Três Águas compõe-se de dois córregos e uma lagoa grande. Os córregos, que evocam a simbologia da travessia a eles inerente – tão significativa nas leituras da obra rosiana –, são, de acordo com o que pontuam Chevalier e Gheerbrant (2015: 780- 781), detentores de carga simbólica que aponta para as possibilidades em torno do ser, as chances de renovação, morte e transformação que acompanham o homem em seu trajeto existencial.

Sua presença indicia a sinuosidade do caminho percorrido por João-José, bem como as incertezas facultadoras de sua inesperada travessia. E, se os córregos são determinantes para a nomeação do lugar em que transcorrem os acontecimentos relatados, é o lago o símbolo maior que se apresenta na medida em que, segundo o narrador, sua caminhada o conduz para uma lagoa grande, em torno da qual se encontram as três árvores "tutelares" de que falamos anteriormente. Quando se observam as proporções das "três águas" encontradas no ambiente descrito, nota-se que os rios ali dispostos são pequenos quando comparados ao lago que se impõe como a terceira dentre as águas que dão nome ao local.

Chevalier e Gheerbrant (2015: 533) registram que o lago é considerado "o *olho* da terra" (Grifo nosso). Observação que é compactuada por Raïssa Cavalcanti, em seu estudo sobre os mitos relacionados à água. Esta ressalta:

> O lago nos remete sempre à questão do olhar. O olhar é sempre o veículo de uma descoberta e de uma revelação. Ver e entender são metáforas. O conhecimento mais profundo requer um tipo de consciência desperta na qual os olhos internos estão abertos. O homem, por possuir o sentido da visão tanto interna quanto externa, tem a possibilidade de contemplar a beleza de Deus diretamente na natureza (CAVALCANTI, 1998: 225).

Não se pode deixar de enfatizar que a narrativa em análise convida a refletir, desde a canção popular inserida em sua abertura até a exposição do problema pelo qual passa o narrador, sobre a relevância do olhar humano em sua interpretação da realidade. Segundo Cavalcanti, "os lagos e lagoas [...] sempre foram considerados lugares sagrados" (CAVALCANTI, 1998: 223), espaços santos por excelência porque são lugares tidos como reveladores do divino, nos quais o sagrado se manifesta, "por hierofania, isto é, de forma indireta, ou por epifania, de forma direta" (op. cit. 225). Desse modo, "o lago pode ser considerado simbolicamente um microcosmo, catalisador e revelador da essência do sagrado. O lago reflete constantemente o céu. E o céu sempre simbolizou a divindade" (CAVALCANTI, 1998: 225). A isso se acresce o fato de que "pela sua própria forma esférica, o lago conjuga em si mesmo o simbolismo do Centro e do círculo. [...] O círculo é um símbolo de Deus, da eternidade" (op. cit.: 236). A lagoa, nessa linha reflexiva, coloca-se ao lado dos grandes espaços sagrados que permeiam nosso imaginário, demarcando, para o homem religioso, um centro em relação ao qual se deseja estar próximo para se estabelecer uma ligação mais forte com a(s) divindade(s). Nas palavras de Cavalcanti,

> Na qualidade de Centro, cuja verticalidade reúne as múltiplas dimensões da existência, o Céu, a Terra, e o Hades, o lago se elege então como um lugar de comunicação e de relação entre os vários níveis possíveis da experiência humana. Ele se constitui, então, como um Centro simbólico de onde se originam e para onde

> convergem as várias correntes de energia cósmica. E, como representação de um Centro Cósmico, o lago se assemelha a outros símbolos da mesma natureza, como a Árvore, a Montanha, a Fonte Cósmica, e compartilha do mesmo significado simbólico (CAVALCANTI, 1998: 236).

Sendo o narrador um homem religioso, ainda que, em alguns momentos, relute em admitir isso para si mesmo, é interessante observar que ele dirija-se para a clareira a fim de se aninhar em um grande centro portador de significação mística. Mais interessante ainda é pontuar que, segundo ele relata, a sua ida para perto da lagoa não se deve a uma tentativa de meditação religiosa, ou a qualquer experiência que disso se aproxime, mas ao desejo de desenvolver uma espécie de observação científica. Nas contradições constitutivas do ser, nos deparamos com um homem que se quer "a-religioso", mas, sem atentar diretamente para o significado de suas ações, desenvolve os gestos adotados pelo "homem religioso" e, por isso, dele se acerca, demonstrando a validade da afirmação eliadiana de que a relação entre os dois homens – religioso e a-religioso – não é simplesmente de ruptura, mas reveladora de uma espécie de continuidade (ELIADE, 2010).

As vivências do narrador, ao "pé do lago", condensam a simbologia aquática e o valor da lagoa enquanto elemento místico, pois é no momento em que se encontra no "grande centro", que o narrador perde o dom da visão, em um movimento que, apesar de ser apresentado como consequência das práticas voduístas de João Mangolô, pode ser interpretado como uma espécie de morte iniciática ou revelação súbita que propicia uma transformação decisiva para João-José. Não se deve esquecer que, conforme já observou Miranda, "a luz total cega tanto quanto as trevas totais" (MIRANDA, 2004: 29) e, neste sentido, a cegueira do narrador não é só um acontecimento físico que denuncia os poderes de um feiticeiro, mas um ato que desvenda ao homem novos horizontes de sua existência, em uma espécie de iniciação involuntária. Talvez por essa ampliação de perspectivas, o ser se faça capaz de observar, após a recuperação das vistas, três "qualidades de azul" no horizonte (ROSA, 2001: 291). Bastante significativa é, ademais, a situação do narrador, que fica cego precisamente junto ao lugar que, em algumas culturas, é tido como "o olho da terra", "espelho dos céus", normalmente associado ao dom da visão, conforme demonstra Cavalcanti (1998).

Segundo Cavalcanti, "toda iniciação envolve um processo de morte e regeneração, por isso exige um espaço escuro, secreto e retirado" (CAVALCANTI, 1998: 117-118). No texto rosiano, para além do caráter reservado da clareira em que se processam os acontecimentos extraordinários vivenciados pelo narrador, a escuridão necessária ao processo iniciático se presentifica nos próprios olhos da personagem. A cegueira que acomete o ser, iniciada no

momento em que ele se encontra entre o mato e a lagoa – vegetal e água –, marca o apagamento de sua visão para o surgimento de uma nova percepção de mundo originada em meio às águas. A isso se segue a execução da "reza brava", o surgimento de uma força inexplicável que leva o narrador para fora do meio em que se encontra, retirando-o e desviando-o das muitas águas que compõem o local, em um ato que pode ser visto como ressurreição e estabelecimento de novos horizontes sensoriais e mentais. Essas situações demonstram a recorrência ao poder simbólico das águas, presente em muitas mitologias, que, nesse contexto, surge como uma espécie de *frame* (seguindo a linha de raciocínio de Costa Lima (2012)) acionado na constituição do relato.

A problemática do olhar, evidenciada desde a cantiga para espantar males que abre a narrativa, insinua-se, dessa maneira, como vetor que atravessa todo o texto rosiano, pois se insere no relato a partir de elementos explícitos e implícitos em sua tessitura, demonstrando que a maneira como o homem experiencia o sagrado passa necessariamente pela sua forma de "ver" a realidade e as "verdades" que a tornam possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"São Marcos" é um texto elucidativo no conjunto da obra de João Guimarães Rosa porque permite o vislumbre de alguns aspectos essenciais na concepção de sua prosa. Marcado pelas referências a componentes da fauna, da flora e da religiosidade, presentes em uma localidade específica, a novela ultrapassa as fronteiras do regional quando faz uso da cor local para tornar visíveis as grandes questões que inquietam o homem. Dentre essas questões, é produtivo destacar: os questionamentos em torno existência de forças maiores que a vontade humana; os desafios impostos pelo convívio do homem em ambientes nos quais crenças aparentemente inconciliáveis se misturam e dividem espaço; as dificuldades que acompanham a abstração de uma experiência numênica; a relevância da edificação de um relato no processo de autocompreensão; a maneira como a vida inexoravelmente nos "inicia" na medida em que apresenta respostas inesperadas aos questionamentos interiores que, por vezes, nem sabíamos que estavam conosco. O local surge, desse modo, como índice que propicia a reflexão a respeito do universal, daí o desprendimento do autor das amarras do regional.

O que se percebe, após o percurso analítico empreendido ao longo deste trabalho, é que o universo ficcional engendrado por Rosa é um espaço híbrido, instituído sob o signo da ambiguidade, no qual as fraturas, falhas e contradições presentes no humano são habilmente expostas, de modo a demonstrarem a possibilidade de convívio entre um princípio e a sua negação na consciência humana. Compreendido como "eterna possibilidade", seguindo as trilhas deixadas pelas reflexões de Octavio Paz (2012), o homem se apresenta como um ser atravessado pelo social, que se constitui único, singular, ao incorporar influências múltiplas que o fazem também plural, sendo sua consciência a encruzilhada em que se processam os diálogos entre saberes, fazeres e tradições diversas. Essa parece ser a consciência que torna possível a concepção de "São Marcos". O narrador inicialmente apresentado como João é também José. Não acredita em feiticeiros, mas considera necessário o porte de objetos que lhe protejam dos males. Debocha das crenças alimentadas pelos que estão ao seu redor, todavia, uma rememoração do vivido revela o quanto era semelhante a todos os "outros" com os quais conviveu e o quanto incorporou os gestos de cada um deles. Inicialmente se apresenta como aquele que não acredita nas "verdades" propagadas pelo povo que o cerca, embora posteriormente faça com que se perceba que ele era o "pior-de-todos", justamente por não externar submissão a nenhuma verdade em específico e, em virtude disso, nutrir-se, sem grandes culpas, de todas as que se apresentam ao seu alcance. Todas essas situações são

índices problematizadores dos conflitos da alma humana que se constitui como um espaço de diálogo entre crenças aparentemente díspares.

João-José, o narrador-personagem, está situado entre saberes populares e eruditos e é seu posicionamento estratégico que lhe permite o desenvolvimento de ricas reflexões sobre o convívio entre homem e sagrado. Na condição de observador da natureza, ele se deixa encantar pelos elementos de um espaço minuciosamente organizado – haja vista o que foi refletido no terceiro capítulo a respeito dos números que se sobressaem no discurso narrativo. Por outro lado, a condição de homem "da ciência", que ele também encarna a partir de seu ofício de observador da natureza, leva-lhe a duvidar das crenças nutridas pelos membros da comunidade em que se insere. A "selvagem religiosidade", apontada por Coelho (COELHO; VERSANINI, 1975) como uma das características do herói rosiano, manifesta-se na personagem na medida em que uma de suas inquietudes mais relevantes é precisamente o conflito entre aceitação e refutação das crenças em sua consciência.

Situado no jogo do "ser ou não ser" que passa incontornavelmente pela dinâmica do "ser sem ser", conforme demonstra Portella (MAGALHÃES; PORTELLA, 2008: 143-144), João-José revela desde a sua curiosa autodenominação, os conflitos internos que lhe impedem de elaborar uma palavra definitiva sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca. Ele se diz João, mas salienta que também se chamará José; ele "é e não é", sendo sem ser. E a impossibilidade de dar palavras finais sobre os acontecimentos se estende das insinuações em torno de seu nome à exposição de suas convicções a respeito dos acontecimentos que testemunhou em sua trajetória existencial. Sua iniciação em meio ao "Mato das Três Águas" demarca uma mudança de visão facultada por elementos externos e internos. Se é João Mangolô o responsável pela cegueira que o acomete, por fazer uso de práticas voduístas, é o próprio contador da história o responsável por proferir a "reza brava" que o faz mudar de voz e se mobilizar até a fonte de seu problema. A força do feiticeiro fica comprovada mediante a cegueira, mas é na recuperação das vistas que reside a maior transformação do homem que adentra a mata. João-José profere a oração de São Marcos e se dá conta de seu poder avassalador, de sua legitimidade. É dado o grande salto: o homem nunca mais será o mesmo. Sua iniciação foi feita! E as sombras, que lhe impedem de relatar com precisão o que de fato ocorreu durante os momentos imediatamente anteriores e posteriores à sua cegueira, apontam para a impossibilidade humana de externar plenamente através da linguagem os sentimentos constitutivos das experiências numênicas, como ressalta Otto (2007). Seu relato demarca uma

tentativa de autocompreensão, pois é um debruçar-se sobre o passado que justifica o modo de olhar para o presente.

O diálogo entre bem e mal na conformação das práticas sagradas é outro aspecto que se sobressai no texto rosiano. O feiticeiro é apresentado como aquele que desempenha ações de amarração e desamarração; é responsabilizado pelo mal que acomete o narrador, mas é também procurado pelos habitantes da comunidade, sorrateiramente, quando não é hora de missa. A oração de São Marcos é vista como "reza brava", causadora de desordem, mas também é a via de acesso encontrada por João-José para a cura do mal que acomete seus olhos. Até mesmo a natureza é apresentada como boa e má, pois a descrição dos componentes paisagísticos realizada pelo narrador apresenta-se como edênica em um primeiro momento, constituindo uma espécie de *locus amoenus*, "cosmos" organizado, como tentamos demonstrar no terceiro capítulo, mas é também passível de transformar-se em "caos", quando a visão do homem se turva e ele é obrigado a se relacionar de forma nova com o ambiente. Este é, aliás, um dado importante na apreciação da narrativa: quando o narrador perde a "visão", o cosmos se converte em "caos". O paraíso deixa de ser refúgio e passa a ser ameaça. O olhar apresenta-se, desse modo, como elemento crucial na apreensão da realidade por parte do homem religioso. E isso demonstra a pertinência da problematização de Costa Lima (2006; 2014) no que diz respeito às relações entre as fraturas do sujeito e as concepções sempre limitadas em torno do que é tido como real.

Quando Ernest Cassirer (1976) destaca a impossibilidade humana de apreender completamente a realidade, são colocados em cena entraves concernentes à humanidade e à linguagem. Esses entraves assumem posição de destaque nos universos ficcionais rosianos. O discurso narrativo de João-José demonstra a sua consciência das restrições de seu olhar, dos percalços que distanciam a sua vivência do relato construído em torno dela. A própria locução adverbial empregada pelo narrador, na abertura de seu texto, – "naquele tempo" (ROSA, 2001: 261) – expõe o distanciamento interposto entre o homem que viveu os acontecimentos e aquele que dá conta do vivido.

É digno de ênfase, também, o trajeto desenvolvido em torno das árvores e águas presentes no local em que transcorrem os fatos narrados. Os atos miméticos habilitam um universo análogo ao real em que as plantas detêm atributos humanos. A *mímesis* de produção faculta o desvendamento de posições assumidas pelo homem em relação aos seus deuses, através da recorrência à prosopopeia – figura de linguagem responsável pela humanização das árvores. Confiança, sedução, temor e fascínio são alguns dos sentimentos despertados pela

flora no coração do vivente que se coloca diante dela. Aspectos equivalentes aos que são pontuados por Rudolf Otto (2007) como característicos das experiências numênicas. O *mimema* torna possível, nesse contexto, a meditação sobre a realidade e o alargamento dos horizontes de compreensão em torno da mesma. As árvores antropomorfizadas são reveladoras das relações que se estabelecem entre homem e sagrado, por colocarem em foco os sentimentos que inquietam o ser posto em face da sacralidade. O amor maternal projetado na eritrina, o erotismo do jequitibá-vermelho e a imponência da colher-de-vaqueiro apresentam-se como forças determinantes para o convívio humano com o "numen". As atitudes atribuídas às árvores aparecem como *frames*, na terminologia de Costa Lima (2003), reveladores de comportamentos humanos, que aproximam o texto literário da realidade, ainda que aquele se edifique em torno de um universo próprio instituído pela diferença.

O desenvolvimento desta pesquisa nos permite levantar a hipótese de que o sagrado aparece na narrativa rosiana não somente como um elemento entre outros a ser tematizado pelo ficcional, mas como força constitutiva do narrado, uma vez que, todas as veredas presentes no percurso de João-José, de uma forma ou de outra, convidam a pensar sobre as feições assumidas pela sacralidade no cerne do imaginário. Alentos, dores, atrações e medos adquirem espaço nas páginas da narrativa. Sem exageros, se pode dizer que todos os elementos observados pelo narrador, na paisagem, nos animais, estão direta ou indiretamente articulados às sensações e atos humanos presentes no cenário religioso.

Sandra Vasconcelos, em estudo sobre Guimarães Rosa, enuncia o seguinte: "Em tempos imemoriais, os homens narravam mitos para resolver mistérios que não chegavam a compreender. Nos tempos modernos, os homens ouvem e narram histórias para não esquecer quem são" (VASCONCELOS, 1997: 183). E em "São Marcos" o narrador, ao falar sobre si, compromete-se a dizer do homem e de suas intermináveis travessias, evocando mistérios que até agora não fomos capazes de desvendar, recordando-nos, após muitos progressos e recessões, quem ainda somos.

Ao término desta pesquisa, ressaltamos que, no texto analisado, o narrador-personagem desafia-se a refletir sobre os caminhos tortuosos trilhados pela humanidade em sua insuperável busca por transcendência. E, no jogo do texto, nós, os leitores, somos também desafiados a desenvolver essa instigante travessia, a respeito da qual nenhuma palavra humana pode ser tomada como definitiva.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

AGUIAR, Flávio. O oco do mundo. In: Beth Brait (Org.). *O Sertão e Os Sertões.* São Paulo: Arte & Ciência, 1998, p. 79-102.

ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ALVES, Rubem; ARNS, Paulo E.; ROCHA, Everaldo P.G. *O que é Religião/ Igreja/ Mito.* São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, C. D. *Contos Plausíveis.* Rio de Janeiro: Record, 1998.

ANDRADE, Luiz F. N. de. Liminaridade, loucura e o sagrado em Rei Lear de W. Shakespeare. In: SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Presença do sagrado na literatura*. Questões teóricas e de hermenêutica. Campinas: UNICAMP/IEL, 2011. p. 81- 93.

ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ARRIGUCCI JR, Davi. O Mundo Misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos*. São Paulo: novembro de 1994, p. 7-29.

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas.* Rio de Janeiro: José Olympio/ INL/ Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 2013.

_____. *Estética da criação verbal.* Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud & Yara F. Vieira. São Paulo: HUCITEC, 2009.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. *Questões de literatura e estética*. A teoria do romance. Tradução Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: HUCITEC, 2014.

BAY, Dora Maria Dutra. Fascínio e terror sagrado. *Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas*. Florianópolis, n. 61, p. 1- 18, 2004. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/viewFile/1195/4443. Acesso em: 23/07/15.

BERND, Zilá (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2007.

BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Trad. Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980.

BLUMENBERG, Hans. "Imitação da natureza": contribuição à pré-história da ideia do homem criador. Trad. Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea.* Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010. p. 87- 135.

BOSI, Alfredo. *Hisória concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. Narrativa e resistência. *Itinerários*. Araraquara. n. 10. p. 11-27. 1996. Disponível em: http://piwik.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/2577/2207. Acesso em: 18/08/15.

_____. *O ser e o tempo da poesia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRAIT, Elizabeth. Guimarães Rosa na mira de Bakhtin: Riobaldo e Diadorim na televisão. In: FARACO, Carlos Alberto et al. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988.

BRANCO, Alberto Manuel Vara. Do Reino de Axum ao Reino da Etiópia (Século I D.C. ao século XVII): A Força e o Isolamento do Cristianismo na África do Norte e Nordeste. *Millenium*, 48 (jan/jun). 2015. p. 63-74.

BRANDT, Hermann. Apresentação. In: OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Trad. Walter O. Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2007.

CAMPELLO, Bianca. Fingidores, interventores, verdade, mentira e ficção: dois casos de incompreensão da *mímesis*. In: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de., PEREIRA, Kleiton Ricardo Wanderley (Orgs.) *Mímesis e Ficção*. Recife: Pipa Comunicação, 2013. p. 73- 103.

CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda. O homem dos pássaros e o menino: um encontro nas paragens do sagrado. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. *Veredas de Rosa.* Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade.* 7. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

_____. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese.* São Paulo: Nacional, 1978.

CARVALHAES, Cláudio. Teologia e literatura: João Guimarães Rosa – A terceira margem do rio. In: *Teologia e literatura*. Cadernos de pós-graduação 9. São Bernardo do Campo: UMESP,1997. p. 41- 72.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem, mito e religião.* Trad. Rui Reininho. Porto: Edições Rés, 1976.

CAVALCANTI, Raïssa. *Mitos da água*. As imagens da alma no seu caminho evolutivo. São Paulo: Cultrix, 1998.

CHAGAS, Silvania Núbia. *Nas fronteiras da memória*: Guimarães Rosa e Mia Couto, olhares que se cruzam. Recife: EDUPE, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de* Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COELHO, Nelly Novaes; VERSANINI, Ivana. *Guimarães Rosa:* dois estudos. São Paulo/ Rio de Janeiro: Quiron/INL, 1975.

COSTA LIMA, Luiz. *A ficção e poema*: Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Históiria. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. Introdução geral. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea.* Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010. p. 7- 49.

_____. *Mímesis e modernidade*: formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. *Mímesis.* Desafio ao pensamento. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.

_____. *Vida e mímesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa: Um alquimista da palavra. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges.* São Paulo: Ática (Ensaios 49), 1978.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral. São Paulo: EDUSP, 2013.

DELMASCHIO, Andréia Penha. "São Marcos": A mimese como produção da diferença. In:

DREHER, Luís H. A aproximação infinita do absoluto: Variações entre teoria da subjetividade, religião e literatura. In: SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Presença do sagrado na literatura*. Questões teóricas e de hermenêutica. Campinas: UNICAMP/IEL, 2011. 67- 77.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano:* a essência das religiões. Trad. de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Tratado de História das Religiões*. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

EUFRASINO, Cláudio Clécio Vidal. Conexões entre paradoxo narrativo e *mímesis* em narrativas de super-herói. In: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de., PEREIRA, Kleiton Ricardo Wanderley (Orgs.) *Mímesis e Ficção*. Recife: Pipa Comunicação, 2013. p. 349- 389.

FANTINI, Marli. A modernidade de Grande Sertão: veredas. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 9, p. 21- 43, 2006.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. Mímesis, memória e fingimento: *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago. In: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de., PEREIRA, Kleiton Ricardo Wanderley (Orgs.) *Mímesis e Ficção*. Recife: Pipa Comunicação, 2013. p. 105- 155.

FIGUEIREDO, Thiago da Câmara. Teorias da Ficção: Semelhanças e diferenças entre a teoria do efeito estético, de Wolfgang Iser, e a teoria da *mímesis*, de Luiz Costa Lima. In: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de., PEREIRA, Kleiton Ricardo Wanderley (Orgs.) *Mímesis e Ficção*. Recife: Pipa Comunicação, 2013. p. 45- 72.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: FREUD. Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud.* Edição standard brasileira. Trad. bras. superv. por Jayme Salomão. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos*. A Bíblia e a literatura. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso.* Um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARBUGLIO, José Carlos. Guimarães Rosa, o pactário da língua. *Revista Inst. Est. Brasileiros,* n. 22, p. 167-180, 1980.

GIOVANNONI, Hermenegildo F. O aspecto simbólico da literatura e da religião segundo a psicologia analítica. In: SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Presença do sagrado na literatura*. Questões teóricas e de hermenêutica. Campinas: UNICAMP/IEL, 2011. p. 45- 53.

GRIAULE, Marcel. *Dios de agua*. Trad. Àngels Gutiérrez. Barcelona: Alta Fulla, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Trad. Tomáz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HEATH, Richard. *Geometria sagrada e as origens da civilização*. A revelação dos maiores enigmas da história por meio da ciência dos números. Trad. Rita Luppi. São Paulo: Pensamento, 2010.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA. Luiz Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes.* Vol. 2. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955- 987.

LEITE, Ana Mafalda. Modelos críticos e representações da oralidade africana. *Via Atlântica,* São Paulo, n. 8, p. 147-162, 2005.

LUCENA, Sarah Catão de. Mimesis e tradução, uma perspectiva. In: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de., PEREIRA, Kleiton Ricardo Wanderley (Orgs.) *Mímesis e Ficção*. Recife: Pipa Comunicação, 2013. p. 265- 285.

LUNA, Sandra. A retórica do puritanismo, entre a "terra prometida" e o universo secularizado do Iluminismo norte-americano. In: SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Presença do sagrado na literatura*. Questões teóricas e de hermenêutica. Campinas: UNICAMP/IEL, 2011. 229- 240.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome*. Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. *Deus no espelho das palavras*. Teologia e literatura em diálogo. São Paulo: Paulinas, 2000.

_____. Notas introdutórias sobre teologia e literatura. In: *Teologia e literatura*. Cadernos de pós-graduação 9. São Bernardo do Campo: UMESP,1997. p. 7- 40

_____. *Religião*: crítica e criatividade. São Paulo: Fonte Editorial, 2012.

_____. *Religião*: Entre desejo, autocrítica e comensalidade. São Bernardo do Campo: Ambigrama, 2015.

MAGALHÃES, Antonio; PORTELLA, Rodrigo. *Expressões do Sagrado.* Reflexões sobre o fenômeno religioso. São Paulo: Santuário, 2008.

MARQUEZINI, Fabiana C. Ruínas de mitos, sementes de sonhos: ditos e provérbios em Guimarães Rosa e Luandino Vieira. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 9, p. 45- 61, 2006.

MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial:* Reconversões. Luanda: Editorial Nzila, Setembro de 2007.

MELLO, Cléa Corrêa de. A construção discursiva nacional em Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. *Veredas de Rosa.* Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa*. Ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

_____. *Do poder da palavra:* Ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MESQUITA, Armindo Teixeira . A simbologia dos números três e sete em contos maravilhosos. *Álabe 6.*2012. p. 1- 14.

MIRANDA, Evaristo E. de. *A sacralidade das águas corporais*. São Paulo: Loyola, 2004.

MORAIS, Márcia Marques de. Do nome-da-mãe ao nome-do-pai: Figuração de Identidades no "Grande Sertão". *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 177-198, jan./jun. 2002.

_____. Vozes entretecidas: Narrativas de Mia Couto e Guimarães Rosa em diálogo. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Mia Couto*: um convite à diferença. São Paulo: Humanitas, 2013. p. 397-415.

MOURA, Lúcia H. F. As encruzilhadas do Grande Sertão: Travessias, concertos e consertos da existência. In: SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Presença do sagrado na literatura*. Questões teóricas e de hermenêutica. Campinas: UNICAMP/IEL, 2011. p. 199- 208.

NUNES, Benedito. Prolegômenos a uma crítica da razão estética. In: COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade*: formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003. P. 11- 18.

OLIVEIRA, Lucas Antunes. Mímesis e alegora em A hora dos ruminantes de José J. Veiga. In: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de., PEREIRA, Kleiton Ricardo Wanderley (Orgs.) *Mímesis e Ficção*. Recife: Pipa Comunicação, 2013. p. 209- 238.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. Nação e Identidade em Guimarães Rosa. In: TOLENTINO, Magda Velloso Fernandes de (Org.). *Nação e Identidade: Ensaios em Literatura e Crítica Cultural.* São João Del-Rei: UFSJ, 2007.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Trad. Walter O. Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2007.

PAREYSON, Luigi. *Verdade e interpretação*. Trad. Maria Helena N. Garcez e Sandra N. Abdo. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PASCHOA, Airton. Casa-grande & grande-sertão num conto de Guimarães Rosa (Ensaio de interpretação). *Revista USP,* São Paulo, n. 47, p. 44-51, set./nov. 2000.

PAULA, Adna Candido de. Explicar e compreender: por uma teoria literária teológico-religiosa. In: SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Presença do sagrado na literatura*. Questões teóricas e de hermenêutica. Campinas: UNICAMP/IEL, 2011. p. 21- 31.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira.* Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Coisac Naify, 2012.

_____. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.* México: FCE, 1983.

PEREIRA, Kleiton Ricardo Wanderley. Mímesis e reescritura em Fradique Mendes. In: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de., PEREIRA, Kleiton Ricardo Wanderley (Orgs.) *Mímesis e Ficção*. Recife: Pipa Comunicação, 2013. p. 157- 186.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Nenhures: Considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. In: *Flores da escrivaninha.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIEPER, Frederico. Alegoria e símbolo na linguagem mitológica da religião. In: SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Presença do sagrado na literatura*. Questões teóricas e de hermenêutica. Campinas: UNICAMP/IEL, 2011. p. 33- 44.

PONTES, Newton de Castro. Borges, o conto moderno e a antiphysis. In: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de., PEREIRA, Kleiton Ricardo Wanderley (Orgs.) *Mímesis e Ficção*. Recife: Pipa Comunicação, 2013. p. 315- 347.

PRADO JR., Bento. O destino decifrado: Linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: *Alguns ensaios: Filosofia Literatura Psicanálise.* São Paulo: Paz e Terra, 2000.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Arx, 1991.

REBELLO, Ivone da Silva. O tópos lugar ameno (*locus amoenus)* e suas múltiplas facetas: da antiguidade clássica à época contemporânea. Disponível em: http://www.ippucsp.org.br/dowloads/anais_15_congresso/ivone-da-silva-rebello.pdf. Acesso em: 25/01/16.

REIS, Diogo de Oliveira. São Bernardo: Uma verossimilhança desviante. In: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de., PEREIRA, Kleiton Ricardo Wanderley (Orgs.) *Mímesis e Ficção*. Recife: Pipa Comunicação, 2013. p. 187- 208.

RIEDEL, Dirce Cortês. As meias verdades em Guimarães Rosa. *Revista Cultura,* Brasília, n. 17, p. 17-25, abr./jun. 1975.

ROCHA, Claudia Márcia Vasconcelos da. Entre Margens – Guimarães Rosa e Mia Couto, o encontro possível. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. *Veredas de Rosa.* Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

RÓNAI, Paulo. *Pois é: ensaios.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RONCARI, Luiz. A dança do sol e da lua na obra de Guimarães Rosa. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 9, p. 11- 19, 2006.

_____. Irmão Lélio, irmã Lina: incesto e milagre na "ilha" do Pinhém. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 15, n. 42, p. 413- 448, 2001.

_____. O tribunal do sertão. *Teresa revista de literatura brasileira,* São Paulo, n. 2, p. 216- 248, 2001.

ROOS, Jonas. Religião e estilo literário na obra de Kierkegaard. In: SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Presença do sagrado na literatura*. Questões teóricas e de hermenêutica. Campinas: UNICAMP/IEL, 2011. p. 55- 65.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias.* 5. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande Sertão: Veredas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

_____. *Magma.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile).* 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Noites do sertão (Corpo de baile).* Rio de Janeiro: Frente Editora, 2008.

_____. *Primeiras estórias.* 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Tutaméia (Terceiras estórias).* Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSENFIELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa:* A obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SAGNE, Cécile. *O erotismo sagrado*. Trad. Luís Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

SANTILLI, Maria Aparecida. Prosa de ficção e apelos teatrais: Manuel da Fonseca, José Luandino Vieira, Mia Couto, Guimarães Rosa. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 9, p. 63- 70, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela Mão de Alice.* O social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1997.

SANTOS, Joelma Gomes dos. A mímesis em marcha: perspectivas para a literarura angolana no século XXI. In: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de., PEREIRA, Kleiton Ricardo Wanderley (Orgs.) *Mímesis e Ficção*. Recife: Pipa Comunicação, 2013. p. 287- 313.

SECCO, Carmen L. T. R. Mia Couto: o outro lado das palavras e dos sonhos In: *Via Atlântica.* Nº 9 - Jun/2006. p. 71- 84.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. As margens do inefável: a significação dos velhos e aleijados em Guimarães, Luandino e Mia Couto. In: DUARTE, Lélia Parreira et al. *Veredas de Rosa.* Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2000.

SILVA, Carla A. L da. Mímesis e representação em O visconde partido ao meio. In: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de., PEREIRA, Kleiton Ricardo Wanderley (Orgs.) *Mímesis e Ficção*. Recife: Pipa Comunicação, 2013. p. 239- 264.

SILVA, Frederico José Machado da. Sobre o mundo da ficção: fronteiras, definições e insistências. In: FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de., PEREIRA, Kleiton Ricardo Wanderley (Orgs.) *Mímesis e Ficção*. Recife: Pipa Comunicação, 2013. p. 15- 43.

SILVA, Teresinha V. Z da. O espelho de Guimarães Rosa: "Reporto-me ao transcendente". In: SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Presença do sagrado na literatura*. Questões teóricas e de hermenêutica. Campinas: UNICAMP/IEL, 2011. p. 209- 217.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa:* As paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SOBRINHO, João Batista Santiago. Onde não se vê, o sagrado. In: SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Presença do sagrado na literatura*. Questões teóricas e de hermenêutica. Campinas: UNICAMP/IEL, 2011. p. 187- 198.

SPERBER, Suzi Frankl. A noção de sagrado e a realidade da palavra e da linguagem. In: SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Presença do sagrado na literatura*. Questões teóricas e de hermenêutica. Campinas: UNICAMP/IEL, 2011. p. 10- 17.

_____. Caminhos hermenêuticos do sagrado em “El Evangelio según Marcos” de Borges. In: SPERBER, Suzi Frankl (Org.). *Presença do sagrado na literatura*. Questões teóricas e de hermenêutica. Campinas: UNICAMP/IEL, 2011. 135- 146.

_____. *Caos e Cosmos*. Leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

_____. O diabo e a inquisição: Repercussões em ‘Grande Sertão: Veredas. In: FANITNI, Marli (Org.). *Machado e Rosa.* Leituras Críticas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. p. 481-492.

TERRIN, Aldo Natale. *A nova era*. A religiosidade do pós-moderno. Trad. Euclides Balancin. São Paulo: Loyola, 1996.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio à edição francesa. In: BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão.* Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994.

VASCONCELOS, Sandra. Outras Trilhas. In: Beth Brait (Org.). *O Sertão e Os Sertões.* São Paulo: Arte & Ciência, 1998, p. 105-122.

_____. *Puras Misturas*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

WISNIK, José Miguel. O famigerado. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 177-198, jan./jun. 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: HUCITEC, 1997.