

A RESISTÊNCIA POSSÍVEL - ou, quem espera está vivendo

SUZI FRANKL SPERBER  
(UNICAMP)

"Fita verde no cabelo"<sup>1</sup> foi escrito em 1964, dois meses antes do golpe militar de 1º de abril e tres anos antes da publicação de *Tutaméia*. Conforme escrevi em *Caos e Cosmos. Leituras espirituais de Guimarães Rosa* e em *Signo e Sentimento*(2), a obra de Guimarães Rosa se caracterizou por uma busca constante da palavra densa e expressiva, que se traduziu em mudanças de expressão de livro a livro. Por esse tempo da publicação de "Fita verde no cabelo", período posterior a *Primeiras Estórias* (publicado em 1962) a palavra apresenta, na produção de Guimarães Rosa, o que chamei de "epifanicidade filosófica", decorrente da fusão entre personagens, ação e espaço que, interpenetrados, contam estórias apenas esboçadas, sugeridas, referindo-se a sentidos terceiros, metafóricos, compreendidos como reflexo imediatos da transcendência." [...] é a busca da beleza artística que leva à beleza transcendente. Estabelecida - conseguida a beleza artística - o autor procura dar a ela um sentido transcendente. Daí a epifanicidade da palavra e da narrativa."<sup>2</sup>

"Fita verde no cabelo" necessita do diálogo com sua matriz, o conto "Chapeuzinho vermelho". Mas antes o leitor observa Fita Verde e as aldeias entre as quais caminha.

A aldeia é quadro de referência para Fita Verde. Aí estão os pares: velhos e velhas, homens e mulheres, meninos e meninas. O mundo (caminho entre aldeias) tem grupos de homens, os lenhadores. Individualizadas, tanto em "Fita Verde no cabelo", como em "Chapeuzinho Vermelho", foram tres mulheres, avó, mãe, filha, reunidas pelo amor. Só Fita Verde é ímpar. A distância geográfica entre uma aldeia e outra é percorrida com dificuldade. Em "Fita Verde" os perigos (inexistentes) não interferem na escolha do caminho longo e louco.

Fita Verde é fundamentalmente diferente dos outros, da gente da aldeia, os quais se definem como "velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam. Todos com juízo, suficientemente, menos uma meninazinha, a que por enquanto." A diferença entre Fita Verde e os outros moradores da aldeia consiste em **não ter juízo**. Que quer dizer "ter juízo"? O contrário daquilo que são os aldeões. Estes se definem pelo silêncio e pela ausência. Os velhos e velhas envelhecem ("velham"). Por quê? Porque não admitem o depois, a ruptura, o limite. Homens e mulheres esperam. O quê? A morte, naturalmente. Mas não o admitem. Meninos e meninas nascem, crescem, vivem e morrem. Claro. A morte não é mencionada no texto. (Nem a vida). Mas a morte **não** aparece nem mesmo na referência ao lobo, O lobo foi "exterminado". A avó sim, só ela se refere ao limite de sua vida, por tres vezes ("nunca mais"), e nas tres vezes este limite está vinculado à impossibilidade de manifestação do amor através do

corpo (braços, mãos, lábios, olhos). “Por enquanto” Fita Verde não tem juízo. Mas quase chega a tê-lo. “[...] como se fôsse ter juízo pela primeira vez” Fita Verde grita que tem medo do lobo. Mas se o lobo não existe mais, já que os lenhadores o exterminaram? O lobo não é simplesmente o símbolo da Morte. É uma fantasia que camufla a Morte como limite e a transforma em mistério. Não oculta o medo. A ausência da Morte como limite definiria o ser humano como eterno, imortal e, por extensão, infalível. (Chapeuzinho Vermelho não deve desobedecer, não deve errar e o erro é algo tão grave que provoca a morte. Vida e morte são misteriosos. Mas a morte é mistério maior que infunde medo e impede a vida livre.) Para Fita Verde, contudo, já era tarde para incorporar as características de seu povo. A ausência cresce sob a forma de despojos, o corpo frio da avó morta. É uma ausência explícita do corpo vivo.

Pareceria que “Fita Verde no cabelo” só se distinguiria do conto de fadas por esta substituição do Lobo pela Morte. Mas para que Fita Verde percorre o caminho menos prático que o outro possível? O louco e longo caminho lhe dá asas ligeiras. É o espaço da poesia, mas não do impossível. As avelãs **não** voam. As borboletas **não** formam buquê nem botão. As flores silvestres são plebéias e o clichê (colher belas flores) é negado. Fita Verde consegue a plenitude. (“Vinha sobejadamente.”).

Fita Verde faz a aprendizagem da Morte enquanto experiência concreta que não é negada, assim como fez a aprendizagem da realidade sem se importar com ser chamada de loucura a liberdade. Aprendizagem feita com olhos abertos: “Puxa o ferrolho<sup>3</sup> de pau da porta, entra e abre”. Abrir seria posterior a entrar só se se referisse a outra coisa e não à abertura de uma porta. Consiste em “abrir os olhos”, como está confirmado na frase sub-seguinte: “Fita Verde assim fez, e entrou e olhou.” Olhar, ver, é função do contato com a realidade, mas pode apresentar-se como ilusão ou fantasia criadora de mundos: “[...] aquele moinho, que a gente pensa que vê, e das horas, que a gente não vê que não são.” Fita Verde vai tranquila. O narrador, consciência coletiva, comenta o moinho “que a gente pensa que vê” (e alude a lutas desnecessárias, imaginárias, como as de D. Quixote) e ao tempo que aprisiona, sem existir. As defesas **de** e **ante** uma sociedade pareceriam configurar-se no moinho: alteridade inventada. O temor diante do tempo que corre é duplamente corrigido: as horas não existem e não importa o tempo do percurso, contando que propicie alegria, poesia, beleza e não o impossível: ver as avelãs **não** voar. É uma plenitude que não vem nem do heroísmo, nem da sabedoria máxima, exatamente como as florzinhas, que apesar de plebéias são “incomuns, quando a gente tanto por elas passa” (e olha).

A aprendizagem do mundo e sua leitura são possíveis com uma liberdade cuja existência, por sua vez, depende do enfrentamento com o medo e com a morte. Rompe-se a imagem onipotente de si mesmo. Conhecer seus limites é, para Fita Verde, o caminho para o encontro com sua própria alteridade - passo para a plenitude.

Enquanto tradução, este conto, ao dialogar com o conto de fadas original, de Charles Perrault, desvela o papel da linguagem adensada, com marcas orais: sobretudo a pontuação. A interpretação das falas leva a linguagem de Guimarães Rosa a despertar o que enuncia através da nomeação. O autor capta correspondências entre espaço e tempo originais (psíquicos) tal como aparecem nos contos de fadas, mas os registra com uma dimensão histórico-metalingüística (referente à história com a qual dialoga). Em Chapeuzinho Vermelho o presente é conflito e sentimento de culpa diante da desobediência, e busca da absolvição da morte punidora através do recurso ao lenhador, que abre a barriga do lobo e faz renascer as duas mulhe-

res, avó e neta. (Não deixa de ser interessante constatar que este renascimento simbólico só é possível graças a dois entes masculinos: o lobo, que se apresenta quase como gerador - transgressão geradora - e o lenhador, que garante o renascimento - redentor. Mas isto só acontece na versão de Chapeuzinho Vermelho). Presente e passado se projetam sobre o futuro redentor. Fita Verde, viva, redimida, reúne presente, passado e futuro e se projeta para uma realização que amplia o presente, já que não pode contar com o futuro. O limite do presente é o futuro, mas como não o teme, já que a morte não pode ser eludida, cabe tudo; é possível poder realizar-se no presente, sem culpas. A natureza contemplada é símbolo e realidade. Fita Verde necessita perceber as correspondências que se cruzam na natureza - e produz um objeto que imita essa estrutura de similitudes reais. Por isto "o belo é objeto de uma experiência capaz de perceber a condição do semelhante".<sup>4</sup> O belo se apresenta velado e re-velado pela linguagem.

"Essa aparência é seu véu, pois a própria essência da beleza a obriga a aparecer velada... A beleza não é uma aparência, não é véu que recobre outra realidade. Não é fenômeno, mas pura essência, uma essência que só permanece idêntica a si mesma se conserva seu véu. Pois o belo não é nem o véu nem o velado, mas o próprio objeto sob o véu. Desvelado, esse objeto permaneceria indefinidamente no aparente."<sup>5</sup>

Fita Verde rompe com a condenação, com o destino, o "juízo", rompe com a obrigação de escolher o caminho curto e o senso comum, e com a reprodução infinita dos mesmos gestos defensivos que imitam a sociedade como um todo. Rompe com o eterno retorno. A redução à essência, que apenas é, permite a Fita Verde perceber as correspondências naturais das coisas no mundo, que se transformam de fantasia em realidade, reencontrando sua substância histórica e voltando a ser elas mesmas. Pode-se apreciar o detalhe, como o pó que segue Fita Verde quando corre. (**Em pós** significa após, depois, mas também em poeiras). O que volta a ser possível é a experiência. O mundo belo se materializa, tornando a ser concreto. É neste mundo concreto, real, aberto para a fantasia lírica, que Fita Verde penetra.

A análise precedente de "Fita Verde no cabelo" pareceria não ter nada a ver com aspectos formais. Mas seu diálogo com o intertexto se faz fortemente no nível da linguagem. Façamos uma comparação mais direta entre os dois textos. Qual das duas formas mais conhecidas teria servido de referência a Guimarães Rosa? A recolhida por Grimm? Ou a de Perrault? Entre as duas formas de Chapeuzinho Vermelho mais conhecidas e comparando-as com a de Rosa se percebe que ele preferiu a versão de Perrault (séc. XVII)<sup>6</sup> à de Grimm (séc. XIX) como interlocutora.

Vamos ao elenco de diferenças.

## LE PETIT CHAPERON ROUGE(6)

O título contém o que se verá ser o nome da personagem. Está em forma diminutiva e não é um nome próprio, mas a característica da personagem. O nome próprio assim constituído despersonaliza, representando as intenções e fantasias da avó, que presenteou a neta com o objeto referido pelo nome.

O conto começa com a referência à menina, que se define em relação à aldeia, à mãe e à avó e não por si mesma. Além disto, o nome desta personagem feminina está no masculino.

O segundo parágrafo (na versão de Perrault há só dois parágrafos) começa informado sobre o trabalho da mãe (que é boa dona de casa, já que faz tortas ou biscoitos e é solícita com sua família). Ela manda biscoitos e manteiga à avó.

“Le petit Chaperon Rouge partit aussi-tost pour aller chez sa mère-grand [...]” (p.23)

“Je vais voir ma Mère-grand, & luy porter une galette avec un petit pot de beurre que ma Mère lui envoie”. (p.23)

“Oh ouy, dit le petit chaperon rouge, c’est par de-là le Moulin que vous voyez tout là-bas [...]”

Le Loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui estoit le plus court, & la petite fille s’en alla par le chemin le plus long, s’amusant à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, & à faire des bouquets des petites fleurs qu’elle rencontroit. (p. 23).

Le Loup ne fut pas long-temps à arriver à la maison de la mère-grand, il heurte: Toc toc. “Qui est là?” (p.23)

“C’est votre fille le petit chaperon rouge [...] qui vous apporte une galette, & un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie”. Le petit

## FITA VERDE NO CABELO(1)

O nome da personagem também não aparece, isto é, em vez do nome consta um elemento da roupa que caracteriza a personagem principal. Mas esta fita é um apêndice da personagem, que não está incorporado a ela, como o chapeuzinho vermelho da outra personagem e que, outrossim, se perde como objeto, mais para a frente, no conto.

O primeiro parágrafo remete à aldeia, às características dos aldeões e à diferença que há entre eles e Fita Verde: ela deixa a aldeia. Sua fita verde é uma invenção - não um objeto - que só servirá como nome, como referência à menina. A diferença explicitada entre os aldeões e Fita Verde é o juízo.

A mãe a manda para a casa da avó, mas com um cesto e um pote que continha um doce em calda. O último é uma referência cultural mineira. A cesta está vazia, destinada a conter framboesas, fruta européia. Em verdade, é continente do que vier: o relato; a aprendizagem. A avó vive em outra aldeia. Somente no segundo parágrafo Fita Verde assume corpo e nome, e irrompe o “era uma vez”.

Fita Verde partiu, **sobre logo**, ela e linda, tudo era uma vez. (p.72)

“**Vou à vovó, com cesto e pote, e a fita verde no cabelo, o tanto que mamãe me mandou.**” (p.72)

E ela mesma resolveu escolher tomar este caminho de cá, louco e longo, e não o outro, encurtoso. (p.72)

Saiu, atrás de suas asas ligeiras, sua sombra também vindo-lhe correndo, em pós. Divertia-se com ver as avelãs do chão não voarem, com inalcançar essas borboletas nunca em buquê nem em botão, e com ignorar se cada uma em seu lugar as plebeinhas flores, princesinhas e incomuns, quando a gente tanto por elas passa. (p.72)

Demorou, para dar com a avó em casa, que assim lhe respondeu, quando ela, to-

chaperon rouge qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d'abord, mais croyant que sa Mère-grand estoit enrhumée, répondit. (p.24)

que, toque, bateu.

-“Quem é?”

-“Sou sua linda netinha, com cesto e pote, com a fita verde no cabelo, que a mãe me mandou.” (p.73)

A avó estava na cama, rebufada e só. Devia, para falar agagado e fraco e rouco, assim, de ter apanhado um ruim defluxo. (p.73).

Mas agora Fita-Verde se espantava [...]. (p.73)

Na forma de Perrault, a menina se caracteriza pelo chapeuzinho, que conserva até o fim do conto, ainda que ela mesma, inteirinha, tenha estado na barriga do lobo. Fita Verde, na medida em que perde sua fita verde, que é inventada, não é metáfora, nem símbolo, nem alegoria: é ser humano, com ações verdadeiras, “boas, justas e salutare”, como está em freqüente frase bíblica. Esta diferença fundamental apresenta este conto como radicalmente oposto a sua matriz. O movimento de “Chapeuzinho Vermelho” é moral. “Fita Verde no cabelo”, inventada, passeia pelo mundo da criação: sua caminhada é poética. A moral, como de costume, obedece a ditames de um poder não explicitado. A ética (e a poética) se caracteriza antes por sua necessidade, por um valor que não contém submissão.

O nome da personagem, tanto em francês, como em português está no masculino (**chaperon - chapeuzinho**) Pareceria que tanto na matriz francesa quanto em sua tradução para o português existe um indício semelhante: a submissão (característica de texto moralizante) não explicitada ao longo da narrativa apresenta-se neste detalhe, nesta peça de roupa que **cobre a cabeça** da personagem, apagando características próprias de personalidade. Andrew Lang (*apud* Bruno Bettelheim) considera a história de Perrault como “admonitória, que ameaça deliberadamente as crianças com seu final produtor de ansiedade”.<sup>7</sup> Bettelheim faz uma análise da ambivalência entre o princípio de realidade e o do prazer em “Le Petit Chaperon Rouge”, uma análise do lobo como o sedutor masculino, do chapéu vermelho como “símbolo de uma transferência prematura da atração sexual”<sup>8</sup>, que, por isto, “expondo-a a uma experiência que suscita fortes sentimentos sexuais, recai nas formas edípicas de trabalhar (com o sexo)”<sup>9</sup>, e do pai que não é mencionado e que estaria presente de maneira velada<sup>10</sup>. Mas esta parte já se refere à forma recolhida por Grimm. A análise do conto registrado por Perrault permite a leitura da moral, do arbítrio punitivo, do poder camuflado, excluindo Édipo e o sexo. Guimarães Rosa opera algumas modificações substantivas, como a mudança do nome próprio, a eliminação do lobo, e, pois, de um função e necessidade de caçadores (figura masculina, também, como a dos lenhadores, que perdem espaço na forma roseana). Deste modo, ele atribui função apenas às mulheres: mãe, filha, avó.

Os presentes da mãe para a avó de Chapeuzinho Vermelho e de Fita Verde são diferentes. Fita Verde leva e procura algo (o cesto está vazio). Que procura? A liberdade, a plenitude, que implica **ser**. (Se buscamos os sentidos simbólicos das palavras **fita e verde**, confirmamos diversas hipóteses. Fita “é um sinal de desenvolvimento, em vez de marcar uma parada. Por outro lado, a fita pode [...] enfeitar partes de roupas [...]. A forma circular que toma então evoca [...] uma participação da imortalidade, da perfeição [...].<sup>11</sup> O verde simboliza esperança na regeneração

da natureza, o despertar das águas primordiais, e da vida. Relaciona-se com o **regressus ad uterum**. Como **medida**, o verde é símbolo da razão. Como **desmedida** tornou-se, na Idade Média, símbolo da falta de razão e brasão dos loucos).

Os dados da história de Perrault, aproveitados por Guimarães Rosa são: menina com um sinal no cabelo, a qual, a pedido de sua mãe, leva alimento para a avó distante. O caminho escolhido por ela é o mais comprido. Leva-a casa da avó doente, que lhe pede que entre. A menina surpreende-se com a avó, porque a encontra muito fraca e magra.

Para que serve o diálogo com o conto matriz? Para referir mais claramente aquilo que o lirismo do texto obnubilaria. Como procede Guimarães Rosa para obter o efeito desejado? Pouco é dito explicitamente. Não é um tratado filosófico, ou psicológico. A aprendizagem é feita pela poesia, através da palavra. Pound define a poesia como a palavra mais densa, mais plena de significação. Guimarães Rosa procura a poesia desde seu primeiro livro, inédito (**Magma**), livro de poemas premiados, mas que o Autor não queria publicar de jeito nenhum. Sua busca da perfeição da linguagem tem como meta a linguagem poética. Na fase posterior a **Primeiras Estórias** os núcleos de ações são menos densos. Mais ainda que em **Grande Sertão: Veredas**, a linguagem preenche os nós da ação. Chamei tais nós da ação de "sintagmas" e o recheio dos espaços entre os nós actanciais, de **aberturas do sintagma**. No conto estudado neste trabalho, Rosa nos mostra alguns de seus procedimentos. Aparecem na pontuação estranha, adensadora de sentidos, assim como a sintaxe, difícil, mas que, lida em voz alta, se torna quase cristalina. Os neologismos de "Fita Verde no Cabelo" foram produzidos a partir dos arcaísmos de Perrault. Estão em: "aussi-tost" que, escrito como está na edição compulsada (não tenho informações sobre se Guimarães Rosa leu a versão de Perrault em francês moderno ou não) surpreende o leitor estrangeiro, que conhece a palavra em grafia unida. Separada, "aussi" quer dizer "tanto" (ou "tão"), ou "também", e "tost" quer dizer "logo", ou cedo. Rosa, que explicita sua poética, marca sua narrativa como reflexo - ou como diálogo às avessas - com a matriz. O intertexto se apresenta sob a forma de rupturas. Assim, "tão logo", ou "logo mais" é traduzido por Guimarães Rosa como "sobre logo", isto é, em cima do logo, que tanto pode querer dizer imediatíssimamente, quanto depois do logo mais. Na frase "je vais voir ma Mère-grand, & lui porter une galette avec un petit pot de beurre que ma Mère lui envoie", Chapeuzinho Vermelho aparece como intermediária entre mãe e avó. No conto roseano, mantém-se esta relação, mas com uma limitação e uma mudança de sentido: a ida à casa da avó é um ato de obediência, e nada mais. O que Fita Verde leva corresponde ao que a mãe havia mandado, mas este limite, que é este tanto e não mais do que isto, é reconhecido por Fita Verde. "Le Petit Chaperon Rouge" indica onde fica a casa da avó. A referência é o moinho. Mas aí não se entende como referente ao **D. Quixote**. Rosa consegue indicar este último intertexto através de uma oração: "que a gente pensa que vê." (Moinho + visão ilusória = **D. Quixote**). Notável é a negação. Não há lobo; não há perigo. O que era lobo, na versão de Perrault (e isto se mantém também na versão de Grimm), transforma-se em sombra de Fita Verde. (**Alter ego**?) O caminho é escolhido por ela e não determinado pelo lobo. O produto de sua escolha é a poesia. **Chaperon Rouge** informa que é apenas portadora de "[...] un petit pot de beurre que ma Mère vous envoie". Fita Verde diz à avó que aquilo que a mãe mandou à avó foi a si mesma, Fita Verde ("[...] que a mamãe me mandou", expressão repetida duas vezes) - juntamente com "cêsto e pote". É a neta e não o doce que tem uma função junto à avó. Intermediária entre as duas mães, Fita Verde faz a aprendizagem do amor. Mas é pequena, ainda, e não pode procriar, de maneira que ante seus olhos se fixa o re-nascimento possível, a substituição de

uma mulher (a avó) por outra (a neta).

Não só "Fita Verde no Cabelo" mantém o diálogo necessário com outro texto. Em **Tutaméia** o diálogo entre textos aparece como teoria textual - profissão de fé?

"Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprêgo a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência."<sup>12</sup>

Guimarães Rosa diz, neste primeiro prefácio de **Tutaméia** citado acima (são quatro os prefácios): "Tudo, portanto, o que em compensação vale é que as coisas não são em si tão simples, se bem que ilusórias."<sup>13</sup> Um pouco adiante ele exemplifica sua concepção com uma anedota:

"O VERDADEIRO GATO. O menino explicava ao pai a morte do bichinho."  
- O gato saiu do gato, pai, e só ficou o corpo do gato."<sup>14</sup>

A relação entre o conto "Fita Verde no Cabelo" e o livro de contos **Tutaméia** é dada tanto pela utilização de uma anedota já conhecida com finalidades não cômicas (como a referência de "Le Petit Chaperon Rouge" no conto "Fita Verde no Cabelo", diálogo que não é feita para parodiar, nem para criticar, mas para construir um **tertium comparationis**, que permite mais associações para o leitor), como pela metáfora (chamada de anedota por Rosa) do corpo sozinho, privado do gato-avó. A busca de essência e de transcendência de Guimarães Rosa também ocorre em ambos conjuntos: o texto e o livro.

Um dos fenômenos notáveis nos contos de **Tutaméia** é algo que chamo de "anúncio e atraso". Consiste no uso de séries de palavras que criam matizes de sentido acerca do que é dito, incluindo aliterações que reforçam emoções de um ou mais personagens do conto. É o caso do conto "Estória nº 3"<sup>15</sup> que começa com o gaguejar e com uma especificação crescente, que parte do mítico para a realidade (certeza):

"Conta-se, comprova-se e confere que, na hora, Joãoquerque assistia à Mira frigir bolinhos para o jantar, conversando os dois pequenidades, amenidades, certezas. Sim, senhor, senhora, o amor. Cercavam-nos anjos-da-guarda, aos infinilhões."<sup>16</sup>

O suspense é criado pelas sonoridades aparentemente quase desprovidas de significação:

"E estrondeou aí foi então do pacato do ar o: - **Ó de casa!** - varando-a até a cozinha onde sobreditamente se fitavam Joãoquerque e Mira, que tremeram tomando rebate."<sup>17</sup>

Os primeiros tres verbos da primeira citação só encaminham o horizonte de expectativa do leitor do conto, o mito, em direção ao suceder. A asserção vê-se enfraquecida por este recurso. Fica tão diluída entre evocações de outros textos, ou anedotas, ou expressões jocosas (como "frigir - ou fritar - bolinhos", que tem o sentido próprio de fritar alimento e o figurado de ação desimportante, feita na falta de coisa melhor), que sobra algo como um grito, ou rumor, exclamação cheia de sentidos, cuja vagueza é corrigida por alusões semânticas de tartamudez ("Conta-se, **comprova-se e confere que**, na hora, Joãoquerque"), de pedido de silêncio ("Sim, senhor, senhora, o amor. Cercavam-nos anjos-da-guarda, aos infinilhões.") de amor, de proteção diante de uma ação feita de bobagens. A palavra já não narra: evoca e provoca, como em "E estrondeou aí foi então do pacato do ar o: - **Ó de casa!** - ". Produz o efeito de espera confiante que resulta, antes de mais nada, na espera de reconhecimento próprio de integridade, de unicidade vital, humana, que não exclui os limites. É a expressão de uma ordem espiritual, de um cosmos interior representado pelo tres, número de repetições. Em "Estória nº 3" o movimento im-

plica primeiramente tomar consciência (“tomando rebate”); segundo, (o que é relativo à moral), passar por uma seqüência de emoções que conduzem à ação, e ao exercício da vontade (começando pelo medo, passando a sentir nada, a perceber a situação). Assim é que mata o valente, o “vilão Ipanemão, cruel como brasa mandada, matador de homens, violador de mulheres, incontido e impune como o rol dos flagelados”.<sup>18</sup> Existe um terceiro movimento, que consiste em realizar a ação através do corpo. Paciência, espera, fé na redenção pessoal, silêncio sobre o mais íntimo, segredo de revelação, de transmutação correspondem ao direito dos mais humildes à vida, ao respeito, à felicidade, à iluminação. São características que se relacionam ao messianismo, presente nas classes oprimidas brasileiras<sup>19</sup> e profundamente ligado a impulsos de vida. Messianismo sem complexo de culpa; sem Messias: cada ser humano pode vir a ser o salvador de si mesmo. Esta iluminação manifesta-se no procedimento de anúncio e espera da narrativa: o espaço se amplia para receber a realização daquilo que havia sido intuído. Diante de tanto olvido, o coração se lembra. “Tudo era esquecimento, menos o coração.”<sup>20</sup>

Cada conto de **Tutaméia**, feito de sintagmas inconclusos, como tem um vasto recheio de aliterações, interjeições, considerações laterais, que ligam os nós da ação, contém, também, à maneira da fala do caipira, muitos provérbios às avessas, ou pseudo provérbios. São frases assertivas feitas de orações simples, com formato proverbial, como “Sonha-se é rabiscos”<sup>21</sup>; “A vida é nunca e onde”<sup>22</sup>; “O pão é quem faz o cada dia”<sup>23</sup>; “[...] o que não quer ver, é o melhor lince.”<sup>24</sup>; “Tudo, quanto há, é saudade, alternando-se com novidades: [...]”<sup>25</sup>; “Quem espera, está vivendo.”<sup>26</sup>; “Felicidade se acha é só em horinhas de descuido... [...]”<sup>27</sup> e muitas outras.

Guimarães Rosa, tanto tematicamente, como pela perspectiva de desenvolvimento do tema, como, ainda, através da linguagem (pontuação, sintaxe, semântica, neologismos, arcaísmos, estruturação da ação e do próprio léxico em “anúncio e retardamento”) escolheu o caipira como figura básica para sua obra. Seu é o mundo rural, do desequilíbrio mais gritante e, ao mesmo tempo, aquele que, sendo mais conservador, mais resiste às mudanças sociais e culturais. No meio rural, a natureza idêntica a si mesma (ainda que agredida pelo homem - e Guimarães Rosa não pegou os níveis mais criminosos de agressão à natureza), as relações familiares menos afetadas que nas cidades, a multidão inexistente, o espaço amplo, ainda que não próprio, assegura o valor de experiência e a confiança em uma revitalização no homem. A experiência valorizada está nas conquistas humanas conservadas, como o amor, a liberdade, a felicidade, isto é, a essência e transcendência do ser humano.

Esta perspectiva de Guimarães Rosa pode ser vista de dois modos. Foi vista como alienada. Mas pode, também, ser entendida como correspondente à perspectiva que teria de si mesmo o oprimido. A anterior é a perspectiva dos dominadores, lúcidos, racionais, mas não povo oprimido. Por meio do segundo prisma se vê o ser humano com seus limites, sim, como Fita Verde, que reconhece não ser nem imortal, nem onipotente, onipotência que provoca ou bem a adaptação ao modelo e a certeza poderosa do direito ao exercício da opressão, ou bem a não adaptação ao modelo, com o correspondente sentimento de culpa, de insuficiência, de insegurança, tão propício ao exercício da submissão, exigência absoluta, esta, resultante da incapacidade de aceitar a morte e os atos sem juízo. Mas, apesar destes limites - e por seu reconhecimento - é possível preservar a dignidade e manter-se vivo, esperando obstinadamente a redenção poética e real de si mesmo. A diferença entre esta espera e a dos homens e mulheres de “Fita Verde no cabelo” consiste em que os últimos esperam a morte, enquanto os primeiros - como Fita Verde - esperam a alegria - vida. A diferença está entre o pleno e o vazio.



Em **A Hora da Estrela** Clarice Lispector<sup>28</sup> apresenta personagens que são gente deste tipo, sobretudo Macabea (ainda que as personagens de Lispector não provenham da, nem estão na zona rural). Sua realização pessoal é mínima, íntima, dá-se em plano interior (sem projeção social) e passa por seu corpo, reduto último do ser. Em **Tutaméia**, os personagens são pobres, provavelmente, mas sua pobreza não é problema: é um estado. Por isto não interfere a situação econômica. Liberados deste tipo de problema, os personagens pensam, ainda que tutaméias (bobagens, migalhas, pequenezes, quase-nada). A partir destas tutaméias aparece o conhecimento e a experiência. Se desde Baudelaire o homem retratado conserva antes a sua vivência, em João Guimarães Rosa está recuperada a experiência possível aos que possuem e confiam em outro tipo de conhecimento: o intuitivo. Que exige como forma uma linguagem mais distante do racional.

O conhecimento intuitivo e a linguagem de penetração psicológica estão contidos e são expandidos pelo lirismo, permitindo tirar os véus culturais e ideológicos do real.

“Haveria uma verdade aparentemente inventada - a da ficção - parecendo independente da história, mas, de fato, verdade histórica, a qual, solta no ar - no ar psíquico - a sensibilidade ou a imaginação de algum novelista, mais concentrado na sua procura de assunto e de personagens, a apreendesse por um processo metapsíquico ainda desconhecido?”<sup>29</sup>

Esta verdade da ficção, perceptível por processos da fantasia, que se referem a uma memória “pré - antiquíssima” (arquetípica), como o analisa Freud, permanecerá intacta na gente pobre - personagens de Guimarães Rosa, capazes de aprendizagem, movimento e mundança, sentido humano da **experiência**.

## NOTAS

1. GUIMARÃES ROSA, João. **Ave palavra**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
2. FRANKL SPERBER, Suzi. **Caos e Cosmos. Leituras espirituais de Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas Cidades, 1976. Cap. 2.1. **Signo e Sentimento**. São Paulo: Ática, 1981.
3. “Ferrolho contém fonemas que permitem a alguém imaginativo uma “decomposição etimológica” de “ferro + olho”.
4. BENJAMIN, Walter. “Über einige Motive bei Baudelaire”, in **Gesammelte Schriften**. Ed. por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhauer. Frankfurt: Suhrkamp, 1978, vo. I-1, p. 194-195.
5. GUIMARÃES ROSA, João. “Evanira!”, in **Ave Palavra. op. cit.**, p. 41.
6. PERRAULT, Charles. **Contes de Charles Perrault**. Paris: Amateurs, 1946.
7. BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 6ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 203.
8. BETTELHEIM, Bruno. **op. cit.**, p. 209.
9. **Idem**, p. 210.
10. **Idem**, p. 214.
11. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**. Vol. 4. Paris: Seghers, 1974, p. 131.

12. GUIMARÃES ROSA, João. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 3.
13. **Idem ibidem**. p. 7.
14. **Idem ibidem**. p. 9.
15. **Idem ibidem**. p. 49 e 52.
16. **Idem ibidem**. p. 49.
17. **Idem ibidem**. p. 49.
18. **Idem ibidem**. p. 49.
19. Assunto tratado no capítulo de **Caos e Cosmos** já citado.
20. GUIMARÃES ROSA, João. **Tutaméia**. **op. cit.**, p. 87.
21. **Idem ibidem**. p. 75.
22. **Idem ibidem**. p. 75.
23. **Idem ibidem**. p. 74.
24. **Idem ibidem**. p. 75.
25. **Idem ibidem**. p. 23.
26. **Idem ibidem**. p. 83.
27. **Idem ibidem**. p. 29.
28. LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
29. In FREYRE, Gilberto. **Dona Sinhá e o Filho Padre**. **Apud** GUIMARÃES ROSA, João. **Tutaméia**. **Op. cit.**, p. 160.