

NARRATIVA, MITO E POESIA: uma leitura dos contos “Sequência” e “Luas de mel” de Guimarães Rosa¹

Daniela Rodrigues de OLIVEIRA

Profa. Dra. Monica de Oliveira FALEIROS (Orientadora)

Resumo: O objetivo desta pesquisa é apresentar uma leitura sobre o conto “Sequência” e “Luas de mel” da obra *Primeiras Estórias*, do escritor João Guimarães Rosa, partindo de estudos teóricos sobre o caráter híbrido dos gêneros e da narrativa poética. Esta pesquisa está dividida em três partes: na primeira, apresentamos o autor, bem como a sua obra, contextualizando-o no momento literário brasileiro. Também situamos o livro, objeto de estudo deste trabalho, no contexto de produção do autor. Na segunda parte, fazemos o levantamento teórico sobre os gêneros literários e sobre a narrativa poética, especificamente na obra *Primeiras Estórias*. Para tanto, utilizamos os escritos de Rosenfeld, que trata do hibridismo dos gêneros, de Rônai e Tadié, no que diz respeito às questões relacionadas ao estudo da narrativa poética em *Primeiras Estórias*. Finalmente, na terceira parte, apresentamos uma leitura do conto, pelo viés da teoria já anteriormente mencionada, trazendo tanto elementos do texto que evidenciam seu caráter mitopoético, quanto, elementos formais e temáticos que mostram o trabalho do autor com a linguagem, com a simbologia relacionada às personagens e ao espaço, além da estruturação do enredo na abordagem da temática amorosa que o conto contempla. Nessa fase utilizamos os escritos de Nunes, Machado, Galvão, entre outros.

Palavras-chave: sequência; Luas-de-mel; mitopoético; simbologia; Guimarães Rosa.

Abstract: The aim of this research is to present a reading of the tales "Sequência" and "Luas de mel", from the book *Primeiras Estórias*, by the writer João Guimarães Rosa, from theoretical studies on the hybrid character of genres and poetic narrative. This research is divided into three parts: first, we present the author and his work, contextualizing it in the Brazilian literary moment. We also situate the book, the object of the present study, in the author's context of production. In the second part, we do theoretical research on the literary genres and on the poetic narrative, specifically in the work *Primeiras Estórias*. We used the writings of Rosenfeld, which deals with the hybridity of genres, from Rônai and Tadié, with regard to issues related to the study of narrative poetics in *Primeiras Estórias*. Finally, in the third part, we present a reading of the tale, through the bias of the theory already mentioned, bringing together both elements of the text that show his mythopoetic character and formal and thematic elements that show the author's work with language, with the symbology related to the characters and space, besides the structuring of the plot in the loving theme approach that includes the tale. At this stage we used the writings of Nunes, Machado, Galvao, among others.

Keywords: Sequência, Luas-de-mel, mythopoetic, symbology, Guimarães Rosa

Introdução

¹ Trabalho de Iniciação Científica apresentado ao Departamento de Letras do UNI-FACEF – Centro Universitário de Franca.

A leitura do texto roseano desperta no leitor um desejo de extrair aquilo que está na entrelinha, fomos provocadas na medida em que nos deparamos com um texto repleto de imagens em que a palavra aparece em seu mais alto nível de plurissignificação. Conhecer a escrita do autor é permanecer com essa mesma sensação e com a certeza de que sempre há mais em Guimarães Rosa do que aquilo que a estória nos conta em uma primeira leitura. A leitura do conto “Sequência” e “Luas-de mel” da obra *Primeiras Estórias* (1962) provocou alguns questionamentos, a ponto de refletirmos a respeito da simbologia, dos elementos míticos e em relação ao hibridismo de gêneros.

Dessa forma, o objetivo desta pesquisa é apresentar uma leitura dos contos “Sequência” e “Luas de mel” da obra *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, partindo de estudos teóricos sobre o caráter híbrido dos gêneros e da narrativa poética, apontando no texto elementos formais e temáticos que mostram o trabalho do autor com a linguagem, com a simbologia relacionada às personagens e ao espaço, além da estruturação do enredo na abordagem da temática amorosa que o conto contempla.

Esta pesquisa está dividida em três partes: na primeira, apresentamos o autor, bem como a sua obra, contextualizando-o no momento literário brasileiro. Também situamos o livro, objeto de estudo deste trabalho, no contexto de produção do autor. Na segunda parte, fazemos o levantamento teórico sobre os gêneros literários e sobre a narrativa poética, especificamente na obra *Primeiras Estórias*. Para tanto, utilizamos os escritos de Rosenfeld, que trata do hibridismo dos gêneros, de Rønai e Tadié, no que diz respeito às questões relacionadas ao estudo da narrativa poética em *Primeiras Estórias*. Finalmente, na terceira parte, apresentamos uma leitura do conto, pelo viés da teoria já anteriormente mencionada, trazendo tanto elementos do texto que evidenciam seu caráter mitopoético, quanto, elementos formais e temáticos que mostram o trabalho do autor com a linguagem, com a simbologia relacionada às personagens e ao espaço, além da estruturação do enredo na abordagem da temática amorosa que o conto contempla. Nessa fase utilizamos os escritos de Nunes, Machado, Galvão, entre outros.

Desse modo, julgamos essa leitura que aqui se apresenta relevante para os estudos acadêmicos por despertar o interesse em ler a obra roseana e permitir que nos atentemos para os mecanismos de construção utilizados pelo autor, pois revela uma percepção de mundo que nos permite refletir a vida.

Os primeiros traços do Modernismo Brasileiro surgiram pela tomada das tendências culturais e artísticas lançadas pelas vanguardas europeias no período que antecedeu a Primeira Guerra Mundial, como, por exemplo, o Cubismo e o Futurismo, esta última relacionava-se à experimentação de uma linguagem que fosse moderna, o que levou à tentativa da abolição de todas as regras anteriores e à busca da novidade.

De acordo com Bosi (2006), a semana de Arte Moderna de 1922 foi o marco inicial da primeira fase desse movimento, que se deu de 1922 a 1930. Mas, foram as décadas de 30 e de 40 que vieram ensinar muito aos nossos escritores, nesses anos ficou evidente a tônica de uma “atitude interessada diante da vida contemporânea”, que Mário de Andrade tanto defendeu entre os primeiros modernistas. As obras de 30, 40 e 50 mostram à saciedade que novas angústias e novos projetos impunham ao artista a necessidade de definir-se na trama do mundo contemporâneo.

Em relação à primeira fase do Modernismo, para Lafetá (2000), o decênio de 30 representou a aura de maturidade e equilíbrio desse movimento, foi nessa fase que se preocupou mais diretamente com os problemas sociais, produzindo os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia e a poesia militante de combate. Havia um clima de renovação estética e psicológica, no plano da estética aconteceu a renovação dos meios de linguagem, houve uma ruptura com o tradicional e, em relação ao projeto ideológico aconteceu a tomada de consciência do país e um desejo da busca por uma expressão artística genuinamente nacional. A obra de arte não era mais limitada à mimese, falava-se agora em um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional.

[...]esboçar o roteiro de um conflito que se nos afigura importante para compreender e situar os problemas que serão enfrentados pela crítica nesse momento. A tensão que se estabelece entre projeto estético da vanguarda (a ruptura da linguagem através do desnudamento dos procedimentos, a criação de novos códigos, a atitude de abertura e de auto-reflexão contidas no interior da própria obra) e o projeto ideológico (imposto pela luta política) vai ser o ponto em torno do qual se desenvolverá a nossa literatura por essa época” (LAFETÁ, 2000, p. 30.)

Candido (2000) concorda com Lafetá (2000), e define o movimento modernista brasileiro como um momento de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Até 1930, segundo o autor, a literatura, predominantemente, se ajustava a uma ideologia de permanência representada pelo purismo gramatical que tendia a adotar como modelo a literatura portuguesa. Para ele, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, tanto no plano estético quanto no plano ideológico.

Para Bosi (2006), rumos novos foram se delineando depois da Guerra Mundial, a ponto de se delimitar dois momentos histórico–culturais nesses quarenta anos de vida mental brasileira.

Segundo o autor, entre 1930/1945, em linhas gerais, o panorama literário brasileiro se representava pela ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna, despontava também o romance introspectivo. A paisagem era familiar: o nordeste decadente, a classe média em fase urbanizadora tudo regado a conflitos internos da burguesia entre provinciana e cosmopolita, temas utilizados como fontes da ficção.

Na esteira da vanguarda experimental, e em relação à ficção, o grande inovador foi Guimarães Rosa, experimentador radical, que buscou nas fontes vivas das linguagens não letradas o substrato da sua arte, soube explorá-las e pô-las a serviço de sua prosa complexa em que o natural, o infantil e o místico assumem uma dimensão ontológica.

A literatura do pós-guerra configura, conscientemente, de acordo com Bosi (2006), uma interpenetração dos planos, lírico, narrativo, dramático e crítico, na busca de uma forma de escrever geral, que fosse capaz de refletir o pluralismo da vida moderna, assim como já gostariam os primeiros modernistas.

Segundo Bosi (2006), Lucien Goldmann em sua obra *Pour une sociologie du Roman* pensou em uma abordagem genético-estrutural do romance moderno, sendo que seu ponto de partida é a existência de tensão entre o escritor e a sociedade, tomando como objeto de análise as distinções de Georgy Lukács (*Die Theorie des Romans*) e de René Girard (*Mensonge romantique et vérité romanesque*). Pressupõe o pensador francês que há pontos em comum entre a estrutura da obra literária constituída e a estrutura social em que o autor está inserido.

Para Goldmann apud Bosi (2006), o romancista moderno, em face da sociedade burguesa (pano de fundo comum da literatura ocidental nos últimos dois séculos), tende a engendrar a figura do “herói problemático”, em tensão com as estruturas degradadas vigentes, ou seja, as estruturas da sociedade são incapazes de praticar os valores que ela própria apregoa: liberdade, justiça e amor, por exemplo.

Há uma oposição entre ego/sociedade que origina a forma romanesca da obra e a mantém, segundo Goldmann apud Bosi (2006), sempre, a tensão dos protagonistas não extrapolam os limites da ruptura absoluta ente o ego e a sociedade, pois caso o fizesse o gênero romance deixaria de existir, dando lugar à tragédia ou à lírica.

Portanto, a partir dessa formulação que se pode pensar a classificação do romance: o herói pode buscar valores pessoais e os subordinarem a si e ao meio em que vive;

o herói pode fechar-se na memória ou nos próprios estados de alma; e por último, o protagonista pode também autolimitar-se em “aprender a viver” em um universo, com madura virilidade, em um meio de difícil vivência em que fora lançado. Percebe-se que o herói não transpassa o liame da oposição ego/sociedade, ele, em um primeiro momento, busca valores pessoais ou pode fechar-se em um estado de alma e por fim até “aprender a viver” no meio aonde fora lançado.

Se de um lado o protagonista possui diferentes maneiras de reagir diante da dialética de vínculo e oposição ao meio, no romancista a consciência que projeta as personagens toma a forma da ironia, uma maneira se transmitir o ponto de vista do herói e sua posição exercida diante dessa dialética.

Para Bosi (2006), como todo esquema, o de Goldmann está sujeito a revisões, pois o pensador francês trabalha dentro dos limites do gênero épico-narrativo, no entanto, tal abordagem possui a vantagem de atentar para um dado existencial primário, o da *tensão*, que se apresenta como relacionamento do escritor com o mundo objetivo (do qual depende) e com o mundo estético (o que será construído). Figura-se a relação entre o psicossocial e o figurativo, vale lembrar que essa relação não se faz sempre do mesmo modo, é realizada através da intervenção literária que tem a liberdade de constituir do romancista, que é diversa da liberdade da massa dos atos não-estéticos. Por isso, é possível a aproximação entre determinados textos.

Diante disso, o que Goldman propõe é uma hipótese explicativa do romance moderno, na sua relação com a totalidade social, assim, é possível distribuir o romance brasileiro, de 30 para cá, em ao menos quatro tendências, segundo o grau crescente de tensão entre o herói e o seu mundo: os romances de tensão mínima; os romances de tensão crítica; os romances de tensão interiorizada; os romances de tensão transfigurada.

João Guimarães Rosa, de acordo com Bosi (2006), através das experiências radicais e de suas personagens, é exemplo de escritor dessa última tendência, pois, seus protagonistas ultrapassam seus conflitos pela metafísica e ao “resolverem” o conflito por esses “meios”, fazem com que a obra ultrapasse os limites da narrativa e atinja o âmbito do poético e do trágico.

A escrita de Rosa difere das três tendências anteriores, pois enquanto elas situam o processo literário na *transposição* da realidade social e psíquica, este aposta na *construção* de outra realidade, em que há uma fortíssima vontade de estilo, e nesse *inventário-invenção* privilegia o aspecto construtivo da linguagem, o mais apto a significar o universo

em que o homem contemporâneo encontra-se imergido, este momento é a diretriz mais moderna que se inclinou o romance.

1.1 Guimarães Rosa na literatura brasileira

João Guimarães Rosa é mineiro, nasceu em 1908 na cidade de Cordisburgo, morreu em 1967 no Rio de Janeiro. Filho de um pequeno comerciante, cursou medicina, estudou sozinho Alemão e Russo, ingressou em 1934 na carreira diplomática, foi cônsul – adjunto em Hamburgo, secretário de embaixada em Bogotá e conselheiro diplomático em Paris. De volta ao Brasil em 1958, foi Ministro e por fim ocupou a chefia de Demarcação de Fronteiras.

De acordo com (2000), quando Rosa publicou sua primeira obra, *Sagarana*, em 1946, o cenário ficcional brasileiro era dividido em duas vertentes: a do regionalismo e a do romance espiritualista e psicológico. A autora diz que Rosa realiza uma síntese bem construída dessas duas vertentes. Assim como os regionalistas, Rosa volta-se para o interior do país, pondo em cena personagens típicas como os jagunços sertanejos; num outro passo, explora sobremaneira, como os autores da reação espiritualista, o plano sobrenatural, em demanda da transcendência.

Rosa somente obteve reconhecimento no campo da literatura a partir de 1956, com as obras *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*; além dessas escreveu e publicou também: *Primeiras Estórias*, em 1962; *Tumatéia: Terceiras Estórias* em 1967; *Estas Estórias* em 1969. Existem traduções de suas obras para o francês, o italiano, o espanhol, o inglês e o alemão.

Para Galvão (2000), superou ambas as vertentes que assinalavam o período de estréia do autor na literatura brasileira, no apuro formal, no caráter experimentalista da linguagem, na erudição poliglótica, no trato com a literatura universal de seu tempo, escrevendo fonema a fonema. Por isso Rosa é considerado único na literatura brasileira, tomando a liberdade de trocar um sufixo por outro, por exemplo, prefere “abominoso” a abominável; ou deriva um adjetivo, inexistente, de um substantivo, são suas criações, os neologismos. Rosa conhecia o código para, por meio, reproduzir os processos de criação da própria língua.

A escrita de Rosa é, de acordo com Bosi (2006), repleta de recursos que retratam a função poética da linguagem, como o ritmo, as aliterações, onomatopéias, a presença da oralidade, metáforas, metonímias, a simbologia, as imagens, recursos que, ao

serem transplantados para o texto, ganham múltiplas significações e que devem ser considerada a partir de seu significante e seu significado. Ainda de acordo com o autor, para Guimarães Rosa, a palavra é sempre um feixe de significações e o signo, o portador de sons e formas que desvendam significados múltiplos, uma relação íntima entre significante e significado.

Ainda de acordo com Bosi (2006), foi com esse autor que se começou a entender que os conteúdos de ordem social e psicológica somente ganham forma em uma obra literária quando veiculados por um código de arte, que lhes conferia potencialidade de sentido.

Antonio Candido, citado por Rónai (2005), define o mundo de Guimarães Rosa como um universo autônomo, em que define a maneira como Rosa se utiliza da realidade vivida para compor sua realidade ficcional.

[...] composto de realidades expressionais e humanas que se articulam com harmonia, superando por milagre o poderoso lastro de realidade tenazmente observada, que é a sua plataforma.” (CANDIDO APUD RÓNAI, 2005, p. 32).

Em relação ao regionalismo, pode-se dizer de acordo com Galvão (2000), foi uma manifestação literária que em parte se opunha ao que ocorria nas vanguardas européias, por isso reivindicava a representação da realidade local. No início causava efeito de propaganda, ou seja, dava ênfase à descrição da terra, daí a predominância do que é pitoresco. O primeiro regionalismo buscou suas fontes no sertanismo, trazendo esse espaço para dentro da ficção, já o segundo regionalismo sob o influxo do naturalismo, e enfim, o terceiro regionalismo, conhecido como regionalismo de 30, tinha como bases no empenho de denunciar as injustiças, a iniquidade, o preconceito sob todas as formas.

Entretanto, ainda de acordo com Galvão (2000), nem tudo era regionalismo no panorama da literatura brasileira. Outra vertente que se relacionava com o romance psicológico ou espiritualista nada possuía de documental nem de engajamento, os escritores nesse momento viravam as costas ao social e à militância, para embrenhar-se nas entranhas da subjetividade.

Considerando que a autora diz que o regionalismo imperava absoluto e que havia outra corrente na época, de vertente psicológica e espiritualista, não se pode enquadrar Rosa em uma corrente regionalista sem que sejam feitas ressalvas. Há na escrita Roseana traços regionalistas, sem dúvida, pois o escritor voltou-se para o sertão

Vale lembrar o que falamos a respeito das trilhas do romance, proposta por Goldmann apud Bosi (2006), principalmente no que tange aos romances de tensão

transfigurada. Existe a tensão entre o autor de *Primeiras Estórias* (1962), e a sociedade, há um embate entre o que é real (a sociedade) x escritor, esse choque entre o empírico, ou seja, a vida e o peso das significações de sua obra, acontece no nível da metafísica.

Dessa oposição surge a forma romanesca. Rosa, não produziu apenas romances, mas também contos e tanto em um, quanto em outro, nota-se a transfiguração, que está em relação direta com o ponto de vista de Galvão, na medida em que a paisagem, o elemento regional, na obra de Guimarães Rosa, é matéria prima, para plasmar a dimensão humana mais profunda em suas obras, conseguida por meio da mitopoética, narrativa de caráter lendário/ficcional e poético, é por meio da transmutação metafísica da realidade, que constrói estórias que transitam entre a narrativa e a poesia.

Facó (1982) observa alguns procedimentos essenciais sobre o código adotado por Guimarães Rosa: o realismo regionalista, realismo mágico, realismo cósmico e o místico, a autora diz que Rosa quando escreveu suas *Primeiras Estórias* se enquadra na terceira modalidade. Para ela, afirmar que tudo na obra do autor significa, é certo, mas ainda é pouco, pois, mais que isso, chocam-se duas características: de um lado a força do empírico, da vida, do real e de outro o peso cósmico das significações, do mistério e da metafísica.

Segundo a autora, a partir de *Primeiras Estórias* (1962) Rosa vai se desvinculando do caos empírico, sua escrita vai se restringindo às significações. Mais que antes, cada palavra é, agora, uma significação seguida de outra significação, o símbolo torna-se a partir daqui ostensivo. Em *Primeiras Estórias* (1962) é como se o bem e o mal já tivessem sido superados, reinando a harmonia transcendental e tudo se resume na busca pelo terceiro pensamento.

Rosa explorou bastante o chamado realismo cósmico, pois as formas que capta da realidade empírica tomam força por meio da palavra, tornam-se significações universais, tudo no texto é transfigurado: “As cousas não significam por sua materialidade, mas ocupam apenas um espaço de significação.” (FACÓ, 1982, p. 29).

Pode-se especular se a obra de Rosa assinalaria ao mesmo tempo o apogeu e o encerramento do regionalismo, porque ultrapassa o particularismo e o neo-naturalismo do romance de 30, sem detrimento de seus muitos méritos, o escritor vai representar uma síntese feliz e uma superação das duas vertentes que vincavam na época: o Regionalismo e o romance psicológico. Como os regionalistas Rosa volta-se para os interiores do Brasil, pondo em cena personagens plebeus e típicos, levando a sério a literatura como documento até o ponto de reproduzir a linguagem característica, recriada ou reelaborada. Mas, com os personagens do

romance espiritualista ou psicológico, maneja largo sopro metafísico, costeando o sobrenatural, preocupado mais com a graça, em demanda da transcendência.

Diante desse panorama artístico no qual Guimarães escreve a obra *Primeiras Estórias* (1962), considerando que é muito difícil atribuir classificações exatas ao autor e, sobretudo, à sua literatura, falaremos no próximo tópico acerca da obra e suas características gerais.

2 *Primeiras estórias* (1962): a questão do hibridismo dos gêneros

Para Silva (2005), as palavras para Guimarães Rosa têm canto e plumagem, pois escrevia prosa como se fosse uma sequência de versos de verdade, versos construídos com a força dos substantivos e a junção de palavras que se desbanalizam, fazendo nascer novos valores, que desconhecíamos.

Na obra *Primeiras Estórias* (1962) ocorrem aventuras rápidas, mesmo quando nunca terminam. Rosa utilizou-se de uma textura verbal que contemplou a dupla expressão, a da prosa e a da poesia, gerando uma forma literária que, de acordo com Silva (2005), o poeta e estudioso da obra de Guimarães Rosa, Oswaldino Marques, chamou de “prosoema”.

As *Primeiras estórias* (1962) são compostas de 21 contos: “As margens da alegria”, “Famigerado”, “Sorocô, sua mãe, sua filha”, “A menina de lá”, “Os irmãos Dagobé”, “A terceira margem do rio”, “Pirlimpisiquice”, “Nenhum, nenhuma”, “Fatalidade”, “Sequência”, “O espelho”, “Nada e nossa condição”, “O cavalo que bebia cerveja”, “Um moço muito branco”, “Luas-de mel”, “Partida do audaz navegante”, “A benfazeja”, “Darandina”, “Substância”, “Tarantão, meu patrão...” e “Os cimos”.

A maioria dos contos, afirma Rónai (2005) desenrola-se numa região não especificada, o cenário é representado por bichos e plantas que são caracterizados, têm nomes, costumes e hábitos e se encontram em grandes fazendas como a do Pãodolhão e a Santa-Cruz-da-Onça, dos contos “Sequência” e “Luas-de-mel”, respectivamente.

O próprio Rosa em correspondência ao tradutor francês J. J. Vilard, afirmou, ao comentar sobre *Primeiras Estórias* (1962):

Só aparentemente e enganosamente é que ele finge de simples e livrinho singelo. Muito mais que uma coleção de estórias rústicas, *Primeiras estórias*, é ou pretende ser, um manual de metafísica, e uma série de poemas modernos. Quase cada palavra nele assume pluralidade de direções e sentidos. Tem de ser tomado de um ângulo poético, anti-racionalista e anti-realista. (FACÓ, 1982, p.27)

Para Silva (2005), Rosa utilizou-se do enredo curto e nos textos breves dessa obra permeia uma aura de Idade Média, que coexistem cavaleiros cortesões, em um ambiente pastoreio, suas mulheres damas, que sempre exercem a condição de suas senhoras, como, por exemplo, no conto Luas-de mel em que aparece, igualmente, a figura da caboclada se armando, constantemente, em combates.

A oralidade e a sonoridade são, segundo Rónai (2005), algumas das principais coordenadas da escrita Roseana, pois o autor utilizava-se das fórmulas populares de uso geral e as reinventava. Por exemplo, o uso do artigo definido à frente dos adjetivos indefinidos: “As muitas pessoas”, “o parente nenhum”, da mesma forma, quando deixa frases inacabadas que caracteriza a fala comum das pessoas de poucas letras, tudo isso atrelado à sonoridade que Rosa atribuía ao seu texto, por aliterações, pelo prolongamento das palavras por meio de sufixos altissonantes, pelos inúmeros nomes das personagens, dão um ar pitoresco à obra, traz musicalidade, ritmo, sinal de gravidade ou graça às Primeiras Estórias.

[..] suas páginas exigem leitura atenta e mediata, e, ao mesmo tempo, podem ser lidas em voz alta ou, pelo menos, com a colaboração ininterrupta da imaginação auditiva. Só assim, poderão ser apreciados *in totum* e valorizados seus esforços originalíssimos de “transposição total para o plano auditivo de uma representação puramente visual”. (MARQUES *apud* RÓNAI, 2005, p. 36).

Atribuir um gênero literário específico à obra de Guimarães Rosa é muito difícil, assinala Faleiros (2007), em virtude da grandiosidade, variedade e modernidade de seu trabalho, no capítulo seguinte trataremos dos gêneros literários e também relacionaremos a teoria acerca dos gêneros à obra *Primeiras Estórias* (1962).

2.1 A questão dos gêneros em *Primeiras Estórias*

De acordo com Rónai (2005), Guimarães Rosa atribui à sua obra a designação de estória e não história, uma inovação com relação ao gênero até então adotado. Trata-se de um neologismo de sabor popular que se destina a absorver um dos significados de “estória”, que é o de “conto”, que por sua vez significa pequena história – *short story*, portanto, a designação de “estória” abrange o gênero conto na sua estrutura. O gênero estória refere-se sobremaneira às narrativas de Guimarães Rosa que envolvem uma aura mágica, num halo de maravilhosa ingenuidade, que as torna diferente e no aspecto do gênero, caracterizando um gênero de caráter híbrido, pois, embora, como dissemos, sejam narrativas, trazem na sua essência traços do gênero lírico em uma estrutura inovadora que é a estória.

Para Rosenfeld (2008), as obras literárias podem ser classificadas em três gêneros, o Lírico, Épico e Dramático, uma classificação herdada da antiguidade clássica, de Platão, na obra *República* (428 a. C - 347 a. C) e Aristóteles (348 a. C - 322 a.C) na *Poética*. Para Rosenfeld, entretanto, não há pureza de gênero, mas sim a predominância de um gênero sobre outro, na modernidade.

De acordo com a concepção de Rosenfeld (2008), ao gênero lírico pertencem obras em que aparece uma voz, um “eu” que expressa seu próprio estado de alma, em um discurso mais ou menos rítmico, geralmente aparece traços subjetivos da personagem; já a narrativa existe quando nos é contada uma história, seja em versos ou em prosa, o conto faz parte desse gênero. Quanto ao gênero dramático, é aquele que se destina à encenação, em que não há um narrador, e surgem as próprias personagens para nos contar uma história, constituindo-se o texto essencialmente de diálogos. Essa é a concepção “substantiva” dos gêneros. Em contrapartida, o autor fala da concepção “adjetiva” dos gêneros, sendo que se levam em conta os traços estilísticos que um gênero possui em maior ou menor grau:

Assim, certas peças de Garcia Lorca, pertencentes, como peças à Dramática, têm cunho acentuadamente lírico (traço estilístico). Poderíamos falar, no caso de um drama (substantivo) lírico (adjetivo) [...] Há numerosas narrativas, como tais classificadas na Épica, que apresentam forte caráter lírico (particularmente da fase romântica) e outras de forte caráter dramático [...]. (ROSENFELD, 2008, p.18).

Para Rosenfeld (2008), por mais que a teoria dos três gêneros tenha sido combatida ao longo do tempo, ela se mantém, na sua essência, inabalada, o autor admite que essa classificação dos gêneros é artificial, como toda conceituação científica e completa dizendo que a realidade literária é tão vasta que essa divisão de gêneros nem sempre é suficiente para classificar as obras literárias. Ele diz que a concepção dos gêneros que traz não deve, da maneira alguma, ser entendida como preceitos ou normas a serem seguidos pelos autores, esses não teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras e épicas puras, dramáticas puras, completa: “A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto” (ROSENFELD, 2008, p. 16).

Embora o autor diga que a classificação de gêneros não pode ser vista como normas a serem seguidas, afirma que existem razões profundas para se adotar esse sistema, porque, segundo ele, cada autor manifesta uma atitude diferente em face do mundo, comunica o mundo imaginário através de certa “maneira” ou atitude com relação a este mundo, e ele o faz através dos gêneros que adota.

Em relação à concepção adjetiva dos gêneros, quando se fala dos traços estilísticos de uma obra, Rosenfeld (2008) diz que, no fundo, toda obra literária conterá certo gênero predominante e seus traços estilísticos, além dos traços estilísticos mais típicos de outros gêneros. *Primeiras Estórias* (1962) se encaixa nessa teoria, visto que, embora seja constituída por contos de cunho narrativo (gênero predominante), traz na sua estrutura traços estilísticos do gênero lírico, daí considerá-la como um tipo em que a poesia, o traço lírico, portanto, se faz presente.

Na esteira do pensamento de Rosenfeld, Tadié (1994) diz que embora seja tão criticada a noção de gêneros literários, ela tem uma utilidade que é a de tratar de forma comum as várias obras, vários autores de várias épocas. O autor cita *Ulisses*, que, segundo ele, não é somente um romance, mas também um poema.

De acordo com Faleiros (2007), Jean Yves Tadié em sua obra *Le récit poétique* propõe uma modalidade de gênero a que chamou de “narrativa poética”, um gênero híbrido, situado entre o narrativo e o poético:

A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que toma emprestado ao poema seus meios de ação e seus efeitos, de modo que sua análise deve considerar ao mesmo tempo técnicas de descrição do romance e do poema.[...] A hipótese de partida será que a narrativa poética conserva a ficção de um romance[...] Mas, ao mesmo tempo, procedimentos de narração remetem ao poema.(TADIÉ *apud* FALEIROS, 2007, p. 159).

Nessa obra, o teórico procura definir o gênero elencando as características que as categorias narrativas adquirem nesse âmbito. Assim, passa a distingui-las do romance, o que procuraremos apresentar em síntese.

A narrativa é uma relação de acontecimentos, que são relatados e encadeados, estabelece entre os acontecimentos e as personagens uma ligação linear que tem aparência de necessidade, sendo o gênero da narrativa é o projeto do gênero romanesco.

A narrativa poética se aproxima dos mitos porque tem compromisso com a natureza e a atemporalidade. Um sentido obscuro polivalente e, como todos os níveis de expressão desse gênero, submisso ao princípio da ambiguidade, entrega-se e esquiva-se ao mesmo tempo do desfecho. Nesse sentido, é no decorrer do desenvolvimento da narração que conta-se a história de uma experiência e de uma revelação, por exemplo, os contos “Sequência” e “Luas-de mel” de Guimarães Rosa.

Assim, podemos falar em mito poético, nos contos de *Primeiras Estórias* (1962), contos que possuem um halo de atemporalidade, acontecem surpresas, estórias que se

querem anedotas, no inesperado do desfecho, são repletas de elementos míticos investidos do maravilhoso.

Mas se se assemelham às anedotas no inesperado do desfecho, não se apresentam rasas como elas: todas essas estórias se fazem de mergulho ou vôo. E mais: em muitos desses textos breves, o sertão continua vestido da Idade Média, com seus cavaleiros cortesês, suas mulheres-damas que jamais perdem a condição de senhora a quem se serve por amor, e por quem se guerreia, e para quem se empreende a travessia dos medos” (SILVA, 2005, p.13).

De acordo com Silva (2005), a moça castelã não sai da obra de Rosa, também o medievo, a vassalagem, a caboclada armada em cavaleiros, todos esses elementos míticos aliados a poesia narrada em suas estórias lhes confere uma visão transcendente e mística do mundo – “o mel do maravilhoso cobre o pão de cada dia” (SILVA, 2005, p. 14).

Segundo Rónai (2005), em *Primeiras Estórias* cada estória tem como núcleo um acontecimento, mas esse acontecimento não tem o mesmo significado daquele contido nos dicionários, não se conta uma ocorrência, o próprio Guimarães Rosa disse certa vez que: “*Parecia não acontecer coisa nenhuma*”, e em outra oportunidade completa: “*Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo*”, os protagonistas de *Primeiras Estórias* percebem e advinham esse “milagre”, são todos videntes, completa Rónai:

Neles a intuição e o devaneio substituem o raciocínio, as palavras escoam mais fundo, os gestos e os atos mais simples se transubstanciam em símbolos. O que existe dilui-se, desintegra-se, o que não há toma forma e passa a agir. Essa vitória do irracional sobre o racional constitui-se em fonte permanente de poesia. (RÓNAI, 2005, p. 23).

Diante disso, é preciso levar em conta dois aspectos para a compreensão dos textos de Rosa: o enredo vinculado a uma narrativa mítica e a estrutura elaborada como poema. Assim, pode-se dizer que as narrativas do autor vão além de uma simples narrativa de fatos, pois, sobrepõe-se a ela uma escritura que, segundo Faleiros (2007), chama atenção sobre si mesma, sendo que cada elemento narrativo constitui-se de elementos simbólicos.

Pela perspectiva de Rosenfeld (2008), sobre a teoria dos gêneros e considerando a existência em *Primeiras Estórias* (1962), de elementos de caráter mitopoético, propomos realizar uma leitura dos contos “Sequência” e “Luas de mel” e dela extrairmos tanto elementos do texto que demonstrem a diversidade dos gêneros literários, bem como no âmbito da simbologia identificar aspectos que apontem à narrativa mítica de caráter poético e por fim, recolher elementos formais e temáticos que mostrem o trabalho do autor com a linguagem, com a simbologia relacionada às personagens e ao espaço, além da estruturação do enredo na abordagem da temática amorosa que o conto contempla.

Assim, no próximo tópico abordaremos aspectos relativos à teoria explanada e os relacionaremos ao conto “Sequência” e “Luas de mel”.

3 Uma leitura dos contos “sequência e “Luas de mel”

3.1 “Sequência”

Os fatos narrados em “Sequência” são, em síntese, os seguintes: uma vaquinha foge da fazenda Pedra e vai em “para lá do rio” em direção à fazenda chamada Pãodolhão. Seo Rigério, dono da Pedra, sabendo da fuga interpelou os filhos a fim de resgatar a vaquinha, mas somente um deles se dispôs a tal empreitada, o senhor moço. Assim, pôs a cavalo atrás da rê e fugiu.

O enredo em “Sequência”, como se vê é simples, mas é intrigante, pois trata da história de uma personagem que é guiada por um animal e essa trajetória do animal e da personagem se constrói pela necessidade da busca, que se realiza por meio de uma travessia.

Sperber (1976) diz que personagens, espaço e tempo se fundem em *Primeiras Estórias* (1962). O sentido denotado é negado, dando lugar à epifanicidade filosófica, os signos são símbolos que se revelam por meio de indícios, ou seja, esses indícios são de cunho metafórico e se dão no nível sintagmático porque estão relacionados a um núcleo com outros sentidos que configura a transcendência revelada através da palavra.

Percebe-se um interesse que vai além da narrativa de fatos, em que sua escritura chama a atenção sobre si mesma, além do mais, a textura verbal dá conta de uma dupla extensão: a da prosa e a da poesia. Para Faleiros (2007), a cada passo, a cada configuração do elemento narrativo vão se construindo simbologias que estão relacionadas ao espaço, ao tempo, personagens e estilo, que narra um mito, contando nessa trama a existência humana.

De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2007), mito é um relato fantástico, de tradição oral, protagonizado por seres que encarnam sob a forma simbólica, as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana.

Assim, passaremos a investigar o caráter mítico e poético de “Sequência”, e para isso é preciso prestar atenção às construções simbólicas que se associam aos diversos elementos da narrativa.

De acordo com Silva (2005), a obra conta também com um bestiário que, sobremaneira, configura uma ponte entre os bichos e os seres humanos. Os animais em

Primeiras Estórias (1962) eram verdadeiros intercessores, como é o caso da vaquinha “pitanga” do conto “Sequência”.

Aparentemente é o senhor-moço quem vai atrás da vaquinha pitanga fugitiva da fazenda da Pedra em direção à fazenda Pão-do-lhão, mas na verdade, é ela quem o conduz, era ela detentora da sabedoria suficiente para levar o vaqueiro ao seu destino, sabia exatamente para onde estava guiando o senhor moço, ela estabeleceu a ponte entre a personagem e o amor - “A vaca, essa, sabia: por amor desses lugares.”(ROSA, 2005, p. 111).

As personagens do universo roseano são criaturas que pertencem a universos primitivos, analógicos, míticos e poéticos. Universos em que reinam os contos de fadas, os cavaleiros medievais, as grandes batalhas em que o tempo e espaço se fundem em uma trajetória de travessia, que não se pode medir em horas, tão pouco em um espaço delimitado.

De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2009), a vaca é considerada, pela tradição védica, um animal com função de psicopompo, ou seja, ela é capaz de conduzir as almas ao plano superior:

A esta função de envoltório – ou de reservatório – das águas celestes, freqüentemente acrescenta-se uma função de psicopompo, atestada na tradição védica que fazia com que uma vaca fosse levada à cabeceira dos moribundos. Antes de expirar, o agonizante agarrava-se à cauda do animal. [...] Uma vez acesa a fogueira, a assistência cantava pedindo à vaca que subisse com o defunto ao reino dos bem-aventurados que passa pela Via-Láctea (MANG, 49-50). (CHEVALIER & GHEERBRANT, p. 927, 2009).

A vaquinha do conto “Sequência”, como já mencionado, não se tratava de um animal qualquer, é investido pela aura da simbologia. Por analogia, podemos atribuir à vaquinha pitanga essa função de psicopompo, a vaquinha, no conto em questão exerce a função de psicopompo porque encaminha o vaqueiro ao seu destino, é ela que conduz o senhor moço para lá do rio, por meio de uma travessia à fazenda Pão-do-lhão, para onde vai de encontro ao amor.

Ante o morro, a passo, breve, nem parava para os capins dos barrancos: arrancava-os, mesmo em marcha, no mesmo surdo insossego. Se subia – cabeceava, num desconjuntado trabalho de si. Se descia – era beira abismo, patas abertas, se borneando. Após, no plano, trotava. Agora, lá num campal, outras vacas se avistavam. Olhava-as: alteou –se e berrou – o berro encheu a região tristonha. O dia era grande, azul e branco, por cima de matos e poeiras. O sol inteiro.

Já o rapaz se anorteava. Só via o horizonte e sim. Sabia o que uma vaquinha fugida: que, de alma, marca o rumo e faz atalhos – querençosa. (ROSA, p. 108, 2005).

Por esse viés, é importante invocar a importância do vaqueiro da estória “Sequência”, que era um dos filhos diversos do seo Rigério, foi o único que se mostrou decidido a perseguir a vaquinha pitanga. O rapaz, no início de sua trajetória de busca,

encontra obstáculos e, por vezes, pensa em desistir ou voltar, é a vaquinha quem sabe o rumo o qual ele deve tomar e “faz atalhos”, guiando-o pelo melhor caminho, ela era a detentora da sabedoria suficiente para levá-lo ao encontro do seu destino.

A cor vermelha da vaquinha está relacionada ao dia, ao sol, incita a ação, é a imagem de ardor e de beleza, a força impulsiva e generosa, de juventude e saúde de *Eros* livre e triunfante, caminhando em direção à passagem para o amor. A cor vermelha é, segundo o *Dicionário de Símbolos*, universalmente considerada o símbolo fundamental do princípio de vida.

A simbologia da vaca representa, no conto em pauta, justamente a ideia de fertilidade, tema esse que está diretamente ligado à busca pelo amor. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2009) os chifres bovídeos são o emblema da *Magna Mater Divina* e onde quer que eles apareçam, simboliza a presença da grande Deusa da fertilidade, ela, por sua vez, evoca os prestígios da força da fecundidade.

O rapaz que a princípio somente queria capturar a vaquinha fugitiva, mas havia algo a mais, além de uma captura, “Deu patas à fantasia” e seguiu caminho, percebeu que a vaquinha sim, essa sabia para onde o levava: “O rapaz – desdobrada vida – se pensou: - “*Seja o que seja*”. (ROSA, 2005, p. 109).

Para Chevalier e Gheerbrant (2009), a alquimia é a arte da transmutação de metais em ouro, trata-se de uma operação simbólica, pois “O ouro, dizem os textos védicos, é a *imortalidade*.”(p. 38). Essa é a única possibilidade da transmutação real, a da individualidade humana, pois é preciso preparação espiritual para a obtenção do ouro. É como se esse material, de grandeza maior, somente fosse plasmado através de um caminho percorrido em direção à espiritualidade.

Todavia, de uma maneira mais geral, o simbolismo alquímico situa-se no plano cosmológico. As duas faces de *coagulação* e correspondem às do ritmo universal: **kalpa e pralaya**, involução-evolução, inspiração-expiração, tendências alternadas de **tamas** e **sattva**. A alquimia é considerada como extensão e aceleração da geração natural: é a ação propriamente *sexual* do enxofre sobre o mercúrio que dá origem aos minérios na matriz terrestre, mas a transmutação também ali se efetua: a terra é um cadinho onde, lentamente, os minérios *amadurecem*, onde o bronze se converte em ouro [...] A prática do alquimista permite que se descubra, em si mesmo, um espaço de forma idêntica: a caverna do coração. (CHEVALLIER & GHEERBRANT, 2009, p. 38)

Ao descrever o processo alquímico para a obtenção do ouro, fica claro que há um percurso a ser ultrapassado até que se alcance o ouro, estabelecendo uma analogia por meio da ideia da travessia, da transmutação, pode-se dizer que a caminhada da vaquinha vermelha do conto “Sequência”, em um processo de condução, encaminha o senhor-moço a

um destino, tenteia de obstáculo a obstáculo, perpassando fases e ultrapassando níveis de dificuldade em busca de algo maior, o amor, é como se fosse um processo que de etapas a etapas busca e alcança algo de grandeza maior.

Na estrada das Tabocas, uma vaca viajava. Vinha pelo meio do caminho, como uma criatura cristã. [...] Nem hesitava nas encruzilhadas. Sacudia os chifres recurvos em coroa, e baixava testa ao rumo, que reto a trazia, para o rio, e – para lá do rio – a terras de um Major Quitério, nos confins do dia, à fazenda do Pãodolhão. (ROSA, 2005, p. 107).

A trajetória da vaquinha mostra exatamente o processo da busca e conquista do que o destino já reservava ao rapaz, que se dispôs a seguir a “rês fujã”, na travessia de uma fazenda para a outra, representando uma transformação dos sentimentos que passam pelo desejo de desistir e o de seguir em frente e de logo chegar, e enfim, quando se chega: a vitória.

Todo o percurso da vaca, a orientar o senhor-moço, se faz impulsionado pela luz solar, que desenha um percurso temporal circulante, mesmo que não esteja especificamente delimitado, há um percurso temporal, ele, com toda luminosidade, representa a vontade divina. O sol, de acordo com Chevallier & Gheerbrant (2009), é imortal e pode levar com ele os homens:

O sol imortal nasce toda manhã e se põe toda noite no reino dos mortos; portanto, pode levar com ele os homens e, ao se pôr, dar-lhes a morte; mas ao mesmo tempo, pode guiar as almas pelas regiões infernais e traze-las de volta à luz no dia seguinte. Função ambivalente de **psicopompo** [...]. (CHEVALLIER & GHEERBRANT, 2009, p. 836)

É evidente a força impulsionadora aplicada pelo sol no conto em pauta, o sol, juntamente com a vaca conduzem a personagem do senhor moço ao seu lugar predestinado, além disso, ele serve como delimitador do tempo, pois como já dissemos esse não é delimitado em horas, é, o sol por seu brilho vivificador, que manifesta as coisas, tornando-as perceptíveis. No conto, representa a extensão do ponto inicial, ou seja, a fuga da vaquinha: “Só assim, a vaquinha se fugira, da Pedra, madrugadamente, - entre o primeiro canto dos melros e o terceiro dos galos – o sol saindo à sua frente, num céu quase da sua cor” (ROSA, 2005, p. 108).

O narrador, ao contar o início da trajetória da vaquinha, toma como marco a primeira aparição do sol no dia e, na medida que a estória se desenvolve vai atribuindo ao elemento sol a possibilidade de se marcar o tempo da narrativa – “O dia era grande, azul e branco, por cima de matos e poeiras. O sol inteiro.” (ROSA, 2005, p. 108). Assim, a vaquinha caminhava e ao longo do dia o sol era “inteiro”, podemos entender que se trate de uma referência ao meio dia, quando o sol está alto, por isso, inteiro.

Mais adiante, no momento em que o senhor moço está prestes a chegar à fazenda Pão-do-Ilhão, trazido pela vaca vermelha, percebemos que o dia já está no seu fim e que, igualmente, o percurso do filho de Seo Rigério, também se finalizaria. Sua busca se completará em breve e a sua guia chegará à sua terra, explícito neste trecho: “Pelas vertentes do monte, distante, e até o cimo do monte, um campo se incendiava: faíscas – as primeiras estrelas.” (ROSA, 2005, p.110).

Dessa forma percebemos que o sol acompanhando a trajetória da personagem senhor-moço e da vaca, simboliza a força propulsora que, de certa forma, assim como o animal, também conduzia o senhor-moço.

Pode-se dizer que, ao falarmos do tempo, e através dele entendermos a trajetórias das personagens, conseguimos pensar no elemento espaço como algo que possa ser percebido não fisicamente ou de maneira exata, mas sim de forma não mítica, porém existente.

Em relação à narrativa poética, é preciso dizer que o espaço que a perfaz está sempre alhures, ou além, porque trata de uma viagem orientada e simbólica, é o que acontece no conto “Sequência”, pois transcorre a narrativa em que o espaço é delimitado simbolicamente. O recurso às imagens aumenta esse movimento e, devido a ele, cada frase passa de um nível a outro, por meio de metáforas e metonímias.

Esses dois elementos da narrativa são interligados entre si, pois ao descrevermos como acontece a trajetória das personagens sob a influência do sol, que nos fornece pistas de como o tempo transcorre na narrativa, ao mesmo tempo já somos capazes de construirmos espacialmente a trajetória tanto da vaquinha quanto do senhor-moço.

O deslocamento de uma fazenda a outra, como um rito de passagem, é a contraposição entre o velho e o novo. O deslocamento das personagens, cujo espaço e tempo não estão categoricamente delimitados, marca o momento da passagem de um estado para outro, a personagem transcende da pedra para a terra.

A simbologia das palavras, nomes, lugares, dos animais são recheados de plurissignificações. À medida que os espaços no conto tomam formas e cenários diferentes, vão representando etapas cumpridas da trajetória da vaquinha e do vaqueiro.

A paisagem no conto, à medida que vai se modificando cria imagens que simbolizam esse rito de passagem que o senhor moço realiza partindo de uma realidade em busca de outra. Percebemos pelas imagens, que o rapaz, ao contrário da vaca, até certo ponto da narrativa não tinha certeza de seu destino e pensou, por vezes em desistir.

Com horas de diferença, a vaquinha providenciava. Aqui alta cerca a parou, foi seguindo-a, beira, beira. Dava num córrego. No córrego a vaquinha entrou, veio vindo, dentro d'água. Três vezes esperta. Até que outra cerca travou-a, ia deixando-a desairada. Volveu – irrompida ida: de um ímpeto então a saltou: num salto que queria ser vôo. Vencia. E além se sumia a vaca vermelha, suspensa em bailado, a cauda oscilando. O inimigo já vinha perto.

O rapaz, no vão do mundo, assim vocado e ordenado. Ele agora se irritava. Pensou em arrepender caminho, suspender aquilo para mais tarde. Pensou palavra. O estúpido que se julgava. Desanimadamente, ele, malandante, podia tirar atrás. Aonde um animal o levava? O incomegado, o empatoso, o desnorte, o necessário. (ROSA, 2005, p. 109).

Nesse trecho, a vaquinha, é “Três vezes esperta”, assim, atentamos para o fato de que o número três traz consigo uma simbologia que, segundo Chevallier & Gheerbrant (2009), nas tradições iranianas aparece geralmente dotado de um caráter mágico-religioso, sendo que a tripla divisa é: bom pensamento, boa palavra e boa ação. A vaquinha, que era esperta, saltou e venceu a cerca, atravessou um dos obstáculos que encontra pela frente e o senhor – moço a seguiu.

Embora o rapaz tenha pensado em desistir diante dos obstáculos, ele era agora “vocado” e “ordenado”, ou seja, havia um chamado a ele, não podia mais desistir, tomava agora ciência de que um o animal o guiava, o caminho era “empatoso”, aparentemente sem rumo, porém, necessário.

O rapaz lançou longe um olhar. De repente, ajustou a mão à testa, e exclamou. Do ponto, descortinou que: aquela. A vaquinha respoeirando. Aí de lá, tomou-a em vista.[...] Reduzida, ocupou, um instante, a linha do espigão. Aí, se afundou para o de lá, e se escondeu de seus olhos. **Transcendia ao que se destinava.** (ROSA, 2005, p. 109, grifo nosso).

No trecho acima, percebe-se, através das imagens que a paisagem traz consigo, símbolos que nos permitem identificar o início do rito da passagem da personagem do senhor-moço, ele já transcendia para o seu destino, conforme já dito, um processo de preparação alquímica para a conquista de algo de maior grandeza, o amor.

Mais adiante, noutra paisagem, fica simbolizado o momento da travessia das personagens, nesse trecho:

O rapaz, durante e tanto, montado no bom cavalo, à espora avante, galgando. Sempre e agudamente olhava. Podia seguir com os olhos como o rastro se formava. Só perseguia a paisagem. Preparava-se uma vastidão: de manchas cinzas e amarelas. O céu das queimadas; altas, mais altas, azuis, as fumaças desmanchavam-se. O rapaz – desdobrada vida – se pensou: - “*Seja o que seja.*”

Aí subia também o morro, de onde muito se enxergava: antes das portas do longe, as colinas convalares – e um rio, em suas baixadas, em sua várzea empalmeirada. Orio, liso e brilhante, de movimentos invisíveis. Como cortando o mundo em dois, no caminho se atravessa – sem som. (ROSA, 2005, p. 110)

Embora o espaço não seja algo que possa ser mensurado ou medido, é possível, por meio das imagens e da simbologia, percebermos que cada paisagem transfigurada da estória representa uma parte do todo, ou seja, uma fase da travessia da busca relatada.

No trecho acima, a imagem que se apresenta é de que algo na vida do vaqueiro estava no momento de transformação, agora não mais estava tão obscura sua caminhada – “as fumaças desmanchavam-se”, e o rio, elemento muito importante nesse conto também traz consigo uma simbologia que representa o ponto máximo da travessia dos dois, da vaquinha e do vaqueiro.

O rio no conto em pauta é investido de uma grande simbologia, para Chevallier & Gheerbrant (2009), o rio, na China antiga, simbolizava a travessia, uma passagem de uma estação para outra, representava a purificação preparatória para a fecundidade. Assim, podemos falar que o rio nesse conto simboliza o transporte do senhor-moço “para lá do rio” que estava em busca de algo maior, orientado pela vaca vermelha, a busca pelo amor. A travessia nesse sentido representa a purificação do senhor-moço para a passagem a uma outra condição.

Tinha de perder de ganhar? Já que sim e já que não, pensou assim: jamais, jamenos... – o filho de seo Rigério. A fatal perseguição, podia quebrar-se e quitar-se. Hesitou, se. Por certo não passaria, sem o que ele mesmo não sabia – a oculta, súbita saudade. Passo extremo! Pegou a descalçar as botas. E entrou - de peito feito. Àquelas quilas águas trans – às braças. Era um rio e seu além. Estava, já, do outro lado. (ROSA, 2005, p. 110)

Um ponto importante é que, nesse momento da travessia para o outro lado do rio, há uma transformação, de agora em diante o senhor-moço deixa de perseguir a vaquinha para agora segui-la.

Essas características estão relacionadas à narrativa mítica, que através de elementos da estória perfazem uma construção simbólica que constituem esse caráter do mito e do poético na obra roseana, elevando seus contos à condição universalizante onde o tempo, espaço, personagens e enredo se completam.

Em relação à temática do amor em Sequência, repousa uma perspectiva mística heterodoxa, pois a amor, pode manifestar-se de formas diversas e transformando-se segue a sua direção. O amor é a força propulsora da atividade no mundo e no homem, é força ascendente e descendente, sexo e espírito que se desenvolvem perante uma dialética imanente.

Todo caminho percorrido pelo senhor-moço, seguindo os passos da vaquinha pitanga, tem por finalidade uma busca, a do amor e essa trajetória dele é percebida por meio desses índices que o texto nos proporciona.

Por meio da linguagem mito poética, beirando os limites do sagrado e do profano, é que Rosa tece uma obra permeada pelo misticismo platônico e, quanto à essência, segue uma linha erótica, que beira a teologia cristã. O amor é a força propulsora da atividade no mundo e no homem, é força ascendente e descendente, sexo e espírito que se desenvolvem perante uma dialética imanente.

[..] a tematização do amor, na obra de Guimarães Rosa, repousa principalmente nessa idéia mestra de platonismo, colocada, porém, numa perspectiva mística heterodoxa, que se harmoniza com a tradição hermética e alquímica, fonte de toda uma rica simbologia amorosa, que exprime em linguagem mítico- poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico. Tal seria uma síntese da visão erótica da vida entranhada na criação literária de Guimarães Rosa. (NUNES, p. 145).

O senhor-moço, saindo à procura da vaca extraviada, descobre, de repente, ao entrar no pátio da fazenda Pãodolhão, qual era o verdadeiro objeto de sua busca: o amor da moça que se “desescondia dele”. Para Nunes (1969), a vaca que abandona pastos, atravessa um rio e percorre atalhos, tinha sua razão oculta, ela serviu de elo mediador, é o signo do objeto amado. “A vaca, essa, sabia: por amor desses lugares.” (Rosa, 2005, p. 110).

Vale lembrar que, por toda a simbologia presente no conto, ligada ao arranjo das palavras, somada ao caráter mítico que o conto envolve é que nos possibilita fazer uma leitura que assinala o hibridismo de gêneros, uma vez que, configura-se aí o aspecto mitopoético.

O amor, nessa perspectiva, percorre um caminho que se inicia de baixo e pretende alcançar o ponto mais alto, ascendendo do sensível ao inteligível, buscando de forma completa sua realização integral.

Em “Sequência”, percebemos que o amor tenteia de obstáculo a obstáculo, até atingir seu ponto máximo: seu destino. A descrição da busca pelo amor nesse conto, beira os limites do profano e do sagrado, consagrando a conversão do amor humano em amor divino.

Para Guimarães Rosa, segundo Nunes (1969), o amor significa trânsito, passagem e o casamento é a união dos sexos, ou seja, momento de celebração, descoberta e iniciação.

O amor identifica-se, se purifica e eleva-se à espiritualidade por meio da combinação entre princípios contrários: o masculino e o feminino, identificando-se tranfuguram-se em si mesmos, espiritualizando-se.

O vaqueiro em “Sequência” que saindo a procura da vaquinha pitanga, descobre, de repente, ao entrar no pátio da fazenda Pedra, seu verdadeiro objeto da busca: o amor da moça que se debruçava no alpendre da casa. O animal, que abandona pastos, atravessa o rio e percorre atalhos, tem a sua razão oculta, é apenas um elo mediador, é o signo do objeto amado.

Inesperavam-se? O moço compreendeu-se. Aquilo mudava o acontecido. Da vaca, ele a ela diria: - “È sua.” Suas duas almas se transformavam? E tudo a sação do ser. No mundo nem há parvoíces: o mel do maravilhos, vindo a tantas horas de estórias, o anel dos naravilhados. Amavam-se. (ROSA, p. 111, 1962).

Partindo da ideia platônica do amor em Guimarães Rosa, especificamente nesse conto verificamos que, partindo do princípio contrário entre o homem e a mulher, há também uma combinação entre o carnal e o espiritual, sendo que o amor carnal gera o espiritual e se transforma. Essa transformação acontece tanto em “Sequência” quanto em “Luas de mel”, este último veremos no tópico a seguir.

O sol, o céu, o rio se unificam na personagem da vaca para impulsioná-la a conduzir o senhor moço até a fazenda Pedra, aonde encontraria o amor. É impossível separá-los tamanha a força que juntos desempenham na trajetória do vaqueiro, por meio de uma linguagem ajustada á visão mística do mundo:

“entre o primeiro canto dos melros e o terceiro dos galos – o sol saindo à sua frente, num céu quase da sua cor (...) O mundo entre as estrelas e os grilos. Semiluz: sós estrelas. Onde e aonde? A vaca, essa, sabia: por amor desses lugares. Chegava. Chegavam. (ROSA, p. 110, 1962).

O senhor moço percorre um caminho de obstáculos e descobertas, em que gradativamente vai se transformando no amor, pois ao encontrar a moça, a oposição homem x mulher se transforma em rito de iniciação para o amor, por meio do casamento.

3.2 “Luas de mel”

Os fatos narrados em “Luas de mel” são, em síntese, os seguintes: A estória é narrada por Joaquim Norberto, fazendeiro já idoso, que recebe uma carta de Seo Seotaziano, seu amigo, pedindo que desse abrigo a um jovem casal que havia fugido para se casar. Joaquim Norberto, juntamente com sua mulher Sa Maria Andreza, atendem ao pedido do amigo e recebem o jovem casal em sua fazenda Santa-cruz-da-onça.

O enredo em “Luas de mel” é simples, no entanto, repleto de elementos simbólicos e plurissignificativos, pois, também nessa estória personagens, espaço e tempo se

fundem, o que nos permite dizer que se trata de uma narrativa mito poética. Assim, investigaremos o caráter mítico e poético de “Luas de mel” por meio de características específicas das referidas categorias narrativas.

Quanto ao espaço, tudo acontece na fazenda Santa cruz da onça – “Defesa e acautelamento é que não falecem nesta fazenda Santa cruz da onça, de hospitalidades; minha. Aqui é um recanto.”(ROSA, 2005, p. 145). É como se as relações entre as personagens se estreitassem, transformando esse espaço num núcleo que inclui os que moram na fazenda, como se fossem uma grande família, isolada e protegida dos perigos exteriores.

A fazenda Santa cruz da onça era como uma fortaleza em que se pudesse proteger e ser protegido das forças externas a ela, assim acontecia com o casal de noivos que lá se escondeu, pois, mais que pernoite o fazendeiro lhes garantia proteção, armando a caboclada e reforçando a guarda, como se assim estivesse protegendo em luta a mais bela das princesas, acompanhada de seu cavaleiro cortês - Só os resumos, declarados: *“Para um moço e uma moça, lhe peço forte resguardo. O mais se verá, mais tarde”* (Rosa, 2005, p. 146).

Após, hora menos hora, foi que outro cabra chegou, que, a eles dois, em boa distância, afiançara proteção, sem eles saberem – a mando de Seo Seotaziano. As coisas bem feitas, medidas, como só um grão-capitão concebe. Esse outro se chamava Bibião, era um brabo de cronha e cano: me tomou a benção. Bom. Tudo em tudo, em ordem, adormeci, consoante, proprietário do meu sono. Como não? Gente minha já galopava, nessa noite e madrugada. Um próprio à Fazenda Congonha, do meu compadre Veríssimo, por três rifles, três homens, emprestados. Pelo seguro. Povo de lá é de brasas. E um à Lagoa-dos-Cavalos, por outros três – para o meu compadre Serejério não se dar de melindrado. Bom eu tiro os outros por mim. (ROSA, 2005, p. 147).

Chegado momento do casamento, tudo estava sob controle, no entanto, por conta do impedimento amoroso e a necessidade do casamento às escondidas, todo o pessoal da fazenda Santa-cruz-da-Onça, mais outras pessoas juntaram-se umas às outras para defender tal empreitada – “A gente, a um passo da morte, valentes, juntos, tantos, bastantes[.]” (Rosa, 2005, 150). Representa uma imagem de guerra, de combate em que se unem forças e armas, em busca de uma vitória, esse cenário nos remete aos contos de fadas, às princesas e seus príncipes.

E essa noite, das maiores! Vieram meus compadres Serejério e Veríssimo, em pessoas. Troço de gente, para levar ao cabo empresas dificultosas. Até o padre disse que ficava: para confessar a quem ou quem, na hora. Só que na mesa, o livro de rezas, mas, a pistola, do lado. Bom padre, muito virtuoso, amigo de Seo Seotaziano. Agora, a gente esperava o Major Dioclécio e a jagunçada. [...] Aí, por toda a parte, se me se diz, patrulhas, trincheiras, sentinelas. Passos calados, suaves, tinidos de carabinas. Ah, esta velha fazenda Santa-Cruz-da-Onça, com espinhos para qualquer beijo e goela. Pronto é que, eu, era o chefe. (ROSA, 2005, p. 149)

Essa aura de maravilhoso, revestida de Idade Média, com seus cavaleiros e mulheres damas permeiam esse conto, pois como veremos tanto a noiva, quanto Sa Maria Andreza jamais perdem a condição de senhoras a quem se serve por amor, e por quem se guerreia ou se empreende a travessia dos medos. Nessa atmosfera, todos se preparam para um enfrentamento: a casa da fazenda transforma-se num castelo fortificado.

Os que por vir, moço e moça? Sá-Maria Andreza, minha correta mulher, os um ou dois quartos arrumasse – toalhas, bem estar, flores em vasos. Seguro que de noite chegavam, sagazes. – “Ah! *Minha velha, vamos tocar rabecas...*” – graciejei tocando, limpando o parábélum. Sá Maria Andreza, boa companheira, só disse, abanando os topes: - “*Aroeira de mato virgem não alisa...*” Peguei na mão dela, meio afetuoso. Repensei em todas as minhas armas. A, ai, a longe mocidade. (ROSA, 2005, p. 147).

Nessa esteira podemos dizer que o espaço em “Luas-de mel” torna-se uma personagem, passando a ter uma linguagem, pois entrelaçado ao elemento tempo e as demais personagens nos revela uma ação acontecendo, perceptível por meio de uma orientação simbólica e metafórica, o que confere a narrativa o caráter mítico poético.

Falamos em orientação da narrativa por meio de elementos metafóricos no sentido de que a fazenda Santa-cruz-da-onça representa metaforicamente uma barreira àqueles que tentasse atrapalhar ou impedir o amor jovens noivos, é como se a fazenda se fechasse em copas para que o inimigo não a invadisse. Com isso percebemos ainda, o quanto toda essa situação nos remete aos contos de fada, no sentido de que existia um amor impossível de ser realizado, ganha proteção e ao final se realiza, sendo que surge o final feliz. A história dos jovens apaixonados no conto em pauta nos lembra, não por meio de um acontecimento maravilhoso, mas sim por conta da própria estrutura da narrativa que permeia entre o conto e a poesia, nos remete às estórias que se cristalizam no imaginário popular: os contos de fada. Parecem habitar na fazenda de Joaquim Norberto a princesa e o príncipe das estórias ancestrais, que vivenciando um impedimento amoroso fogem para se casarem às escondidas e como nessas estórias, o amor também sobressai vitorioso.

Assim como nos contos de fada, podemos dizer que tanto espaço quanto tempo, no conto em pauta são míticos, pois representam uma estória intemporal, ou seja, distanciada do tempo real, pois é por meio da simbologia e das metáforas que percebemos o desenrolar da narrativa por si mesma. Conforme Tadié (1994), a narrativa poética perfaz um itinerário, em que tempo, espaço, entrelaçado à narrativa de caráter poético torna-se reveladora, por meio dos símbolos, a fazenda Santa-cruz-da-onça torna-se envolta por um encantamento que impossibilita a não realização do casamento.

Propp (2006), ao tratar do conto maravilhoso diz que este se liga mais estreitamente ao conceito de estória e do contar como as coisas “deveriam acontecer”, satisfazendo assim uma expectativa do leitor, sobretudo, contrariando o universo real, no qual nem sempre as coisas acontecem como gostaríamos.

Assim, o conto, ao lado do mito é uma forma, simples de se contar uma estória, mas que do ponto de vista do conteúdo, por meio de uma “moral ingênua”, nos mostra que não são somente as personagens que revela a estória, mas, sobretudo são os acontecimentos que acontecem por si mesmos, ou seja, a narrativa conta-se por si própria, em uma atmosfera composta por personagens, lugares e tempo indeterminados historicamente.

Joaquim Norberto, o narrador de Luas-de-mel e nos conta a estória que parece daquelas semelhantes às estórias de faz de conta ou de fadas e princesas, aquelas estórias afastadas do tempo mensurável, cristalizadas na memória:

Aquelas luas de mel, tão poucas, assim em assopro de gaita. As passageiras consolações: fazer-de-conta-de-amor, o que o meu cestinho de carregar água. A gente, agora: sair das desilusões, o entrar em idade. Mas, Seo Fifino, meu filho, um dia devia de roubar uma moça assim – em armas! Sorri, eu, Joaquim Norberto, respeitante. Abracei minha Sa-Maria Andreza, a gente com os olhos desnublados. Se me se diz? E então. Aqui nesta fazenda Santa-Cruz-da-Onça; aqui é um recato. Ah, bom; e semelhante fato foi. (ROSA, 2005, p. 152)

Em relação ao tempo, como dissemos são imensuráveis, não é possível medi-lo pelo soar do relógio, no entanto, há outros indícios que simbolizam a passagem dele. É possível precisarmos que o casal de noivos chegou à fazenda meia noite, pois o narrador nos revela esse fato, já o transcorrer do tempo e o caminhar da narrativa se faz pelo anoitecer e pelo amanhecer, portanto, é a natureza que delimita o tempo em que os fatos acontecem, o que, segundo Tadié (1994), aproxima a narrativa dos mitos: “Amanheci antes do sol, tudo em paz, posses e orvalhos. Admiro essas certezas, do campo, em cheiros, enfeitado (..)” (ROSA, 2005, p.148).

Era um dia de sábado quando Joaquim Norberto recebe por meio de uma carta o pedido para que desse guarda aos noivos, como dissemos percebemos a passagem de um dia para outro por conta da imagem criada, por meio do trecho transcrito acima, ou seja, tudo estava cheiroso e belo na natureza, tudo estava em paz, Joaquim Norberto acordara antes do sol, este que simboliza a chegada do dia: já era domingo.

A figura do sol aparece nesse conto como imanente fonte de energia, e simboliza aquele que nasce todas as manhãs transportando as almas às regiões de luz do dia seguinte.

O sol é a fonte da luz, do calor, da vida. [...] Além de vivificar, o brilho do sol manifesta as coisas, não só por torná-las perceptíveis, mas por representar a extensão do ponto principal, por medir o espaço. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 836)

Os noivos chegam meia noite à fazenda, podemos dizer que é neste momento que se inicia de fato a trajetória do casal em busca do amor, o sentimento que transpasse estágios até atingir o grau de plenitude. Simbolicamente, de acordo com Chevallier & Gheerbrant (2009), A meia-noite caracteriza o movimento ascendente dos princípios opostos, é o estado de repouso absoluto na beatude, é a culminação do sol, espiritual, ou seja, é a iniciação nos mistérios antigos. Portanto, a meia noite simboliza o início da busca do casal pela realização absoluta do amor por meio do casamento, pois no Ocidente é neste instante que se considera o instante propício para a concepção das coisas.

No trecho a seguir percebemos que é como se o tempo na fazenda Santa-Cruz-da-Onça não passasse, embora lá acontecessem fatos, o dia caminhava, mas não se podia perceber, podemos dizer que se tratava da anulação do tempo, pois as coisas acontecem, mesmo que pareça nada acontecer: “A gente se mexendo, tranquilos, o tempo crescendo, parado. Do jeito, passou-se esse dia, em ouros e copas; enquanto nada. (ROSA, 2005, p.148).

A sensação de que embora não estejamos vendo, o tempo passe, os fatos aconteçam, por meio das ações das personagens, em um determinado espaço, faz com que o leitor imagine e se reporte a um lugar distante, mítico, em que não seja imprescindível a delimitação desses elementos na narrativa, pois a estória desenrola-se por si mesma, por meio de elementos simbólicos e da narrativa poética.

Adiante, percebemos que chega a segunda-feira, o dia do casamento, pois:

Assim mais gente, outra vez, acordou-se antes dos galos. Ali, para a incerta segunda-feira – meio redonda. Dia dos fortes chegares.” [...] “Tive de fazer ação de me aprontar, botei minha melhor roupa – pelos momentos [...] O padre disse belas palavras. A essa altura eu já soubesse: a noiva, de que família. Filha do Major João Dioclécio, duro e rico, forte em fato. Essas coisas são friezas... Bom.dei de ombros. Fecho um campo, e nele eu sopro: destorcidas claridades. Terminada a casação, se saiu do altar para a mesa, passou-se de sala para sala.” (ROSA, 2005, p.148).

Por meio dessas marcas textuais notamos o desenrolar da narrativa que se encerra numa terça-feira, quando a visita do irmão da noiva desfaz o conflito. Entretanto, constrói-se concomitantemente outro tempo, o da memória, pois o fazendeiro ao relembrar suas “doidices de amor” de um outrora, revive momentos de ternura com Sa-Maria Andreza, sendo que o elemento tempo relacionado às personagens, por meio da presentificação do jovem casal, promove a fusão das duas luas-de-mel, o que promove o acontecimento, que é a própria identificação dos casais, um acontecimento que é poético e mítico.

O amor carnal na obra de Rosa, para Nunes (1969), conserva-se no espiritual, o primeiro gera a segunda forma de amor. Essas duas manifestações, embora qualitativamente distintas e de diferentes escalas na ordem do impulso erótico, interpenetram-se, harmonizam-se, alcançando o equilíbrio, depois de superadas as fases de contradição entre uma e outra.

Assim acontece no conto “Luas de mel”, em que já longe da mocidade, Sá Maria Andreza e Joaquim Norberto viviam outro tipo de amor, já transmutado, diferente daquela forma da mocidade, um sentimento que passa pelo carnal e atinge o ponto alto, que é a espiritualidade. Mas é importante identificar que também nesse conto o amor embora tenha chegado às margens do espiritual, não suprimiu as escalas de sua trajetória, pois o casal relembra, frequentemente, a mocidade tempo em que viviam outra forma de amor, “Essas doidices de amor! – Sorri.”, ao dizer essas palavras fica certo de que o casal Joaquim Norberto e Sá Maria Andreza também, na mocidade, fizeram doidices de amor.

Diante disso podemos perceber que a presença dos jovens de identidade não marcada permite a ideia de uma identificação, não com um casal determinado e certo, mas sim uma identificação com a plenitude do acontecimento amoroso, que se dá nessa junção: presente e passado/ carnal e espiritual.

Recebi mais natureza – fonte seca brota de novo – o rebroto, rebrotado. Sa-Maria minha Andreza me mirou com um amor, ela estava bela, remoçada. Nessa noite ninguém vinha? Enquanto nada! Madrugada. O Nôivo se retirou, com a Noiva; e mais uns [...] Eu, feliz, olhei minha Sa-Maria Andreza; fogo de amor, verbigrácia. Mão na mão, eu lhe dizendo – na outra o rifle empunhado - : - “*Vamos dormir abraçados...*” As coisas que estão para a aurora, são antes à noite confiadas. Bom adormecemos. (ROSA, 2005, p. 150).

Há passagens no texto em que o fazendeiro evidencia essa relação do amor com a espiritualidade, pois, vez ou outra sempre fazia atribuições à sua mulher com certa sacralização; em contrapartida, embora seja idealizado, é um amor real que se transformou de amor humano em amor divino, assim como é concebido no platonismo, como já mencionamos, quando tratamos da temática amorosa em “Sequência”.

Existem vários momentos na narrativa em que o narrador atribui características à moça, que são características de sua mulher, a moça age assim como Sá Maria Andreza agiu na mocidade. Tanto é verdade que Joaquim Norberto se refere à moça com o mesmo respeito e admiração que se refere à sua mulher: “A moça se recolheu em camarinha, no intemerato da casa; de donzela, com recato [...] A linda Moça, lá dentro, no oratório rezava. (ROSA, 2005, p. 147 – 148)

De acordo com Nunes (1969), o espírito não suprime a carne, abolindo-a ou superando-a, ao contrário, é abolir no sentido de conservar o inferior no superior, completar o

incompleto, passar de um estado de carência a um estado de plenitude. Daí se explica por que o amor não supera fases e transmuta-se eliminando as escalas de sua trajetória.

Assim acontece com Sá Maria Andreza e Joaquim Norberto, nota-se o quanto o amor é sacralizado no conto, mas há nuances em que transparece o amor carnal, o erotismo; há, ainda, um contraponto entre o casal e o noivo e a noiva, recém chagados á fazenda Santa cruz da onça: “[..]os namoros dessas gentes, são minhas outras mocidades”. (ROSA, p. 148, 1962).

Sá Maria Andreza, boa companheira, só disse, abanando os topes: - “*Aroeira de mato virgem não alisa...*” Peguei na mão dela, meio afetuoso. Repensei em todas as minhas armas. Ai, ai, a longe mocidade [...] O noivo, de armas na cinta. A noiva uma formosura, conforme com véu e grinalda. A velhice da lâ é a sujeira... – eu pensei, consoante, me vendo. Essas delícias de amor! – suspirei, mal em pensando. Eu descia dos vales para os montes. (ROSA, 2005, p. 147-149)

De acordo com Nunes (1969), uma vertente importante na obra de Rosa, ainda em relação ao amor, é que a harmonia final das tensões, aparentemente opostas, dos contrários aparentemente inconciliáveis, gera por sua oposição recíproca, uma forma superior e mais completa que é a dominante da temática erótica do autor. O amor espiritual é o esplendor, a refulgência do amor físico, aquilo em que a sensualidade se transforma, quando conduzida pela força de *eros*.

No conto “Luas de mel”, pudemos perceber que há duas luas de méis diferentes, dois tipos de amor, ambos em transmutação, ou seja, tanto o casal mais velho quanto o mais novo estão em busca do amor, o que os diferencia é que Joaquim Norberto e Sa Maria Andreza já ultrapassaram estágios e concebem o amor de maneira diferente ao primeiro casal, que iniciam sua trajetória com o casamento, portanto, reforça a ideia de que o amor se manifesta de várias formas em vários estágios.

Diante de todas as características do conto Luas-de mel, podemos afirmar que há no conto o caráter mito poético em que a narrativa se utiliza da poesia para a constituição de seu enredo “maravilhoso”, tanto as construções das imagens, por meio dos símbolos, bem como, a narrativa que se relaciona com o caráter mítico.

Para Nunes (1969), o amor é trânsito, passagem, e as energias primárias do sexo que lhe dão origem, o mantêm, e essas energias passam para estágios mais elevados desse sentimento, não se desvinculando dele. Isso acontece no conto Luas de mel, pois o amor carnal não perde suas ligações com o todo, ou seja, é a primeira etapa de uma trajetória ascensional e expansiva que vai do prazer físico à realização da alma, convertendo o desejo sexual em amor sagrado.

Segundo o autor, dessa forma, podemos dizer que o desejo sexual inflamado entre o jovem casal é símbolo de renovação, é surto de vida, é a eterna boda dos seres apagando a velhice e vencendo a morte. O fogo do sexo presente no jovem casal transmite-se ao velho casal.

Após a celebração do casamento, o Noivo e a Noiva se retiram e, em seguida, o velho casal também se recolheram, junto a noite, à espera da aurora do dia seguinte:

O Nôivo se retirou, com a Noiva; e mais uns, que com mais sono, já estando soprando as palhas. Resolvemos revezar vigias. Eu, feliz, olhei minha Sa Maria Andreza; fogo de amor, verbigácia. Mão na mão, eu lhe dizendo – na outra o rifle empunhado - : - “*Vamos dormir abraçados*” As coisas que estão para a Aurora, são antes à noite confiadas. Bom. Adormecemos. (ROSA, 2005, p. 150).

Nesse trecho podemos perceber que ao ver o casal recém casados se retirarem para as núpcias, o velho casal, identificando-se com eles também o faz, e a aurora que esperavam representa simbolicamente a imagem alegre do despertar na luz reencontrada, ela sempre jovem, sem envelhecer, sem morrer cumpre seu destino: a cada manhã ela representa o símbolo de todas as possibilidades, no entanto, é preciso antes da chegada da aurora, passarmos pela noite.

A aurora tiritante, vestida de rosa e verde, diz Baudelaire (*Crépuscule Du matin*). Após a longa noite, sua irmã, portadora de angústia e de receio, a aurora, guia esplendorosa das liberalidades, surgiu; radiosa, abriu-nos as portas. Impulso primeiro dos seres vivos, revelou-nos nossas riquezas, a aurora desperta todas as coisas...(CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 101).

De acordo com Chevallier & Gheerbrant, a Aurora marca um estado de tensão espiritual no qual o acontecimento primordial advém, em que o ser é invadido por uma imensa emoção metafísica que pode revestir-se pela forma do êxtase.

Para Nunes (1969), as duas luas-de-mel se comunicam, uma nasce da outra, uma gera a outra e *eros*, enfim, cumpre seu ciclo cósmico, pois une o princípio e o fim, o primeiro e último termo de uma trajetória, ou seja, o amor carnal ao espiritual, as bodas dos corpos às núpcias da alma.

Por fim, essa trajetória do amor, que tenteia de estágio a estágio, pode ser interpretada, por meio da simbologia da *transsubstanciação* alquímica, em que no sentido ascendente o amor se transforma, modifica-se, tomando outra forma.

Considerações finais

Primeiras Estórias (1962) é uma obra que leva o leitor a diversos questionamentos, pois ela, como toda a produção de Guimarães Rosa, provoca o leitor a descobrir aquilo que está entre a linha e a entrelinha, é preciso ler os textos do autor como se lê poesia, palavra a palavra, considerando que se trata de um texto repleto de simbologia.

Cientes de que a abordagem que aqui se apresenta dos contos “Sequência” e “Luas-de mel” não dá conta da diversidade e riqueza dos recursos poéticos e simbólicos que os textos roseanos apresentam, tentamos propor uma interpretação destes contos tendo em vista a narrativa poética. Chegando a essas considerações finais, confirmamos, então, o objetivo desta pesquisa: apresentar uma leitura do conto “Sequência” e “Luas de mel” da obra *Primeiras Estórias*, partindo de estudos teóricos sobre o caráter híbrido dos gêneros e da narrativa poética.

Pudemos concluir que a simbologia empregada nos contos lidos nos remete a um tema que é próprio da condição humana, que é o da busca pelo amor. A narrativa de Guimarães Rosa se aproxima da poesia e também apresenta caráter mítico nos contos, o que nos permite dizer que se trata de um texto que abarca a perspectiva de Rosenfeld (2008), em relação ao hibridismo de gêneros.

Dessa forma, pode-se dizer que é necessário olhar os livros do autor com olhos preparados para enxergar nas entrelinhas, através da palavra, no seu nível polissêmico, pelo viés da simbologia e saber que, escrevia prosa como se escrevesse poesia. Buscamos por meio dessa leitura não classificar o autor ou mesmo o conto em um gênero específico, mas sim pudemos observar que há nele muitas características que nos permite identificar traços estilísticos dos gêneros da narrativa e da poesia.

Por fim, tanto o conto “Sequência”, quanto “Luas-de-mel” contam com a participação do leitor, na medida em que é imprescindível que se debruce sobre o texto, enfrentando-o, refletindo sobre ele, especialmente porque os textos de Guimarães Rosa escondem, muitas vezes, em sua simbologia, o verdadeiro significado, a essência do discurso e cabe ao leitor desvendar aquilo que não está explícito na superfície da narrativa.

Referências

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Àtica, 2.000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FACÓ, Aglaêda. *Guimarães Rosa: do ícone ao símbolo*. Ensaio de Estilística. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

FALEIROS, Monica de Oliveira. *A narrativa poética de Guimarães Rosa: Uma leitura de “Nada e a nossa condição”*. Itinerários – Revista de Literatura. Araraquara, Editora da UNESP, 2007.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MOTTA, S.V. “*Seqüência*”: A viagem do eterno retorno a uma paisagem mítica. In: *Revista de Letras*. São Paulo, 39: 65-82, 1999.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RÓNAI, Paulo. *Os vastos espaços*. In: ROSA, G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TADIÉ, Jean Yves. *A narrativa poética: introdução*. Trad. Valery, Cahiers.

SILVA, A. da C. e. Estas primeiras estórias. In: ROSA, G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.