

## **DOIS ARTESÃOS DA PALAVRA: DO MARAVILHOSO AO HORRÍVEL EM EDGAR ALLAN POE E DO HORRÍVEL AO MARAVILHOSO EM JOÃO GUIMARÃES ROSA**

*Rita Felix Fortes*

Professora Doutora da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE  
rffortes@brturbo.com.br

### **Considerações iniciais**

No presente estudo objetiva-se analisar, comparativamente, o conto “Reminiscção”, de João Guimarães Rosa, e o conto “Ligéia”, do escritor norte-americano Edgar Allan Poe. Esta análise – a despeito das grandes diferenças entre um escritor “romântico” norte-americano da primeira metade do século XIX, e outro brasileiro, da metade do século XX –, pauta-se nos processos de construção da linguagem literária dos autores e, principalmente, nas similaridades e diferenças em relação às personagens Drá – também denominada Nhemaria e Pintaxa –, protagonista do conto “Reminiscção”, e Ligéia, protagonista que também dá nome ao conto de Poe.

Segundo Baudelaire, Poe, em sua prosa, “suprime as coisas acessórias, ou pelo menos não lhes dá senão um valor mínimo. Graças a esta sobriedade cruel, a idéia geratriz se torna mais visível e o assunto se recorta ardentemente, sobre esses segundos planos nus” (BAUDELAIRE, 1985, p. 16). Esta sobriedade está atrelada ao contexto histórico, à experiência de Poe como tipógrafo e, principalmente, ao momento de transição da literatura vivido por ele, o qual

levou-o a refletir sobre dois aspectos básicos: o primeiro diz respeito à tendência geral, propagada pelo jornalismo, à brevidade e à concisão; o segundo se refere à própria natureza da linguagem e à necessidade de se teorizar sobre ela. (BALBUENA, 1994, p. 70).

Já Guimarães Rosa, especialmente nos contos de *Tutuméia* – cujos temas, em sua maioria, são como o instantâneo espocar de um flash –, atém-se sistematicamente às minudências da linguagem, obrigando o leitor a farejar, como um perdigueiro, as nuances que se escondem por trás do instantâneo romper das idéias em torno das quais se organizam os contos.

Poe, na metade do século XIX – graças à sua experiência de tipógrafo –, busca a concisão, uma nova forma de expressão e trabalha a linguagem com o domínio de quem conhece seu avesso, lido nas placas tipográficas de chumbo. Também Guimarães Rosa – um século mais tarde e em sintonia com seu contexto social, cultural e estético –, é um exímio coletor de palavras. Ou seja, é como se ele, como os homens primitivos, se nutrisse da palatabilidade de palavras, construções arcaicas, provérbios, há muito banalizados ou em desuso. Partindo, muitas vezes, do *déjà-vu*, e transmigrando seu contexto, ele renova a linguagem literária brasileira.

Este permanente coletar de sentidos, fundamental à obra rosiana, pode ser correlacionado à forma com que a personagem Vupes, de *Grande sertão: veredas*, transforma coisas comuns no sertão em um banquete. Moranga, ovos, grelos e ervas, tão usuais e disponíveis, graças à inusitada forma de guisá-los, tornam-se um verdadeiro banquete.

O Vupes vivia o regulado miúdo, e para tudo tinha sangue-frio. O senhor imagine: parecia que não se amelhava nada, mas ele pegava uma coisa aqui, outra coisinha ali, outra acolá – uma moranga, uns ovos, grelos de bambu, umas ervas – e, depois, quando se topava com uma casa mais melhorzinha, ele encomendava pago um jantar ou almoço, pratos diversos, farto real, ele mesmo ensinava a guisar, tudo virava iguarias! (ROSA, 1994, p. 51).

O processo coletor do Vupes – que, partindo dos elementos disponíveis, renova o usual –, é similar ao processo de construção literária de Guimarães Rosa. Ou seja, a linguagem está disponível a todos, assim como as morangas, os ovos, os grelos etc. No entanto, apenas quem sabe mesclá-la, renová-la do desgaste provocado pelo uso, é capaz de surpreender o leitor. Assim como seu personagem, Guimarães Rosa sai pelo sertão – significando, também, o mundo –, coletando, com o faro de um catador, as miudezas da linguagem. Estas, temperadas e guisadas de forma inusitada, graças à erudição do autor e à sua competência de profundo conhecedor das possibilidades da língua, são servidas ao leitor como um verdadeiro banquete. Entretanto, o leitor usual, cujas papilas mentais palatalizam apenas os sabores óbvios e já testados da linguagem, rejeita o banquete lingüístico rosiano.

Esta rejeição se deve às relações inusitadas, às nuances surpreendentes que podem passar despercebidas a um leitor desatento e, em isso acontecendo, perde-se o elã daquilo que há de

mais delicado e encantador. Recorrendo-se, ainda, à metáfora culinária, para ler Guimarães Rosa com prazer é fundamental apurar e diversificar o paladar. Ou seja, é preciso saber apreciar os contrastes entre as comidas mais sofisticadas, representadas pelos estrangeirismos, pelas construções lingüísticas inusitadas, pelo trânsito do autor com a tradição literária e cultural, mas é, também, relevante saber identificar e apreciar os arcaísmos, os provérbios, os ditados populares, os causos – o feijão com angu, jiló, torresmo e couve, taioba, cambuquira, ou ora-pro-nóbis –, muito simples, mas deliciosos, da cotidiana linguagem dos isolados e arcaicos sertanejos. Estes, deslocados no tempo e no espaço, provocam estranhamento e ganham, por ultrapassados, ares de novidade<sup>1</sup>.

É recorrendo a esta diversidade e amplitude de possibilidades da linguagem que Guimarães Rosa – com a competência e a sofisticação de um chefe de cozinha e a singeleza de uma boa cozinheira caipira –, mistura,

a construção formal, a preocupação com a linguagem [que] se mostram perfeitamente integradas aos temas e exigências narrativas. Linguagem e tema, forma e conteúdo (...) caminham lado a lado, numa comunhão que extingue qualquer artificialismo ou superioridade (BALBUENA, 1994, p. 73).

Entretanto, é fundamental destacar que esta mescla rosiana resulta da sua capacidade de captar o universo lingüístico sertanejo de dentro – como quem o conhece visceralmente –, mas também de fora, com a capacidade analítica que só o distanciamento, um profundo domínio lingüístico e a análise intelectual conferem à linguagem. Esta dualidade é exemplificada pela capacidade do Vupes que – por ser estrangeiro, mas há muito viver vagando pelo sertão –, pode perceber as iguarias recorrentes ao universo sertanejo que, por banalizadas e comuns, não são devidamente aproveitadas. É aí que se encontra um aspecto fundamental da linguagem de Guimarães Rosa. Como bom conhecedor da

---

<sup>1</sup> Este deslocamento, aqui no sentido literal da culinária, fez com que a canjiquinha – comida de mineiro pobre, principalmente da roça, que não devia ser oferecida à visita de cerimônia –, seja, atualmente, servida, em São Paulo, em festas de casamento como uma comida que, por ser exótica no contexto urbano, tornou-se elegante. É isso que, em parte, faz Guimarães Rosa. Muito do que em sua linguagem é visto com estranhamento é resultado do seu deslocamento no tempo e no espaço. Não se está, aqui, afirmando que Guimarães Rosa limitou-se a deslocar a linguagem no tempo e no espaço, é indiscutível seu primoroso e sofisticado processo de composição. Entretanto, para quem não conhece nada do universo sertanejo, dos costumes, da fauna, da flora etc., e da linguagem, até o usual ganha estatuto de inovação, assim como a canjiquinha que, por deslocada, tornou-se elegante.

linguagem, tanto da erudita e beletrista<sup>2</sup> de Coelho Neto, por exemplo, quanto da sertaneja, exemplificada em Manuelzão, Guimarães Rosa soube transitar com desenvoltura, cunhando, desta forma, um tipo de narrativa surpreendente e inusitada no contexto literário brasileiro da metade do século XX. Como afirma Antonio Candido:

Na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. (...) Numa literatura de imaginação vasqueira, onde a maioria costeia o documento bruto, é deslumbrante essa navegação no mar alto, esse jorro de imaginação criadora da linguagem... (CANDIDO, 1983, p. 294).

Edgar Allan Poe, no segundo quartel do século XIX, foi dos primeiros escritores a perceber o “estilhaçamento do sujeito moderno, inaugurando (...) uma aguçada sensibilidade, e se firmado como

---

<sup>2</sup> A propósito do beletismo, tão marcante na Literatura Brasileira do início do século XX, Guimarães Rosa afirma que Coelho Neto foi um dos autores que ele leu na infância. No conto “São Marcos”, que faz parte de *Sagarana*, há uma contraposição entre a linguagem popular e a erudita beletrista, através de um desafio entre o narrador e um autor popular anônimo. O narrador que, inicialmente, coloca-se em uma posição intelectual superior em relação às credências populares do Calango Frito, acaba por revelar-se mais crédulo do que todos os caboclos do lugar. Mas é em um duelo escrito entre ele e um autor anônimo, que gravava a canivete quadrinhas nos gomos de bambus, que fica evidente a contraposição entre o popular e o erudito, bem como a visão bem-humorada do autor. Quando o narrador chega, pela primeira vez, a um lindo bambuzal, descreve-o com a linguagem rebuscada de Coelho Neto. “Os grandes *colmos jaldes* (...) pediam autógrafa; (ROSA, 1994, p. 336, v. 1) (grifos nossos). Nos gomos – *colmos* –, dos bambus amarelos – *jaldes* –, um autor anônimo havia gravado a canivete a seguinte quadrinha: “Teus olho tão singular/ Dessas trançinhas tão preta / Qero morer eim teus braço/ Ai fermosa marieta” (ROSA, 1994, p. 336, v. 1). A despeito dos erros de concordância, ortografia etc., o autor anônimo não resistira, assim como o narrador, em manifestar-se poeticamente. O fato de ele gravar a quadrinha a canivete, em contraposição ao lápis do narrador, estabelece onde cada um se situa no trato com a linguagem. Desafiando o autor anônimo, o narrador escreve a lápis uma lista de reis “leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia” (ROSA, 1994, p. 336, v. 1), os seguintes nomes: “Sargon/ Assarhaddon/ Assurbanipal/ Teglatphalasar, Salmanassar/ Nabonid, Nobopalassar, Nabucodonosor/ Belsazar/ Sanekherib” (ROSA, 1994, p. 336, v. 1). Para quem não tem a erudição necessária, esta lista de nomes não faz o menor sentido, ainda mais se contraposta à singeleza da quadrinha. É exatamente esta a reação do interlocutor anônimo que, posteriormente, retruca, gravando nos bambus: “Língua de turco rabatacho dos infernos” (ROSA, 1994, p. 336, v. 1). Enfim, o desafio, bem como o desencontro, continua em aberto no conto, mas quem ganha o primeiro desafio é o poeta popular anônimo. Esta nota visa exemplificar como Guimarães Rosa percebe que o puro intelectualismo, sem referência no universo humano real, perde-se estéril e sem interlocução, e o que ele buscou foi mesclar o encantamento e a diversidade de possibilidades da linguagem, transitando com lhanza entre o popular e o erudito mas, sempre, empenhado em resgatar a delicadeza e a sensibilidade, dos *clins da clina* da linguagem.

um dos grandes marcos da estética do choque” (BALBUENA, 1994, p. 63). Guimarães Rosa, um século mais tarde, na contramão da prosa centrada no universo urbano – que, no Brasil, a partir dos Anos Trinta, estava em franco crescimento –, marcante em Poe um século antes,

aproxima-se dos regionalistas ao apresentar uma visão crítica da realidade social, mas foi além dos seus limites ao eleger o próprio homem, em vez da paisagem como eixo de seu universo ficcional. Além disso, se por um lado, o sertão ganhou com Rosa uma configuração universalizante, onde são alocadas as grandes experiências e questões do Homem, o ‘regionalismo’ rosiano se impõe também por sua inigualável consciência técnica e estética (BALBUENA, 1994, p. 73).

A despeito das grandes diferenças culturais e geográficas, da distância temporal e dos interesses temáticos, há vários elementos que aproximam Poe e Guimarães Rosa. Ambos são “extremamente místicos e cultos, são autores de obras revolucionárias quanto ao seu trato com a linguagem e à sua aguçada consciência das potencialidades oferecidas pelo *medium* que utilizam” (BALBUENA, 1994, p. 173).

É partindo das similaridades apontadas, mas, principalmente, de uma aproximação/contraposição temática, que se pretende analisar o conto “Reminiscção”, comparando-o ao conto “Ligéia”. A análise se aterá, primeiramente, à estrutura e à linguagem do conto rosiano e, posteriormente, à comparação entre o maravilhoso/horrível em Poe e o horrível/maravilhoso em Guimarães Rosa. Ou seja, objetiva-se comparar e/ou contrapor os dois contos, cujo elemento de aproximação será, preponderantemente, temático e não lingüístico, dada a diferença das línguas, a distância temporal, a diversidade e o contexto em que estavam inseridos os respectivos autores.

### **Dois artesãos da palavra**

Riobado, o protagonista de *Grande sertão: veredas*, a propósito do poder, afirma que este, por fora, amarga um pouco, mas por dentro, é *rosinhas flores*. Mesmo deslocada do seu contexto, esta imagem é reveladora do esmerado trato de Guimarães Rosa tanto em relação à linguagem quanto à percepção do universo sertanejo, captado nas coisas mais singelas. As minúsculas rosinhas que compõem as rosas em cacho, tão comuns nas cercas e latadas das casas pobres de antigamente, dão em pencas e com tamanha profusão que, usualmente, passam despercebidas individualmente. No entanto, quando observadas não apenas no todo do cacho, mas isoladamente, é que se percebe a primorosa composição das rosas: perfeitas e harmônicas. Perfeição esta obnubilada pela profusão do todo. Esta imagem remete à linguagem rosiana, cuja inteligibilidade plena demanda uma leitura atenta das palavras, ex-

pressões, neologismos etc., para que se perceba a profusão do todo lingüístico que compõe o texto. É necessário ir do cacho à flor, para, então, voltar ao cacho.

A palavra reminiscção, que dá nome ao conto de Guimarães Rosa, não existe no português – pelo menos no atual –, mas remete a *reminisc*: “antepositivo, do v.lat. *reminiscor*, ‘repassar pela memória, recordar-se’;” (HOUAISS, 2001, p. 2425). Ou seja, o título prenuncia que a história remete à construção mental, ou à imaginação de Romão, cuja capacidade de ver a Drá – também denominada Nhemaria e Pintaxa –, resulta do seu processo mental que, em relação à mulher amada, independe do real. Apenas no momento de sua morte, como se o espírito de Romão, ao desprender-se do corpo, pairasse sobre o quarto, tomando momentaneamente aqueles que o assistem, revelasse a todos o olhar com que ele sempre vira Nhemaria. Este será o ponto fundamental da segunda parte desta análise e o principal elemento de aproximação entre o conto de Guimarães Rosa e o de Edgard Allan Poe.

Reminiscção, narrado em terceira pessoa, tem uma série de marcas de oralidade recorrentes na tradição popular e que, portanto, remetem ao causo. De acordo com Kathrin Holzermayr Rosenfield:

O conto aparece no Brasil, mais do que em qualquer outro país, como um enxerto artístico num costume poderoso: o do relato convencional. Carente de grande autoridade em matéria de estilo (...) a literatura brasileira apóia-se progressivamente em moldes populares e regionais urbanos. Ela encontra no conto o desaguar quase natural da forte *prática* do parar-e-conversar (HOLZERMAYR ROSENFELD, 2006, p. 37-8). [grifo da autora].

A primeira frase do conto prenuncia esta tendência, recorrente na tradição oral e que é constante na literatura de cordel. Inicialmente, é informado ao leitor que o causo abarca a história da vida e morte do protagonista Romão. “*Vai-se falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto. Romão – esposo de Nhemaria, mais propriamente a Drá, dita também a Pintaxa* (ROSA, 1994, p. 601, v. II)<sup>3</sup>. É informado ao leitor, *a priori*, que, como todo causo, este é também resultante de um “*assunto enriquecido(...) de idéias sem matéria*” (ROSA, 1994, p. 601, v. II) .

Ou seja, é uma história pautada em uma construção lingüística na qual é dado livre curso à imaginação. O narrador – ao contrário do narrador do conto “Ligéia”, que procurar explicar racionalmente o extraordinário –, pauta-se no primitivismo incondicional do homem interiorano, que, movido pelo

---

<sup>3</sup> Apenas as citações dos contos “Reminiscção” e “Ligéia” serão referenciadas em itálico no texto.

seu jeito de pensar o mundo, vê com um encanto “natural” as manifestações do extraordinário.

Assim como no conto “Desenredo”, em “Reminiscção”, o tema é o de “*um amar que tem assunto*” (ROSA, 1994, p. 601, v. II), e os três nomes de Drá lembram os três nomes de Vilíria que, apenas no final causo, quando Jó Joaquim já havia recriado a mulher através da palavra, é nomeada em definitivo – como Adão havia feito com a mulher. Se Deus fez as coisas, o homem nomeou-as. Mas Jó Joaquim vai mais longe e, através do material lingüístico, reesculpe, de forma aprimorada, a sua metade. A esta nova criatura, não é o sopro divino, mas a palavra, que inocula um espírito límpido, puro e imaculado. Este processo de recriação, ou melhor, de aprimoramento, atinge tal perfeição que a nova criatura suplanta totalmente a anterior – que podia ser qualquer uma, visto que até seu nome era, ainda, disforme Livíria, Rivília ou Irlívia –, aos olhos de Jó Joaquim, da sociedade e de si mesma. “Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. (...) todos já acreditavam. Jó Joaquim primeiro que todos. Mesmo a mulher, até, por fim. (...) Soube-se nua e pura. Veio sem culpa. Voltou, com denegos e fofos de bandeira ao vento”. (ROSA, 1994, p. 556, v. II).

Só então, ao ser recriada e renomeada definitivamente, a mulher, assim como seu nome, adquire a forma final. Aquela que partira como a Lilith desterrada, volta para o marido e para a sociedade como a Eva nua e pura de antes da queda. Só então ela recebe seu nome definitivo: Vilíria. Nome formado pelas mesmas letras dos nomes anteriores – como se descendesse do mesmo barro –, mas que lhe confere um novo espírito. A moral final que encerra o conto indica que Jó Joaquim obteve sucesso absoluto na recriação lingüística de Vilíria, uma vez que “Jó Joaquim e Vilíria retomaram-se, e conviveram, *convolados*, [grifo nosso] o verdadeiro e melhor de sua útil vida” (ROSA, 1994, p. 557, v. II). Pode-se afirmar que Vilíria nasceu duas vezes, a primeira, “quando passou do nada para o existente” (LINS, 117), a segunda, quando Jó Joaquim alçou-a “a um plano mais alto, sutil” (LINS, 117) e a recriou através da palavra. Ou seja, a mulher que Jó Joaquim disse, fez-se.

Também o nome de Nhemaria tem uma grande importância na estrutura do conto. Inicialmente, ela é nomeada como, Nhemaria, a maravilhosa *indicada*; ao longo de todo o conto ela será Drá, a esquelética e irascível e Pintaxa, a obesa preguiçosa e resmungona. No primeiro parágrafo, imediatamente após ela ser nomeada de Nhemaria, há a alusão ao céu de Cunhãbetá: “*azul do qual emergir a Virgem*” (ROSA, 1994, p. 601, v. II), e ela só será novamente denominada por Nhemaria no final, quando, do avesso da irascível e grotesca bruxa, exala um ser tão sublime quando a Virgem Maria prenunciada no primeiro parágrafo.

Aparentemente, a história de Romão é absolutamente banal e se resume, à semelhança de todos os homens, à trajetória corriqueira do nascimento à morte. Ele é classificado como “*meão, condicionado, normalote*” (ROSA, 1994, p. 603, v. II). Ou seja, como o “*amatémático*” e “*alógico*” Jó Joaquim, do

conto “Desenredo”, Romão tem “o para não ser célebre” (ROSA, 1994, p. 555, v. II). Entretanto, assim como aquele, Romão também “*tinha em si uma certa matemática*” (ROSA, 1994, p. 603, v. II), própria, que, na contramão da lógica aparente, subverte o óbvio em relação à sua escolhida, quando identifica, via amor, “*os súbitos encobertos acontecimentos dentro da gente*” (ROSA, 1994, p. 603, v. II). Assim como Jó Joaquim em relação a Vilíria, o destino Romão, por escolha, é ser o esposo de Nhemaria, a horrível/maravilhosa *indicada*. Aquela que, aparentemente é tão comum, é também um “*audaz descobridor. Pois – por querer também os avessos, quem aceita e não confere?*” (ROSA, 1994, p. 601, v. II). Enquanto toda a comunidade vê em Drá uma mulher horrível, Romão, o *descobridor*, vê seu avesso, subvertendo o ditado segundo o qual “quem vê cara não vê coração”. Romão, em sintonia com o primitivismo do sertanejo, isolado pela geografia e ensimesmado, norteia-se, apenas, por seu primitivo modo de pensar, independentemente da opinião alheia.

Exceto Romão, os nomes das demais personagens, nos quais o leitor tropeça pelo inusitado, são resgatados das formas arcaicas de tratamento, muito comuns no interior até o início do século XX. Nhemaria é uma corruptela de Nhá Maria, ou Sinhá Maria. Iá Ó – cujo nome lembra expressões de surpresa como óia pois (ora pois) –, provoca estranhamento pelo deslocamento no tempo, mas é perfeitamente verossímil no contexto lingüístico no qual se insere o conto. Iá é a forma reduzida de Sinhá, ou Iaiá e a confusão é acentuada pela redução do seu nome à vogal “O”, com acento agudo. Também o nome de Iô Evo é precedido pelo arcaico tratamento de Iô, forma reduzida de Senhor, que, popularmente, transformou-se em Sinhô, Ioiô e Iô. Entretanto, principalmente Iá Ó funciona como uma pedra no processo da leitura fluente. Aliás, Guimarães Rosa é um mestre na inserção em seus textos de tropeços que demandam a atenção do leitor, sobre pena de perder-se o encanto da leitura. Pode-se correlacionar o propósito destes elementos que, apesar de inspirados na tradição popular oral, perturbam a leitura fluente, ao verso conceitual de João Cabral de Melo Neto, de que a pedra perturbadora da leitura fluente do texto é um elemento fundamental da literatura. No poeta “Catar feijão” João Cabral afirma: “A pedra dá à frase seu grão mais vivo: / obstrui a leitura fluviente, flutual, / açula a atenção, isca-a como o risco.” (MELO NETO, 1993, p. 17).

Há, subliminarmente, no conto, a alusão a provérbios populares, comuns na tradição oral mineira que, aliás, vale-se constantemente destes como uma espécie de economia lingüística para explicar situações típicas, inteligíveis, apenas, a quem domina determinados códigos de um grupo. “Quem ama o feio, bonito lhe parece”, “Uns gostam dos olhos, outros da remela”. “Boniteza não põe mesa”, “Quem vê cara não vê coração”, dentre outros. Os provérbios, sendo o primeiro mais gentil, o segundo mais chulo, o terceiro mais prático e o quarto mais simbólico, aplicam-se perfeitamente à perspectiva de Romão em relação à Drá, para ele, sempre, a Nhemaria.

Há, ainda, várias outras marcas do causo como, por exemplo, a interjeição *hem* que se segue ao nome de Romão, como se o narrador houvesse sido interrompido por algum interlocutor. Ele brinca com a confusão do uso do tu e do você no português do Brasil quando afirma: “*Vês tu, ou vê você*” (ROSA, 1994, p. 602, v. II). Riobaldo, a propósito de onde é, de fato, o sertão, também faz um jogo desta natureza em relação à confusão em relação ao plural das palavras terminadas em *ão*, quando afirma: “*pão ou pães, é questão de opiniães*” (ROSA, 1994, p. 11, v. II). Ou seja, se o plural de *pão* é *pães*, o de *opinião* seria *opiniães*, no entanto, o que interessa é que cada um considere sertão onde melhor lhe aprouver.

Ocorrem também jogos de palavras como: “*ímpar o par, uma e outro de extraordem*” (ROSA, 1994, p. 601 v. II). O jogo com as palavras *ímpar* e *par* alude ao *par* que, apesar de tão inusitado, parecia graças a uma ordem extraordinária, que, aparentemente, contradiz a ordem convencional. Apesar de Nhemaria ser extraordinariamente feia, “*Medonha e má*” (ROSA, 1994, P. 601, v. II), Romão vê nela a *indicada*, aquela cujos sinais indicam ser a sua predestinada, à qual ele, graças a uma ordem extraordinária e ininteligível, enxerga como encantadora. Esta ordem extraordinária, ininteligível a toda a comunidade, que vê o casal como um exemplo de desordem, leva Iô Ivo a firmar “*que tomava culpa de ter testemunhado*” (ROSA, 1994, p. 601, v. II). Entretanto, a despeito da feiúra de doer, Drá, além da sua irascibilidade e maldade, inclusive em relação a Romão, o casal vive bem como “*faro e cão – mas num estado de não e sim*”, ou seja, totalmente fora dos conformes e do convencional.

Romão tem uma capacidade inata em relação à mulher de “*trocar pesares por prazeres, fazendo-lhe muita felicidade*” (ROSA, 1994, 602, v. II). Há, ainda, no conto, vários outros recursos narrativos que subvertem a ordem convencional não só da linguagem, como também dos sentimentos de Romão em relação à Nhemaria, aquela “*Da dor de feiúra de partir espelho*” (ROSA, 1994, 602, v. II). Frase que alude à expressão feio de doer, mote para quadrinhas como: “*encontrei fulano de tal/ que evinha intê gemendo/ perguntei o que que era/ era a feiúra tava doendo*”. Há, ainda, vários outros jogos de linguagem cujas raízes remontam à tradição popular, ao arcaico e à linguagem e aos “*casos de caipira*” (ROSA, 1994, p. 601, v. II).

Em síntese, para Guimarães Rosa a “*arte da linguagem, brota da vida e não pode jamais separar-se dela*” (COUTINHO, 1983, p. 202). Entretanto, esta matéria vertente subjacente à sua obra não se revela de forma imediata ao leitor neófito, mas depende de um grande empenho. Cabe a este, ao identificar, encanar-se com as pedras que o autor vai espalhando para que, ao tropeçar, ele fuja do desgaste e da banalização cotidiana da linguagem. Este parece ser o processo para que se compreenda o empenho de Guimarães Rosa de trabalhar cada palavra “*como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original*” (ROSA, *apud*

COUTINHO, 1983, p. 203). Desta perspectiva, Guimarães Rosa trabalharia também, como um tipógrafo antigo, que, ao fundir cada palavra em chumbo, tenta, não apenas reproduzi-la, mas recriá-la, como esta tivesse acabado de ser inventada.

Neste sentido, Guimarães Rosa se aproxima de Edgar Allan Poe que, ao manipular os tipos no processo de impressão, teria efetuado a “ ‘descoberta’ da natureza de *código* da linguagem escrita” (PIGNATARI, *apud* BALBUENA, 1994, p. 71) [grifo do autor]. Também Guimarães Rosa empenha-se em renovar estes códigos desgastados, desprestigiados ou obnubilados pelo regionalismo redutor que, no final do século XIX, contrapunha a linguagem popular à culta, privilegiando aquela e conferido a esta um cunho ora pitoresco, ora depreciativo. Exatamente por transitar com lhanza pela linguagem, por ter uma profunda capacidade criadora e por ter um domínio de línguas tão amplo é que o autor consegue renovar o desgastado e abrir um novo caminho, a partir de uma trilha há muito batida.

O narrador de Poe, ao contrário do narrador “primitivo” rosiano, é um intelectual positivista, que questiona, inclusive, as próprias fantasias, sem, no entanto, conseguir se libertar de suas obsessões. Ao contrário, sua consciência intelectual corrobora na construção atmosfera propícia à manifestação do horror subjacente à more Lady Rowena – sua odiada segunda esposa –, e ao apossamento do corpo daquela por sua bem-amada Lady Ligéia.

Poe, na metade do século XIX, em consonância com a revisão das bases e métodos científicos que estavam em processo, passa a teorizar sobre a literatura, e, a despeito de manter algumas características românticas, em sintonia com sua época,

proclama a independência e a autonomia do poema, contra a inspiração, ele propõe o trabalho árduo e a programação calculada, através de um método rigoroso e disciplinado. (...) mas é o fato de ter absorvido para a literatura as novas descobertas científicas e tecnologias que o torna ainda mais singular no seu meio: com a multiplicação de códigos e meios de comunicação, ele pressentiu a necessidade de uma nova forma literária... (BALBUENA, 1994, p. 71-1).

Também Guimarães Rosa empenha-se em renovar a Literatura Brasileira, mas, na contramão da mentalidade da época, ele acredita que:

para ser moderno, um escritor não precisa falar de máquinas ou computadores. Entre burros, onças e vacas, Rosa elabora uma linguagem narrativa completamente nova, que nada fica a dever às conquistas de vanguarda em sua capacidade de expressão. Elaboro a oralidade e demais valores poéticos em sua prosa, que se torna muito mais expressiva do que discursiva. (...) [Rosa] sabe que, se por um lado a profusão acelerada de

textos para a massa traz uma banalização cristalizadora da linguagem, por outro, ela também aporta novos temas e possibilidades múltiplas de estruturação espaço-visual (BALBUENA, 1994, p. 71-1).

Cada um ao seu tempo e por caminhos diversos, extrapolando e renovando o processo de criação literária, Poe e Guimarães Rosa encontram-se neste processo de renovação literária. Ambos os autores buscam um método de composição no qual “cada palavra e cada detalhe é pesado, medido e deliberadamente manuseado de forma a atingir o efeito [almejado]” (BALBUENA, 1994, p. 94). Mas, conforme afirmação anterior, é a temática o principal elemento comparativo proposto neste estudo, como se verá a seguir.

### **Do maravilhoso ao horrível e do horrível ao maravilhoso**

Além das grandes diferenças apontadas em relação aos dois autores há, ainda, em relação aos contos “Ligéia” e “Reminiscção”, outra distinção marcante no que diz respeito ao narrador. O conto de Guimarães Rosa é narrado em terceira pessoa, por um narrador que afirma estar, apenas, contando um caso de caipira: *assunto enriquecido*, do qual “*extraem-se as idéias sem matéria*” (ROSA, 1994, p. 601, v. II). E, de acordo com os moldes do caso, que segue o fluxo da memória do narrador, o início já prenuncia o final maravilhoso, no qual da horrível Drá emerge a maravilhosa Nhemaria. Esta informação contribui para justificar o aspecto fantástico do conto, cuja matéria vertente é a tradição oral interiorana, na qual é comum atribuir-se às coisas cotidianas e aos fenômenos da natureza uma aura sobrenatural, que tanto assusta quanto fascina. Guimarães Rosa, no texto “Minas Gerais”, afirma:

De minas, tudo é possível. Viram como é de lá que mais se noticiam as coisas sancionais ou esdrúxulas, os fenômenos? O diabo aparece regularmente, homens e mulheres mudam anatomicamente de sexo, (...), tudo o que aberra e espanta (ROSA, 1994, p. 1162, v. II).

O folclore mineiro rural é preñado de histórias extraordinárias, que vão do encontro com o Saci ao interdito em relação às palavras raio e desgraça. Em relação ao raio, a palavra por si só teria a capacidade de atrair o fenômeno, por isso, dizia-se, apenas, faísca, mas somente em dia de céu totalmente limpo. Já a palavra desgraça poderia atrair uma força maligna capaz de destruir a família de quem a dissesse em pouco tempo. Há histórias horripilantes a este respeito. Isso sem falar em toda uma gama de diabos a povoar o imaginário, como exemplifica o temor em relação às armas brancas. É como se o mal, sempre à espreita, vigesse nelas com o intuito de induzir o homem ao crime. É em virtude deste temor que não se devia, jamais, brincar com facas, porque “o trem – o demônio – atenta e o fero en-

tra”. Esta imaginação fértil que, no cotidiano do interior, situa-se em um entre-lugar entre a crença e a dúvida, ou entre o real e o imaginário, em situação de medo, ganha foro de verdade indiscutível.

Há, nos primeiros parágrafos de *Grande sertão: veredas*, alguns exemplos que, indiscutivelmente, remetem ao temor presente nas narrativas orais em relação aos fatos extraordinários, usualmente atribuídos à manifestação do mal. É o que ocorre, por exemplo, em relação a “um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro (...) Cara de gente, cara de cão” (ROSA, 1994, p. 11, v. II). Ou ainda, na voz que acompanha Aristides e na importância do familiar – pequeno diabo que, quando aprisionado em uma garrafa, atende as vontades de quem o aprisionou em troca da sua alma –, no progresso de Jisé Simplício. Riobaldo, ao contar estas histórias, tenta colocar-se em uma posição crítica em relação às crendices populares, no entanto, a afirmação que se segue contradiz sua tentativa de analisar racionalmente estas crendices. “A fantasiação. E, o respeito de dar a ele assim esses nomes de rebuço, é que é mesmo um querer invocar que ele forme forma com as presenças!” (ROSA, 1994, p. 11, v. II). Portanto, é recorrente na obra rosiana a manifestação de “realidades de outra ordem – universo fluído de sentidos figurados” (HOLZERMAYR ROSENFELD, 1993, p. 28). É desta matéria primordial da imaginação, que transita por *realidades de outra ordem*, que o narrador de “Reminiscção” se vale ao contar seu extraordinário caso caipira.

Já no conto “Ligéia”, em sintonia com o empenho racionalista de Edgar Allan Poe, o horror “não está nas coisas exteriores, em objetos poderosos e ameaçadores: está no próprio homem, no íntimo de sua alma” (BALBUENA, 1994, p. 65). É em virtude deste empenho racionalista que Poe, sempre, cria narradores que, por alguma razão, estão privados do pleno senso de realidade. No conto em análise, esta condição resulta da imaginação fértil do narrador, que se classifica como louco e viciado o qual, obnubilado pelo ópio, perdera o sentido de realidade desde a morte de sua bem-amada Ligéia. É por estar alucinado que ele cria um mundo fantástico, no qual pode dar vazão à loucura. As raízes das suas alucinações, contudo, remontam à infância, quando ele “*tomara gosto por tais fantasias, e agora elas me voltavam como uma extravagância do pesar*” (POE, 1985, p. 167).

Ambos os contos têm por tema uma história de amor. Mas, enquanto o narrador rosiano situa com precisão o espaço do conto em “*Cunhãberá, destinado lugar*” (ROSA, 1994, p. 601, v.II), o narrador de Poe, estabelecendo, *a priori*, a atmosfera fantástica que envolve a personagem Ligéia, afirma não conseguir lembrar-se onde e quando a conheceu. “*Juro pela minha alma que não posso lembrar-me quando, ou mesmo precisamente onde, travei, pela primeira vez, conhecimento com Lady Ligéia*” (POE, 1985, p. 139). Mas os dois contos têm por tema amores extraordinários e maravilhosos/horríveis.

O conto “Reminiscção” narra a história do amor extraordinário de Romão pela horrível Drá e, apenas no momento de sua morte, toda a comunidade entende as razões deste amor: subjacente à

mulher tão maléfica quanto feia, esconde-se na fantasia de Romão – momentaneamente vislumbrada por todos quantos assistem à sua morte –, uma outra: maravilhosa.

No conto de Poe a maravilhosa e brilhante Ligéia, a protagonista, torna-se a fonte do horror quando, depois de morta, apossa-se do corpo da segunda esposa do seu marido. Embora abordem o mesmo tema, os dois autores tratam-no de forma muito diferente. Em Poe há uma transição do maravilhoso ao horrível e em Guimarães Rosa do horrível ao maravilhoso. Entretanto, no conto de Poe, por ser narrado em primeira pessoa, tem-se, apenas, a perspectiva e a palavra do narrador alucinado, enquanto o narrador de Guimarães Rosa estaria reproduzindo uma história cujo aspecto maravilhoso teria sido fugazmente partilhado por toda a comunidade.

Poe atribui grande importância à condição do narrador, visto ser na sua mente doentia que transcorre toda a história, o que compromete, inclusive, suas lembranças a respeito da bem-amada Ligéia.

*Agora, pois, plena e livremente, meu espírito se abrasava em chamas mais ardentes que as da própria Ligéia. Na excitação de meus sonhos de ópio (pois vivia habitualmente agrilhado às algemas da droga), gritava seu nome em voz alta...* (POE, 1985, p. 169).

É nesta condição delirante, na qual prevalece a fantasia, que a história é contada. Há uma forte marca decadentista na ambientação do conto, cuja sofisticação espacial – fundamental na criação das atmosferas instigantes e intrigantes –, será retomada pelos decadentistas no último quartel do século XIX, especialmente por Huysmans, em *Às avessas*. Romance no qual o protagonista des Esseintes, como o personagem de Poe, é tomado pela “nevrose [pelo] tédio e [pela] decadência, três valores negativos na escala do bom senso burguês mas tornados por positivos por Huysmans, numa irrepetível equação às avessas” (PAES, 1987, p. 28).

A descrição da personagem Ligéia a situa acima das mulheres comuns. Ela é a quintessência da beleza, da cultura e da inteligência. “*Em beleza de rosto, nenhuma mulher jamais a igualou. Era o esplendor de um sonho de ópio, uma visão aérea e encantadora, mais estranhamente divina que as fantasias que flutuam nas almas dormentes das filhas de Delos*” (POE, 1985, p. 160). Esta perfeição física coloca a personagem em um plano cuja referência só é plausível na imaginação doentamente fértil e obnubilada do narrador. Seus dotes intelectuais são ainda mais surpreendentes que os físicos, reforçando esta idéia de que tais dimensões de beleza e cultura só são possíveis na dimensão fantástica da imaginação. “*Os conhecimentos de Ligéia eram gigantescos, espantosos*” (POE, 1985, p. 160). Dimensões tão sobre-humanas podem existir, apenas, no mundo do desejo, sem referências com o real.

Entretanto, para além da perfeição física e do brilhantismo intelectual, há em Ligéia algo de estranho e enigmático que fascina e intriga o narrador. “*Não há beleza rara (...) sem algo de estranheza das proporções*” (POE, 1985, p. 160). Esta estranheza está, principalmente, em seu olhar que, como um abismo, tanto instiga quanto assusta.

*As pupilas eram do negro mais brilhante, veladas por longíssimas pestanas de azeviche. As sobrancelhas de desenho levemente irregular, eram da mesma cor. Todavia, a “estranheza” que eu descobria nos olhos era de natureza distinta da forma, da cor ou do brilho e neles devia ser decididamente atribuída à **expressão**. (...) Quantas e quantas horas refleti sobre ela! Quanto tempo esforcei-me por sondá-la durante uma noite inteira de verão. Que era então aquilo – aquela alguma coisa mais profunda que o poço de Demócrito – que jazia bem no fundo das pupilas de minha bem-amada? Que era **aquilo**? [grifos do autor] (POE, 1985, p. 161-2.).*

Simbolicamente, o olhar “é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 653). Este poder do olhar de Ligéia, que culmina no horror final do conto, é prenunciado pela epígrafe de Joseph Glanvil – escritor do século XVII, adepto do ocasionalismo – que abre o conto. “O homem não se submete aos anjos, nem se rende inteiramente à morte, a não ser pela fraqueza de sua débil vontade” (GLANVIL, *apud*, POE, 1985, p. 159).

Nhemaria, a personagem de “Reminiscção”, é exatamente o avesso de Ligéia, tanto física quanto intelectualmente. O narrador, ao contrário do de Poe, não recorre a nenhuma sutileza para descrevê-la; vale-se do senso comum e de imagens usuais para configurar seu perfil repulsivo e sua falta de atributos físicos, intelectuais e morais.

*Divulgue-se a Drá: cor de folha seca escura, estafermiça, abexigada, feia feito fritura queimada, ximbé-ximbeva; primeiro sinistra de magra, depois gorda de odre, sempre a própria figura do feio fora-la-lei. Medonha e má; não enganava pela cara. Olhar muito em ponta de faca, faz mal (ROSA, 1994, p. 601, v. II).*

Em oposição à beleza de Ligéia, Drá é a síntese da feiúra e faz convergir tamanha concentração de defeitos, inclusive passando da extrema magreza à obesidade, que remete à idéia bakhtiniana do rebaixamento grotesco (cf. BAKHTIN, 1987). Entretanto, Drá, aquela cujas características seriam todas do plano do baixo, no final, eleva-se – ainda em vida –, à condição espiritual e ideal. Já Ligéia, aquela que sintetizaria o plano do alto, revela, após a morte, seu lado grotesco ao não aceitar a morte e apossar-se do cadáver da rival: ou, pelo menos, assim o crê o narrador.

Se, de acordo com um dito popular, a personagem de Poe seria os olhos – tão importantes no conto –, a de Guimarães Rosa seria a remela. Guimarães Rosa recorre a imagens prosaicas e renova, apenas, na criação da palavra *estafermiça*, mescla de estafermo – pessoa feia, mal-ajambrada, parada, apalermada –, com enfermiço – que aparenta doença, mórbido. Mas o que surpreende é a superposição de atributos físicos negativos, que se equiparam à maldade e à carência de atributos morais de Drá. É a velha máxima de se conjugar feiúra, maldade, ignorância e impertinência. “*Nas mãos um pedaço de pedra. Ela não perdoava a Deus*” (ROSA, 1994, p. 601, v. II). Estar com pedras nas mãos significa ser, sempre, bruta, rude e responder com grosseria. Não perdoar nem a Deus significa, aqui, maldizer a todos, até mesmo a Deus: aquele que, por excelência é perfeito.

Ligéia e Drá representam a perfeição feminina e seu avesso, e tamanha síntese de virtude e defeito só pode ter existência plena no universo imaginário da arte. A mulher bela e inteligente de Poe revela-se, depois de morta, ainda mais perigosa e assustadora que a abominável personagem rosiana que, no final, transfigura-se em encantadora. Tal concentração de virtudes e defeitos só é possível literariamente, visto que:

a arte alimenta-se da mulher, e a mulher é por essência má. (...) A efígie feminina, que à primeira vista permite evitar os inconvenientes da mulher viva, é perigosa em si mesma, a arte superativando a feminilidade, isto é a malignidade. (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 122).

A vida conjugal entre o narrador do conto de Poe e Ligéia transcende em um plano que transcende a realidade. É como se eles vivessem em um mundo tão etéreo quanto as volutas do ópio, sem qualquer referência na prosaica vida cotidiana. Até porque o narrador se coloca na condição de um aristocrata que flana acima da mundana vida burguesa. Ligéia seria de estirpe ainda mais tradicional e distinta. “*Que fosse de origem muito remota é coisa que não se pode por em dúvida*” (POE, 1985, p. 159). Já sua segunda mulher, Rowena Trevanion, apesar do sobrenome, ao contrário de Ligéia, representa o casamento motivado, apenas, pelo interesse, sem considerar os sentimentos. “*Onde estavam as almas da altiva família da noiva quando, movida pela sede do ouro, permitiam que transpusesse o umbral dum aposento tão ataviado, uma jovem e tão amada filha?*” (POE, 1985, p. 167).

As personagens rosianas, ao contrário das de Poe, são absolutamente prosaicas. Romão é um sapa-teiro de uma pequena vila, cuja vidinha destoa das demais, apenas, por sua felicidade, apesar de ter se casado com uma mulher horrível, maléfica e adúltera e, ainda assim, viver absolutamente enamorado dela e feliz, convertendo, inclusive, os erros da mulher em fatores positivos. Por exemplo, quando ela se apaixona por outro, Romão, ao contrário de toda a comunidade, ao invés de condená-la, diz para

Iô Ivo “*que bom era ela crer, que valia, que dela gostavam. Romão olhava em ponto, pisava curto, tinham receio de sua responsabilidade.*” (ROSA, 1994, p. 602, v. II).

Quando o amante rompe o relacionamento, Drá, furiosa, abandona sua casa, e só depois de muita insistência de Romão é que ela retorna, ainda mais irascível, como se fosse ele o transgressor. “*Drá voltou, empeçonhada, trombuda, feia como trovões da montanha*” (ROSA, 1994, p. 602, v. II). Romão, seguindo a coerência da matemática particular de quem calcula “*súbitos encobertos*”, recebeu-a “*sem ralar-se nem mazelar-se, trocando pesares por prazeres, fazendo-lhe muita felicidade. Fez-lhe muita festa*” (ROSA, 1994, p. 602, v. II).

Entretanto, nos momentos finais de sua vida, como se seu espírito, ao desprender-se do corpo e pairar no quarto, contaminasse os olhos daqueles que assistem à sua morte, propiciasse a todos vislumbrar o olhar com o qual ele sempre vira a maravilhosa Nhemaria, que vigia nos avessos de Drá.

*Romão por derradeiro se soergueu, olhou e viu e sorriu, o sorriso, mais verossímil. Os outros otusos, imaginânimes, com olhos emprestados viam também, pedacinho de instante: o esboçoso, vislumbração ou transparência o aflato! Da Drá, num estalar de claridade, nela se assumia toda a luminosidade alva, belíssima, futuramente... o rosto de Nhemaria* (ROSA, 1994, p. 603).

Na citação acima está o aspecto extraordinário do conto, que propiciou o estabelecimento da leitura comparativa entre Poe e Guimarães Rosa. É como se, momentaneamente, todos pudessem compartilhar com o moribundo Romão o brilho da radiosa Nhemaria, que se escondia por trás da horrível Drá. Todos imaginam unanimemente – *imaginânimes* –, a forma imaginativa com que Romão sempre vira a mulher. É como se o flato, a respiração de Drá, exalasse seu avesso, ou seja, a perfeição subjacente ao horrível. Ela é o avesso da mulher fatal. Isto é, enquanto a mulher fatal esconde cuidadosamente suas imperfeições e fealdade, Drá sempre exibiu sua fealdade, reservando, apenas a Romão, a sua beleza. É como ela tivesse o lado direito para dentro e o avesso para fora, e apenas ao marido fosse dado o dom de vê-la por dentro, ou pelo direito que estava às avessas.

Neste sentido é que se pode interpretá-la como o avesso da mulher fatal, tão cara aos decadentistas do final do século XIX, para os quais:

o homem que descobria os artifícios (...) devia, se fosse superior, ter a revelação da feiúra da mulher fatal. (...) Ela torna-se repugnante porque todos os acessórios exibidos, saídos de uma gaveta funerária, são degradados, sujos, mofados, gordurosos... (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 73).

Guimarães Rosa faz o caminho inverso ao da mulher fatal de Villier de L'Isle-Adam, em *O segredo*, por exemplo, ou ao de Huysmans, em *As avessar*, cujo protagonista des Esseintes preferia a mulher imaginária ideal, eternizada no quadro Salomé, à mulher real. Aquela, sempre perfeita e harmoniosamente aprisionada à pintura, opõe-se a esta imperfeita, simulada, a esconder arditamente suas falhas.

Em oposição à mulher fatal, Drá revelara, sempre, sem pudor ou subterfúgio, seu lado feio e desagradável, sem os feminis artificios e engodos, arditamente escondidos pela mulher fatal. Graças a isso – pelo menos na imaginação de Romão e, momentaneamente, de toda a comunidade –, manteve-se pura e intacta, apenas para Romão, *toda a luminosidade alva, belíssima, futuramente*, qualidades cuja entevisão é fugazmente captada por aqueles que, piedosamente, assistem Romão no transe para a morte. Esta revelação é o principal mote do conto que – como os demais contos de *Tutaméia* –, esgota-se rapidamente, como a visão surpreendente de uma estrela cadente.

Ligéia, a síntese da perfeição feminina, após a morte, ao apossar-se do corpo da segunda esposa do marido, prenuncia o tema da mulher carniça, marcante no decadentismo *fin-de-siècle*. Naturalmente, em Poe, há o elemento sobrenatural que faz com que a loira Lady Rowena, de olhos azuis, após a morte, tome a forma de Ligéia, que se apossara do seu cadáver.

*Estremecendo com o meu contato, ela deixou cair a cabeça, desprendidos, os fúnebres enfaixamentos que a circundavam e dali se espalhavam, na atmosfera agitada pelo vento do quarto, compactas massas de longos e revoltos cabelos; e eram mais negros do que as asas de um corvo da meia noite. E então se abriram vagamente os olhos (...) Estes são os olhos grandes, negrões e estranhos, de meu perdido amor... de Lady...de Lady Ligéia [grifos do autor] (POE, 1985, p. 174).*

A relutância de Ligéia em aceitar a morte deve-se à “vontade que não morre” (GLANVIL, *apud* POE, 1985, p. 159), prenunciada na epígrafe do conto e confirmada ao longo da sua doença. Surpreende o narrador que uma mulher tão sábia e brilhante quanto ela não se conforme ante a inexorabilidade da morte “*E os esforços daquela mulher apaixonada eram, com grande espanto meu, mais enérgicos mesmo do que os meus. Havia muito na sua severa natureza para fazer-me crer que, para ela, a morte chegaria sem terrores; mas assim não foi*” (POE, 1985, p. 164).

As palavras finais de Ligéia, clamando contra a mortal condição humana, indicam que é por não se conformar em morrer e em se separar do homem amado que ela voltará. Seu desejo é, contrariando a natureza, poder vencer a morte e retornar à vida e é no afã deste desespero que ela morre clamando:

*Oh! Deus! Oh! Pai Divino! Deverão ser essas coisas inflexivelmente assim? Não será uma só vez vencido esse vencedor? (...) Quem...quem conhece os mistérios da vontade bem como seu vigor? O homem não se submete aos anjos, **nem se rende inteiramente à morte**, a não ser pela fraqueza da sua débil vontade [grifos do autor] (POE, 1985, p. 166).*

Este estado psicológico de resistência à morte, coerentemente com o racionalismo de Poe, é que faz com que Ligéia retorne, envenene sua rival e se aposses de seu corpo. Ou seja,

o horror não está nas coisas exteriores, em objetos poderosos e ameaçadores: está no próprio homem, no íntimo de sua alma. (...) Poe eliminou toda e qualquer superstição de suas estórias, subseguindo o efeito do terror a partir da exploração dos estados psicológicos anormais.” (BALBUENA, 1993. p. 65).

Toda a inteligência e brilhantismo de Ligéia faz com que ela – ao morrer em um estado emocional de profunda revolta em relação ao fim e à separação do homem amado –, contrariando a condição mortal, não se renda aos anjos nem inteiramente à morte, contra a qual ela morrera bramando. É por isso que seu espírito, por não ter sucumbido, como seu corpo – contanto com a atmosfera fantasmagórica criada pelo narrador para “enterrar em vida” sua segunda mulher –, movido por sua relutância em render-se, volta, apossando-se do corpo de Rowena.

Não só no conto em análise, como em outros de Poe há a fixação pela mulher morta: é o que acontece, por exemplo, no conto “Berenice”, no qual o narrador, obcecado pelos dentes da mulher amada, recém enterrada – morta ou enterrada durante uma crise de catalepsia –, viola o túmulo e arranca seus dentes, objeto de sua fixação; há, ainda, a fantasmagórica Lady Madeline de Usher, do conto “A queda da casa de Usher”; no poema “Anabel Lee”, o eu-lírico fixa em um pungente poema a juventude eterna da adolescente que, ao morrer, permanece uma fonte eterna de ternura e recordação da adolescência perdida. Estas personagens femininas são objeto de fixação do narrador/eu-lírico e Poe, ao se ater recorrentemente a este tema, lança os fundamentos para a criação da “Eterna boneca” decadentista.

A busca pela essência impossível de capturar dos olhos de Ligéia, pela luz que irradia dos dentes de Berenice e pela eterna adolescência de Anabel, visa eternizar a beleza que transcende à efemeridade inerente à condição humana, tema amplamente retomado no final do século XIX, que, de acordo com Dottin-Orsini, mescla “a fantasia de Hoffmann à vertigem mórbida de Edgar Poe” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 90).

Se Poe, na metade do século XIX, lança as bases de vários temas consolidados pelos decadentistas cinqüenta anos mais tarde, Guimarães Rosa, na metade do século XX, retoma, às avessas, o tema da mulher fatal, tão caro aos decadentistas. Portanto, se Poe lança as bases para esta visão da

deliquescência feminina do final do século XIX, graças à qual, sob o encanto das belas mulheres sub-  
jazeria a decomposição da carniça, Guimarães Rosa volta ao tema pelo caminho inverso. Partindo de  
um despretenso caso de caipira, ele desvela a mulher angelical subjacente à carniça, captada pela  
fantasia de seu marido no *memento mori*.

Sob a horrenda e maléfica Drá – ora esquelética, ora obesa, e sempre cruel –, subjaz uma outra,  
límpida e angelical, cuja existência só é possível na *vislumbração* – o vislumbre de uma lembrança –,  
maravilhosa de Romão que, momentaneamente, nos trâmites da sua morte, a comunga com todos à  
sua volta. Só então, com sua doença e morte, revela-se, enfim, todo o amor que lhe tinha Nhemaria  
e que só ele conseguira vislumbrar por traz de sua abominável aparência, do seu mau-humor e até  
mesmo do seu adultério. “A Drá esperada se abraçou com o quente cadáver, se afinava, chorando  
pela vida inteira” (ROSA, 1994, p. 603, v. II). Mas, como todo caso pressupõe um fecho, o narrador  
encerra afirmado que: “*Todo fim é exato. Só ficaram as flores*” (ROSA, 1994, p. 603, v. II).

Há, ainda, nos dois contos, outro elemento que, aparentemente, aponta para a diversidade, en-  
tretanto, mesmo de forma distinta, tem pontos tangenciais, que é a questão espacial. Indiscutivel-  
mente, nos contos de Poe em geral configuração espacial é extremamente bem elaborada, visto ter o  
espaço um papel fundamental na narrativa. No conto “Ligéia” o espaço no qual o narrador vive com  
sua segunda mulher é determinante na composição de um ambiente lúgubre que, subliminarmente,  
visa abalar emocionalmente Lady Rowena, a quem o narrador afirma detestar “*com um ódio que tinha  
mais de diabólico do que de humano*” (POE, 1985, p. 169). O quarto nupcial tem toda a configuração  
de um imenso e fantasmagórico mausoléu decorado com quatro gigantescos

*sarcófagos de granito negro, tirados dos túmulos dos reis em face de Lucsor (...) O efeito fantasmagórico era  
bastante realçado [com cortinas em movimento que reproduziam espectros normandos] pela introdução  
artificial duma forte corrente contínua de vento, por trás das cortinas, dando horrenda e inquietante animação  
ao todo* (POE, 1985, p. 168-9).

Ou seja, o narrador casa-se com Lady Rowena, apenas, para sepultá-la viva, na esperança de que  
Ligéia novamente se manifeste, por isso, o quarto é tão cuidadosamente lúgubre quanto sofisticado e é  
nele que, de fato, o espírito de Ligéia retorna e se apossa do corpo de Rowena. Este esmero em relação  
à composição do ambiente é uma marca fundamental na obra de Poe, sendo tema do conto “A queda  
da casa de Usher”. “Seguindo a uma tradição, basicamente anglo-germânica de longos romances góti-  
cos, Poe sorveu alguns de seus temas, cenários e atmosfera – atmosfera cuja perfeita construção tor-  
nou-se uma de suas marcas registradas” (BALBUENA, 1994, p. 65).

Tal requinte na composição do ambiente será, também, retomado pelos decadentistas – sem seus aspectos macabros –, especialmente por Huysmans, em *As avessas*. É neste ambiente que des Esseintes, inebriado pela elegante e artificial atmosfera que criara à sua volta, procura manter-se o mais distante possível das pessoas comuns, preso ao seu “onanismo espiritual”. (HUYSMANS, *apud* DOTTIN-ORSINE, p. 126).

A obra rosiana, em geral, situa-se em espaços diametralmente opostos aos de Edgar Allan Poe. Em sua maioria, tem por cenário a rusticidade e a amplidão do sertão “onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador” (ROSA, 1994, p. 11, v. II). Neste universo isolado, o espaço urbano limita-se a pequenas vilas, nas quais a vida parece estagnada, como no poema “Cidadezinha qualquer”, de Carlos Drummond de Andrade. “Um homem vai devagar. / Um cachorro vai devagar. / Um burro vai devagar./ Devagar... as janelas olham. / Eta vida besta, meu Deus” (ANDRADE, 1992, p. 22).

Entretanto, na aparente pasmeira deste universo, as coisas surpreendentes podem acontecer, visto estarem flanando no ar. No Cunhãberá, como em qualquer outro lugar habitado pelo homem, passa-se o “fato” extraordinário retomado pelo narrador do caso. O nome Cunhãberá é cuidadosamente criado a partir da justaposição da palavra indígena cunhã – mulher, ou companheira do homem –, e de bera – palavra de origem obscura, que significa indivíduo mal-humorado, aborrecido, antipático. Portanto, o nome do lugar traça, *a priori*, o perfil de Drá. A cunhã aborrecida e antipática companheira de Romão. No mais, a ambientação é totalmente trivial. Mas, também no Cunhãberá, “*O mal universal cochila*” (ROSA, 1994, p. 601, v. II), sempre à espreita para se manifestar, assim como a loucura e os devaneios coadunam com a ambientação nos contos de Poe.

Mas, se, por um lado, *o mal universal que cochila* pode, superficialmente, ser correlacionado à horrível Drá, por outro, assim como o mal, o bem e o maravilhoso – mesmo que raramente –, também espreitam, prenunciados pela beleza e limpidez do céu, de “*um azul do qual emergir a Virgem*” (ROSA, 1994, p. 601, v. II). É este espreitar do fantásticamente belo, que se revela no *memento mori* de Romão, através da epifânica revelação avesso da horrível Drá, no qual vigia a maravilhosa Nhemaria: a sua cunhãberá.

Se, conforme foi dito inicialmente a propósito de *Grande sertão: veredas*, há na cultura popular um constante temor em relação à manifestação do maléfico, sempre à espreita – como o demônio amalgamado ao aço das armas brancas –, há também, embora mais raras, revelações do maravilhosamente sagrado, como a transformação de Nhemaria, ou ainda em um episódio de *Grande sertão: veredas*, no qual, no meio de uma acirrada batalha, a Virgem Maria aparece para o valente jagunço Joé Cazuzo.

Joé Cazuzo – homem muito valente – se ajoelhou giro no chão do cerrado, levantava os braços que nem esgalho de jatobá seco, e só gritava, urro claro e urro surdo: ‘ – *Eu vi a Virgem Nossa, no resplendor do Céu, com seus filhos e Anjos!...Gritava não esbarrava – Eu vi a Virgem!... ’ (...)* E que esse acabou sendo o homem mais pacífico do mundo, fabricante de azeite e sacristão no São Domingos Branco. Tempos! [grifos do autor] (ROSA, 1994, p. 18-19, v. II).

As manifestações do sagrado – assim como do demônio –, especialmente da virgem, tem amplo espectro na tradição popular. Haja vista, por exemplo, como a imagem da Virgem Maria aparece regularmente em vidraças – conforme ocorreu recentemente no interior de São Paulo, desencadeando uma romaria –, e até em figuras repetidas, tecidas nas folhas pelas formigas. Ou seja, o fantástico vivenciado por Joé Cazuzo é mais um elemento resgatado por Guimarães Rosa da tradição popular, só que exacerbado e compreendido como uma necessidade visceral humana. Tanto é assim que os jagunços do bando do rival, contra o qual está lutando o bando de Riobaldo, do qual faz parte Joé, “remitiram de respeitar o assopro daquele Joé Cazuzo” (ROSA, 1994, p. 19, v. II). É desta necessidade que resultam as angustiantes perguntas de Riobaldo, sempre em busca de respostas que, no entanto, apenas geram novas perguntas: “Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório” (ROSA, 1994, p. 15, v. II).

Se, no conto de Poe, as manifestações do fantástico e do extraordinário resultam do encontro do homem com seus crespos e sua loucura, para Guimarães Rosa a arte de contar causos, simultaneamente tão mineira e pessoal, resulta do “seu pendor para a experiência singular do arrebatamento, da surpresa reveladora, visão de algo inominável” (HOLZEMAYR ROSENFELD, 2006, p. 47). É este arrebatamento o elemento que sustenta a encantadora e fugaz temática do conto “Reminiscção”, que surpreende o leitor ao fazer o caminho do infando ao inefável, ou do horrível ao maravilhoso.

Em síntese, objetivou-se analisar como Edgar Allan Poe, um marco indiscutível da narrativa moderna, profundo conhecedor dos processos da composição, busca na palavra e no seu avesso o que há de mais temível e assustador nos crespos do homem. Já Guimarães Rosa, cem anos mais tarde, será também um artesão da palavra, mas, principalmente, um coletor da linguagem e de temas que, até então, resvalavam no regionalismo descritivo. Guimarães Rosa retoma o regionalismo transfigurando tanto a temática quando a linguagem, criando, enfim, uma linguagem tão regional quanto universal. Ele subverte, ainda, a lógica e o senso comum dos causos, recriando uma outra dimensão feérica, na qual o maravilhoso se manifesta.

### Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- BALBUENA, Monique Rodrigues. *Poe e Rosa à luz da cabala*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. “Edgard Allan Poe”. In: POE, Edgard Allan. *Contos escolhidos*. Trad. Oscar Mendes; Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985. (Biblioteca do século).
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. (org). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. (Coleção Fortuna crítica, v. 6).
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, gestos, figuras, cores, números*. 10ª. ed. Trad. Vera da Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- COUTINHO, Eduardo F. “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. (org). *Op. cit.*
- DOTTIN-ORSINE, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- HOUAISS, Antônio et. al. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LINS, Osman. *Nove, novena*. 2ª. ed. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- PAES, José Paulo. “Huysmans ou a nevrose do novo”. In: HUYSMANS, J.K. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- MELO NETO, João Cabral. “Catar feijão”. In: *Antologia Poética*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Sabiá, 1993.
- POE, Edgar Allan. *Contos escolhidos*. Trad. Oscar Mendes; Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985. (Biblioteca dos séculos).

ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. I e II.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

\_\_\_\_\_. *Os descaminhos do demo*. Tradição e ruptura em **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.

Recebido em 25 de novembro de 2007

Aceito em 10 de abril de 2008