

Paisagens amenas

Mirella Márcia Longo Vieira Lima

1) Os parâmetros da leitura

Em sua *Literatura européia e Idade Média latina*, Curtius identifica o *Locus Amoenus*, paisagem formosa, cujos elementos essenciais são "pelo menos uma árvore, um prado, fonte ou regato, podendo também haver um canto de aves, flores e até o sopro de uma brisa". Atestando que essas descrições formaram, desde Teócrito e Virgílio, o cenário da poesia bucólica, Curtius localiza em versos de Petrónio, o primeiro exemplo de uma descrição desse tipo, na poesia latina. De acordo com o poema citado, trata-se de lugar feito para amar. De fato, depois de seguir um percurso do *locus amoenus*, Curtius conclui tratar-se de topos bem delimitado, que, integrando a poesia bucólica, integra também a poesia amorosa.

Em uma de suas *Odes*, Ricardo Reis reporta-se a essa paisagem propícia aos amantes, negando, todavia, qualquer validade à realização do enlace amoroso. No cenário do poema, as flores são colhidas e destinadas ao regaço de uma mulher que ali permanece, intocada e triste, sentada à beira do rio: "Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos. / Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio." Conforme Bachelard observou em Poe, o heterônimo de Pessoa atualiza a intuição heraclítica da morte no devir hídrico. (Bachelard, 1989, p.59) Em resposta às águas que escorrem para o nada, a persona poética ensaia, no interior da própria vida, a inércia da morte.

Para que o laço afetivo seja tão radicalmente negado, é preciso que, na voz do poeta, manifeste-se uma época de completo desamparo. Um século que quase não comporta devoção sem dúvida condena o homem à imanência e à perecibilidade do seu próprio corpo. Personas dessa Ode moderna, Ricardo e Lídia não contam com os deuses gregos, postos em plano de demasiada altitude e indiferença; também não lhes socorre Pã e nem um Cristianismo

que, sustentando as águas sem retorno, não consegue anular, ao fim do percurso, a revelação do vazio.¹

Em ensaio sobre Aquilino Ribeiro, Eduardo Lourenço afirma: "talvez alguém se lembre um dia de reescrever a sério,...., a aventura da nossa ficção moderna como sub-produto das relações entre Eros e Cristo." (Lourenço, 1994,p.248) O ensaísta constata que, no âmbito da cultura portuguesa, a expressão do amor tende a ser tensionada por forças de recalque. Lourenço toma uma moral cristã - que focaliza o corpo como natureza vil - como metonímia do vasto cone sombrio que trava o discurso amoroso e ameaça contaminá-lo com notas elegíacas; em sua expressão mais radical, essa tensão nega qualquer validade ao amor.² Para que se crie o laço amoroso, é preciso que a consciência se suspenda enquanto consciência do limite humano que inclui, em seu extremo, a ciência da morte, implícita na visão de um tempo que, ao fluir, tudo destrói. Em sua condição de amante, o heterônimo de Pessoa não efetiva essa suspensão. No entanto, diante do tempo histórico, alguns caminhos são possíveis. Salto agora para a margem oposta.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, José Saramago contesta a resposta melancólica ao fluir do tempo. Perceba-se: "*Atrás do tempo, tempo vem,.... O caso mais extremo seria o de uma pessoa que, sem fortes e objectivas razões de queixa quanto à sua saúde e bem-estar, suspirasse melancolicamente...*" Como antídoto, Saramago propõe o mergulho no instante prazeroso da vida, cuja intensidade deve apagar a visão do elo derradeiro imposto à corrente temporal, projetando, sobre o tempo linear da existência quotidiana, um tempo "labiríntico,"³ revelado pelo gozo sensual e pela emoção. Embora o herói não realize a imersão nas águas da vida, o narrador tirânico condena sua retração, transferindo, para uma fonte poética, a responsabilidade da revelação:

o último elo da corrente é este agora, estar na margem do rio Jordão, ouvindo o dolente canto de uma mulher, ..., escondida entre a junça,.... mulher que canta nua, deitada de costas sobre a água,.....Deus, se está em toda a parte, como se diz, não escolheu uma coluna de fumo para mostrar-se, talvez esteja naquela água que corre, a mesma onde se

¹ Segundo a análise precisa de Leyla Perrone Moisés, "a concepção cristã do tempo irreversível tinge de cores melancólicas tudo o que Ricardo Reis contempla."

² Lourenço situa tal extremo na obra de Fernando Pessoa, quando ali encontra a atitude que conceitua como não-amor, simulação já no interior da vida, da impassibilidade indolor que chegará com a morte.

³ Em declaração a Carlos Reis, Saramago assim qualifica o tempo que ele reproduz, ao construir a linguagem dos seus romances.

banha a mulher... mas Jesus não foi dali à procura da mulher, e as suas mãos repeliram as mãos da tentação violenta da carne. Não és ninguém se não te quiseres a ti mesmo, não chegas a Deus se não chegares primeiro ao teu corpo. Quem disse estas palavras, não se sabe, porém Deus não as diria, não são contas do seu rosário, de Pastor, sim, poderiam ser, se não estivesse tão longe daqui, talvez, no fim das contas, fossem as palavras da canção que a mulher cantava.

Como partes de um conjunto que lê a si próprio, as duas cenas indicam uma tendência para libertar a pulsão erótica e, assim, caminham num sentido contrário à visão melancólica diante do tempo letal. Se Ricardo Reis nega a validade do laço amoroso, o autor de *O ano da morte de Ricardo Reis* explicita a necessidade de afastar essa negação, embora ele evidencie as dificuldades impostas ao movimento afirmativo. Outra atitude possível seria a aceitação de que o enlace das mãos fosse, também ele, marcado pela passagem do tempo. Existe ainda, face à intuição de Heráclito, uma atitude de êxodo, através da afirmação da eternidade, instância na qual não têm lugar as imperfeições da história. Nesse caso, o ser amado representa a imagem de uma transcendência almejada como superação de todas as falhas. Essa forma de amar - que Denis de Rougemont chamou amor-paixão e associou ao Eros ascensional, de que fala Diotima no *Banquete*, de Platão - é principalmente uma devoção.

No âmbito de uma pesquisa mais ampla, em que leio cenas extraídas de romances portugueses⁴, esses caminhos, com sua vasta rede de desdobramentos, são todos contemplados. Aqui, vou focalizar apenas uma cena de Aquilino Ribeiro, posta em confronto com outra de Guimarães Rosa. Como todas as demais, também essas cenas trazem imagens aquáticas e ecos do paradigma que Curtius identificou na poesia bucólica.

2) Uma cena à beira-mar

Em 1930, Aquilino Ribeiro publicou *O Homem que Matou o Diabo*, narrativa que mantém forte diálogo com as estruturas do Amor Cortês. Numa perspecti-

⁴ Aceitando a orientação de Eduardo Lourenço, tomo uma cena poética como ponto de partida para proceder à leitura de cenas romanescas. Ele considera que a mitologia cultural portuguesa, durante quase todo o século XX, "esteve dominada, saturada, mas estruturada,, como nunca fora antes, pelo papel que desempenhava Fernando Pessoa e sua obra." Não se pode elidir, dessa estruturação, a negação melancólica do amor que Lourenço surpreende em Pessoa. O ensaísta enfatiza ainda: "tudo o que a modernidade significava encontrava nele, mesmo sem o ter feito através do romance... uma das suas configurações míticas." (Lourenço, 1999,p.10)

va predominantemente irônica, é delineado o modo como a moralidade católica da aldeia beirã ajudou a compor um idealismo amoroso que deriva e simultaneamente rivaliza com a devoção religiosa. A cena extraída do romance de Aquilino evidencia a idéia de que essa saída sublimatória aproxima-se mais da negação do amor que de sua afirmação. A passagem insere-se em meio a um caso pouco simples, cujo herói chama-se Macário. Depois de fracassar como escultor em Lisboa, o rapaz retorna à região beirã, onde vivera a infância, orientado por um pároco. Apaixonado por Máxima, atriz que visitara sua aldeia, Macário caminha ao encontro da amada, desde Portugal até França, onde conhece uma sociedade que comercializa os afetos.

Defrontam-se duas formas de amar, correspondendo a contextos culturais diversos. A primeira constitui o centro da narrativa e é o foco da ironia do autor. Trata-se do sentimento que o herói tem por Máxima. Embora deseje a mulher, ele sublima a sua figura. Aquilino produz uma arqueologia para esse amor que, nascido da atração entre os sexos, recusa a sexualidade. A narrativa tem início com uma visita da atriz ao atelier do cinzelador. À medida que ela comenta os trabalhos do rapaz, o leitor trava conhecimento com as figuras que, ali representadas, compõem seu universo afetivo. Entre elas, destaca-se um Serafim andrógino, objeto de culto, cujo esplendor é apagado pela presença física da mulher. Assim configurado, o sentimento traz em seu impulso original, a supremacia do físico sobre o metafísico, a superioridade do casal humano frente à completude mística representada pelo Serafim, imagem consagrada na tradição religiosa, prestigiada nas correntes místicas do catolicismo e na literatura de Balzac. No entanto, a mesma pulsão que, em sua raiz, se coloca contra toda a mística, converte-se, por força do recalque, numa fé cega, cuja expressão será a retórica da religião. Bastante sugestiva é a passagem em que, tendo ouvido a confissão do escultor, o Padre o exorta a "matar o seu diabo". Contrastam com esse amor-devoção, as trocas afetivas efetuadas pela própria Máxima.

Aquilino reporta-se também a um confronto entre espécies narrativas. Várias vezes, ele traz convenções do Romance de Cavalaria; o adjetivo incomparável é atribuído a Máxima, como se o autor a estivesse associando à imagem de Oriana, a sem par. Por outro lado, as relações que Macário encontra em Paris lembram determinadas vertentes do romance moderno, notadamente aquela iniciada por Laclos.⁵

⁵Figura singular que o rapaz conhecera em uma prisão espanhola, D. Gonzalo Pietro tenta codificar o sentimento do rapaz dentro dos parâmetros libertinos; Macário reage: "Pietro, está a ditar um programa de acção, todo objectivo, que só tem um defeito, ser impraticável para quem ama de raiz."

No que diz respeito a uma contextualização no plano mais geral da história, podemos considerar o confronto entre arcaísmos ibéricos e a modernidade europeia representada por Paris. A cena que analiso, em seguida, parece apenas esboçar uma saída entre essas duas margens. Temendo a Babel parisiense que efetivamente recusará, Macário já foi tocado por experiências que impossibilitam seu regresso à particular Sião, aldeia tão amada quanto perdida.⁶ Em impasse semelhante, encontra-se o autor. Contestador da moralidade paroquial, Aquilino preserva suas imagens. Crítico do idealismo amoroso, ele condena o comércio do afeto. Nesse sentido, é sugestiva a cena transcorrida numa fronteira geográfica, onde se desenha uma terceira margem, como esboço de solução possível.

Macário caminhou, durante dois anos, conhecendo uma série de experiências, entre elas a prisão e a fome. Depois de muito andar, ele decide parar um pouco, em Baiona, a trabalhar na oficina, onde a jovem Lu exerce função similar à sua. Transcrevo a cena que acontece na praia, onde Macário contempla Lu. A moça o convida a ir para o mar.

— E se tomássemos banho? - propôs Lu, que tendo-se adiantado para a borda, fugia... A terna rapariga apareceu de sorrisos nos lábios... E eram as suas proporções tão harmoniosas, traíam tão adoráveis belezas na região oculta as velaturas de oiro da tez rosada, que Macário se tomou de deslumbramento. Tudo no seu corpo cantava: tom da pele, veias translúcidas, linhas, sobretudo o contorno dorsal - como nas figuras voluptuárias de Rodin - , poema de ternura e fragilidade, e o torso que, para ânfora, só precisaria de asas. Um sinal na omoplata parecia designar o lugar deliquescente dos beijos... Quando ela mergulhou dali a pouco luzidia, fato colado à carne, mãos a retrair dos olhos os bandós gotejantes, o ritmo da sua atitude era como flor pequenina brotando do ritmo do mar. Cerca, lindas banhistas brincavam como Lu com a água sem lutarem com a onda. Macário só via a ela. Deitava-se, balouçava, espadelava a água, abraçava e mordida a espuma na expansão exultante ...De facto, havia tanto de cogenito naquele à-vontade animal, que Macário pasmou... Supondo que o amigo se enfadasse, decidiu-se Lu a sair do banho. Feliz, radiante, jucunda, com a corola fulva dos cabelos lisos e empastados como algas, lembrava um girassol em manhã de orvalho. Divisavam-na olhos cobiçosos e Macário sentiu-se pela primeira vez ufano e capaz de esmurrar as ventas de um chegadoço.

⁶ Em Aquilino e as duas aldeias, Eduardo Lourenço focaliza, detalhadamente, essa "aquiliniana" ambigüidade existente na representação da aldeia beirã.

Subiram a praia em direcção à vestiária. E foi nesse instante que, correndo-lhes o caminho - era ela! era ela! - passou Máxima, a incomparável. Mal a viu, fulminado, coração às ânsias, e desapareceu-lhe no pórtico dum palácio... Macário... seguiu adiante, mas tudo, a gentil rapariga, a descuidosa praia, os seus transportes de há pouco, a doçura da manhã, se lhe desvaneceram. Foi como se, por um estranho cataclismo, uma voragem se lhe cavasse na própria natureza por onde se sumisse tudo o que era volições e energias da sua humanidade.

Embora se distancie da paisagem bucólica identificada por Curtius, o cenário trai algum parentesco com esse padrão imagístico, trazendo reminiscências vegetais, todas elas atadas à descrição do corpo feminino. Há algo de suavemente terreno nessa mulher, que é flor brotada do oceano e cujos cabelos formam uma corola empastada com algas, lembrando um girassol. Além disso, tendo um elemento aquático no centro de sua configuração imagística, a paisagem é, de fato, favorável ao amor. Dando impressão de graça e harmonia, o cenário é dominado por intensa solaridade, grifada nas escolhas lexicais: "oiro, deslumbramento, luzidia, corola fulva, girassol". Entre mulher e natureza existe completa familiaridade e até continuidade, já que ambas estão no esplendor da vida e exalam beleza e juventude. A descrição do corpo feminino enfatiza seus aspectos plásticos, com o que colabora a menção à arte de Rodin, configurando uma matéria que já suscita a sua transposição para a forma da arte: "tom da pele, linhas, veias... e o torso que, para ânfora, só precisaria de asas" Esse mesmo corpo estimula o gesto do amante: "Um sinal na omoplata parecia designar o lugar deliquescente dos beijos.....". É contemplada a expressão do instinto - "havia tanto de cogenito naquele à-vontade animal, que Macário pasmou..." - como elemento que desafia a compreensão do olhar que o apreende. Em suma: quem rege a composição da cena é Apolo, que regula, com sua solaridade, o instinto informe de Dionísio. Estaríamos mais próximos de Nietzsche, se o olhar organizador enfatizasse menos a vigília e mais a embriaguez. A visão da flor pequenina brotando do ritmo do mar justifica talvez a associação entre a figura feminina representada e Afrodite, engendrada nas águas do Oceano, trazendo a regularidade da atração entre os sexos, como forma de superar a fecundidade caótica de Urano.⁷

Em consonância com a totalidade do quadro, o homem é tomado por um sentimento, no qual a atração sexual, longe de ser eliminada, entra em acordo

⁷Aquilino refere-se ao mito, em mais de uma passagem do romance. Observe-se a fala de Padre Augusto: Para realçar Afrodite tinham os gregos a espuma do mar. Nossa Senhora foi mais; foi pomba, pomba branca.

com o princípio de individuação que organiza o mundo visível, de modo que o corpo e os movimentos contemplados configuram forma singular e única: "lindas banhistas brincavam com Lu...Macário só via a ela..." A cena evidencia expectativa de conciliação entre a energia vital da natureza e a harmonia da forma artística. Pena que, ao fim, tudo se desvaneça com a aparição de Máxima, atada a uma ordem sublime e distante da vida.

Ao longo de sua trajetória, Macário percorre etapas diversas que representam matizes diferentes na relação entre homem e mulher. Em outra oportunidade, analisei tais etapas.⁸ No entanto, saliento aqui que, em nenhum outro momento, é possível observar a suspensão de tensões ocorrida na cena de Biarritz. Na sua aldeia natal, Macário deixara Isabel, a jovem esposa do seu patrão. Como figura feminina, trata-se de uma substituta da mãe, desejada e proibida. No percurso, ele cede à força de Concepcion, jovem e pobre ceifeira que o atrai de modo violento. Segundo Aquilino, ele cede às cegas, cede à terra que o prende, sujeita e a cujo embrace não foge vida nem morte. São visíveis as angústias que acompanham essa manifestação da terra nua. Vendo no amor uma força que prende o homem à natureza física, Aquilino não fica imune à moral cristã e enxerga, nas promessas de Eros - anulação da vontade individual e suspensão da consciência - um jardim de tormentas. Recusando todo ideal ascético, e sem conseguir aderir completamente ao dionisismo de Nietzsche, ele permanece no centro da questão que Eduardo Lourenço nomeia radical incompatibilidade entre Eros e Cristo.

À personagem, assim como ao seu autor, resta buscar uma etapa em que se conciliem instinto e escolha consciente; espero ter demonstrado que tal conciliação está formulada na cena que privilegia a figura de Lu. Mulher que participa do mundo do trabalho, Lu atua ao lado do escultor, numa mesma atividade. Em termos exclusivamente existenciais, Macário é desafiado a estabelecer parceria projetada sobre o tempo, com todos os limites que a sua passagem impõe. Isso exigiria dois esforços por parte do autor. O primeiro diz respeito ao enfoque da passagem temporal, situada além do momento erótico. O segundo seria a constituição da personagem feminina, composta como uma totalidade, indivíduo, pessoa inteira. Da obra de Aquilino, Oscar Lopes extrai a seguinte moralidade:

⁸ Refiro-me a "Ritos de Passagem", apresentado em setembro de 2001, no XVIII Encontro de Professores de Literatura Portuguesa promovido pela Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa.

o amor é o que mais vale a pena da vida; mas o amor não passa afinal de um ludíbrico. Contradição inevitável, já que o amor se reduz à fruição de uns momentos privilegiados, desde que não se realiza através de um diário emotivo programado de duas personalidades socialmente desenvolvidas e afins... Aquilino Ribeiro reflete, deste modo, o núcleo psicológico de um drama secular...o drama da relação entre os sexos humanos, que existe desde a idade mais remota em que se diferenciaram a condição social feminina e a condição social masculina...⁹

No cerne do ludíbrico amoroso, fica localizada a impossibilidade de manter, no curso do tempo, o privilégio de um momento. Quanto à constituição de uma relação duradoura, Oscar Lopes a vê dificultada pelo enfoque que Aquilino faz da mulher. Realmente, em *O homem que matou o diabo*, a mulher não chega a constituir um outro, parceira dotada de expressão própria. É ainda Oscar Lopes quem afirma:

a mulher de Aquilino, a mulher-mulher, aquela que ele ama através dos seus protagonistas (Sansão, São Banaboião ...) e com exceção portanto de vários caracteres populares, estes já encarados na sua autonomia e objetividade - parece essencialmente reduzir-se ao grande prêmio da Ilha dos Amores para os nautas... (Lopes, 1979,p.42)

Apresentada como flor que brota do mar, Lu pode mesmo ser vista como um prêmio concedido ao viajante cansado que desafiou obstáculos e foi capaz de vencê-los. De fato, se Isabel associa-se à aldeia longínqua e é fonte de nostalgia e saudade; se Máxima representa uma Babel que a nada conduz, Lu deve ser associada à Ilha dos Amores, oferta brotada do oceano, no momento em que a Beleza das formas reconcilia-se com o desejo e com ele produz um quadro harmônico. No contexto, um esforço da vontade consciente é válido tanto para a mulher como para o mar. Observe-se o paralelismo existente entre o diálogo que Macário trava com Lu e o seu pensamento íntimo: "O mar, se não me faz sono, faz-me tédio... Para gostar das coisas é preciso ter vontade de gostar. Ao princípio, pelo menos." E mais adiante: "Sentia inclinação por Lu,... Viria a amá-la, era questão, talvez, de pequeno esforço de vontade."

A manifestação do "à-vontade animal", presente em Lu, não suscita um apetite fisiológico. Submetido ao olhar do amante, o corpo singulariza-se, cons-

⁹A visão é confirmada em outras reflexões sobre Aquilino: "a mulher é sempre um puro objecto de encanto, sim, mas objecto e não sujeito, passivo ou receptivo mas não ativo..." (Lopes, 1985, p.12)

tituindo forma única. Não se trata ainda, como bem observa Oscar Lopes, da visão de um outro, agente social, alteridade dotada de expressão. No entanto, a singularização do corpo e dos gestos não deixa de ser, nesse contexto, uma intuição daquilo que Octávio Paz postula como essencial à relação amorosa:

E esta é a linha que marca a fronteira entre o amor e o erotismo. O amor é atração por uma única pessoa... Sem erotismo - sem forma visível que entra pelos sentidos - não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira. (Paz,1994,p.34)

Macário não vence sua obsessiva idealização, para aceitar o convite de Lu. Mas, ao fim da sua aventura, ele constrói um Monumento à Vida, no qual a imagem de Máxima não se inclui. Para autor e personagem, resta apenas o objeto estético. Esse desfecho confirma o comentário de Oscar Lopes, para quem "com a evidente exceção da arte,..., nada, na visão de mundo de Aquilino, parece transitar do homem que morre para o homem que nasce." (Lopes, 1979,p.41). As bases dessa estética estão delineadas na cena em que vida e forma prometem conciliação, momento em que a Natureza-Mulher destaca-se da substância caótica e prepara a visão do artista. O elogio que Aquilino faz à energia vital compõe-se com o seu fascínio por uma razão ordenadora de inspiração renascentista, que ele terá talvez achado no seu Camões pleno de sensualidade. Como já foi dito, a cena trai o anseio de conciliar a expressão da natureza e a harmonia das formas. A aposta contempla duas miragens: uma Natureza, cuja força instintiva concilie-se com a escolha consciente e uma arte, cuja linguagem não exclua a animalidade silenciosa.

Aquilino parece confirmar uma tendência portuguesa e vai buscar, no mar, solução para problemas terrenos. Isso explica também que, conservando tantas reminiscências vegetais, o padrão imagístico altere-se, de modo que o regato e a fonte da poesia latina transformem-se na água marinha. Bachelard considera que os devaneios privilegiam a água doce, em detrimento da água salgada, porque essa última detém um traço ameaçador; ela falta "ao primeiro dever de todo elemento reverenciado, que é de servir diretamente aos homens... foi uma perversão que salgou os mares". Lembrando que o mar pode ser visto, mas não bebido, Bachelard observa ainda, na imagem marinha, um significado de estranheza e distância: "o herói dos mares sempre volta de longe; volta de um além... O mar é fabuloso porque se exprime primeiro pelos lábios do viajante da mais longínqua viagem. Ele fabula o distante." (Bachelard,1989, p.157-163). Essa emersão do desconheci-

do emoldura a representação de Lu, mulher que solicita de Macário uma parceria a ser projetada no tempo. Ela fica então bem situada, entre as vagas desse mar francês, feminino e desconhecido.

Aquilino não deixa de ver, no tempo, a combustão inevitável de Eros. Segundo Oscar Lopes a comédia do amor tem quase invariavelmente em sua obra " todo aspecto de logro; logro é deixá-lo fugir por covardia (Terras do Demo,...por exemplo), mas logro também ganhá-lo (*O homem que matou o diabo*)." (Lopes, 1979, p. 40) De fato, resistente a tudo, a paixão amorosa de Macário termina por sucumbir diante da possibilidade de sua própria realização. É ainda Oscar Lopes quem enxerga nesse desfecho o "tédio do conseguimento". No caso específico de *O homem que matou o diabo*, o fim da paixão parece contemplar também um dos princípios que regem o Amor Cortês: a impossibilidade de conciliar o amor com os aspectos mundanos da história. No entanto, embora continue a situar o conflito entre o amor e a passagem do tempo, ao construir a cena da praia, Aquilino confirma, diante do amor, uma expectativa predominantemente solar, mesmo que não projete essa solaridade sobre o curso da existência e somente a veja fixada nas belas formas da arte. Afinal, assim como o heterônimo de Pessoa, ele é marcado pela consciência de que passamos com o rio. A diferença abismal reside no fato de Aquilino pensar que, embora contrária a si mesma, a dinâmica da vida merece um monumento.

3) Uma cena no rio:

Ao estudar o amor na obra de Guimarães Rosa, Benedito Nunes concebe que a travessia vivenciada pelo protagonista de *Grande Sertão: Veredas* é construída de acordo com o erotismo místico de Rosa, platônico, em suas raízes, mas, ligado ao misticismo alquímico, não se ajustando completamente ao esquema de relações que Platão descreve entre dois mundos. (Nunes, 1989, p. 145). A comparação entre Guimarães Rosa e Aquilino Ribeiro é atraente, se pensarmos que suas opções estilísticas são freqüentemente vistas sob uma óptica de aproximação.¹⁰ Sem dúvida, os caminhos traçados por Benedito Nunes, em sua leitura de *Grande Sertão: Veredas*, ajudam a entender a inversão irônica a que Aquilino submete o idealismo amoroso, embora, em relação ao amor, os dois escritores tenham atitudes distintas e praticamente inversas. Direcionada a partir de uma perspectiva irônica, a trajetória-

¹⁰ Numa introdução às *Obras completas* de Aquilino Ribeiro, editadas pela Bertrand, José Gomes Ferreira ilustra essa aproximação.

ria afetiva de Macário inverte, em larga medida, a caminhada ascensional, proposta por Platão e pelos Neo-Platônicos. Assim, enquanto Macário "desce" do culto místico para a revelação de um fracasso existencial, salvo apenas pela arte, a travessia amorosa de Riobaldo constitui, de fato, uma ascensão - escarpada ascensão, conforme a define Eduardo Lourenço - resultando na revelação de que a divindade, assim como a sua ausência, o Mal, incluem-se no plano humano. O mesmo Lourenço associa o discurso de Rosa ao pensamento de Plotino, para quem o amor conduz ao Uno, realidade da qual o homem constitui emanação, mas que as categorias usadas pela reflexão não conseguem apreender. (Lourenço, 1999, p.212). O amor é, para Rosa, acesso ao mistério cósmico acima das ondulações do tempo, neblina que enche o vulto do rio. Recorro aqui à cena subsequente ao reencontro entre Riobaldo, agora adulto, e aquele que fora, um dia, o Menino do Porto:

O rio, objeto assim a gente observou, com uma croa de areia amarela, e uma praia larga: manhãzando, ali estava re-cheio em instância de pássaros. O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; marrequinhos, dançantes; martim-pescador; mergulhão; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos - conforme o Reinaldo disse - o que é o Passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-croa.

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousoação. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: __ "É formoso próprio..." __ ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P`ra e p`ra, os bandos de patos se cruzavam. __ "Vigia, como são esses..." Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. __ "É aquele lá: lindo!" Era o manuelzinho-da-croa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea - às vezes davam beijos de biquiniquim - a galinhologem deles. _ "É preciso olhar para esses com um todo carinho..." - o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser - e tudo num homem-d'armas, brabo bem jagunço - eu não entendia! ... O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Acharo que eu podia gostar mais dele. Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-croa... De-

pois, conversamos de coisas miúdas, sem valor alheio, e eu tive uma influência para contar artes da minha vida, falar a esmo leve, me abrir em amáveis, bom. Tudo me comprazia por diante, eu não necessitava de prolongares. — "Riobaldo... Reinaldo..." — de repente, ele deixou isto em dizer: — "Dão par, os nomes de nós dois..." ... Aí nesse mesmo meio dia, rendidos na vigiação, o Reinaldo e eu não estávamos com sono, ele foi buscar uma capanga bonita que tinha, com lavores e três botõezinhos de abotoar. O que nela guardava era tesoura, tesourinha, pente, espelho, sabão verde, pincel e navalha. Dependurou o espelho num galho de marmelo-do mato, acertou seu cabelo, que já estava cortado baixo. Depois quis cortar o meu. Me emprestou a navalha, mandou eu fazer a barba, que estava bem grandeúda. Acontecendo tudo com risadas e ditos amigos — como quando com seu arleque por-escuro uma nhaúma devoou, ou quando eu pulei para apanhar um raminho de flores e quase caí comprido no chão, ou quando ouvimos um him de mula, que perto pastava. De estar folgando assim, e com o cabelo de cidadão, e a cara raspada lisa, era uma felicidadezinha, que eu principiava. Desde esse dia, por animação, nunca deixei de cuidar de meu estar... Depois, o Reinaldo disse: eu fosse lavar corpo, no rio. Ele não ia. Só, por acostumação, ele tomava era sozinho no escuro, me disse, so sinal da madrugada... Mas o Reinaldo me instruiu aquilo, e me deixou na beira da praia, alegrias do ar em meu pensamento. Cheguei a encarar a água, o Rio das Velhas passando seu muito, um rio é sempre sem antiguidade. Cheguei a tirar a roupa. Mas então noiei que estava contente demais de lavar meu corpo porque o Reinaldo mandasse, e era um prazer fofo e perturbado. "Agançagem!" — eu pensei. Destapei raivas. Tornei a me vestir e voltei...

Omitidas as digressões do narrador, a cena mantém traços identificados por Curtius: elementos aquáticos - rio, vargens e lagoas; vegetais - o marmelo do mato, flores. Existem animais pastando e numerosos pássaros. Na apresentação desses últimos, manifesta-se o olhar amoroso de Reinaldo que guia o amigo na apreensão afetiva de uma variegada natureza; não se omitem, entretanto, gradações hierárquicas. Dos urubus tristes, evoluímos, através de garças e marrequinhos dançantes, até o casal de aves. Juntos, machozinho e fêmea completam o locus amoenus, indicando que a paisagem é adequada ao amor. Eles sinalizam, dessa forma, aquilo que no plano humano está velado. A complementaridade do casal humano permanece indiciada pela natureza e cifrada na enunciação poética da palavra: "Riobaldo, ...Reinaldo..." - "Dão par, os nomes de nós dois".

Iniciando-se em um novo modo de ser e estar no mundo, que é também experiência de felicidade ("era uma felicidadezinha, que eu principiava"), Riobaldo é

conduzido ao cumprimento de um ritual de passagem que envolve duas etapas: a nudez e o banho nas águas do rio. Segundo Mircea Eliade, a nudez batismal encerra, ao mesmo tempo, um significado ritual e metafísico: abandono da antiga veste e retorno a um estado primitivo de inocência. (Eliade, 1992, 113) Quanto a Reinaldo, banha-se apenas sob a proteção da noite; o feminino ainda se vela e Riobaldo ainda se rebelar; serão necessárias outras etapas, para que o amado se dê a conhecer em sua condição de pertença ao Ser, no qual habitam todos os contrários.

Em Rosa, o amor é principalmente via de acesso ao conhecimento: eu gostava de Diadorim para poder saber que estes gerais são formosos; mas o conhecimento da beleza é também conhecimento da dor, da passagem e da atemporalidade cósmica: o rio é sempre sem antigüidade. Qualitativamente diferenciados, os amores vividos por Riobaldo não se excluem. Falando com seu silencioso interlocutor, ele os evoca, lado a lado, através de uma simbologia alquímica: "Meu amor de prata, meu amor de ouro". Por estar, de fato, em consonância com o pensamento de Plotino, Rosa não poderia situar-se num tempo linear. Assim, ele não vê, numa nova etapa da história, a exclusão da precedente. Sua esperança direciona-se então para um projeto de modernidade capaz de incluir os arcaísmos do sertão brasileiro.¹¹ Aquilino, ao contrário, permanece tenso entre dois horizontes que historicamente se excluem: a antiga aldeia e a modernidade fáustica que a destrói. Contudo, a sua terceira margem não deixa de esboçar-se no plano da estética, como única transcendência possível.

Bibliografia

- BACHELARD, G. *A água e os sonhos; ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CURTIUS, E.R. *Literatura europea y Edad Media latina*. 5 ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano; a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GOMES FERREIRA, José. *Um escritor confessa-se. Obras Completas de Aquilino Ribeiro*. Lisboa: Bertrand, 1974. p.7-14
- LONGO, Mirella Márcia. *Ritos de Passagem*. Comunicação apresentada ao XVIII Encontro da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa.
- LOPES, Oscar. *Cinco personalidades literárias: Jaime Cortesão, Aquilino Ribeiro, José Rodrigues Miguéis, José Régio, Miguel Torga*. Porto, Divulgação, 1979.
- LOPES, Oscar. Um Lugar de Nome Aquilino. *Colóquio Letras*. Lisboa, p.5-31, maio.1985.

¹¹ Remeto mais uma vez a Ritos de Passagem, texto que apresentei no XVIII Encontro da Abraplip, em 2001, no qual me refiro às expectativas de Rosa em relação à construção de Brasília.

- LOURENÇO, Eduardo. "Aquilino ou Eros e Cristo". *O canto do signo, existência e literatura* (1957-1993). Lisboa: Presença, 1994.p.227-237
- LOURENÇO, Eduardo. "Guimarães Rosa ou o terceiro sertão". *A Nau de Ícaro* seguido de *Imagem e miragem da lusofonia*. 2 ed. Lisboa: Gradiva,1999.
- LOURENÇO, Eduardo. "Aquilino ou as duas aldeias". *Colóquio Letras*. Lisboa, p.15-21, maio.1985.
- LOURENÇO, Eduardo. "O imaginário português nesse fim de século". *Jornal de Letras*. Lisboa, dez.1999.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa, Rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986.
- NUNES, Benedito. "O amor na obra de Guimarães Rosa". *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.p.137- 181.
- PAZ, Octávio. *A dupla chama; amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano,1994.
- PERRONE- MOISÉS, Leyla. "Pensar é estar doente dos olhos". In: NOVAES (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras,1988.p.327-346.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 7ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar,1977.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho,1998.
- RIBEIRO, Aquilino. *O homem que matou o diabo*. Lisboa: Bertrand,1985.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: Veredas. Ficção Completa*. Rio de Janeiro, v.2, Nova Aguilar,1994.
- ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara,1988.
- SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo, Companhia das Letras,1990.

Resumo

A partir do "locus amoenus" - topos identificado por Curtius na poesia latina - comentam-se cenas extraídas das narrativas *O homem que matou o diabo*, de Aquilino Ribeiro, e *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. O trabalho integra pesquisa sobre amor e literatura.

Palavras-Chave: Amor, Romance , Imagem.

Abstract

Taking, as a starting point, "locus amoenus" - "topos" identified by Curtius in Latin Poetry - we chose scenes from the narratives *O homem que matou o diabo*, by Aquilino Ribeiro, and *Grande sertão: Veredas*, by Guimarães Rosa, in order to proceed our studies about Love and Literature.

Key-words: Love, Novel, Image.