

## A TRAVESSIA DA DOR: NARRAÇÃO DE CORPO E ALMA EM GUIMARÃES ROSA

Prof. Dra. Flávia Aninger de Barros Rocha (UEFS)<sup>1</sup>

### **Resumo:**

*Este ensaio se propõe a analisar, em dois contos de Tutaméia (1967), "Palhaço da boca verde" e "Sinhá Secada", como os corpos dos personagens adoecidos são narrados e como esses corpos revelam a dor da alma. Para Rosa, há um sentido para a dor, que instalada no corpo, conduz a alma a algum tipo de aprendizagem. Conforme Barrento (2006), o mundo moderno tem evitado a dor a todo custo, esquecendo-se do valor humano nela contido. Os personagens dos contos em estudo não conhecerão o alívio de suas dores, mas atravessam um percurso de aprendizagem que tem como desfecho uma espécie de cura. O conceito da dor será discutido conforme Shopenhauer e outros filósofos, bem como a abordagem de Rosa, médico que deixou de clinicar para se dedicar a uma outra maneira de sondar o ser humano. A morte e a depressão estão presentes nos dois contos, porém, sob o olhar sensível e peculiar do autor mineiro.*

**Palavras-chave:** dor, narrativa, corpo.

## **1 Introdução**

Moderna, a literatura de João Guimarães Rosa (1908-1967) distancia-se do solo da modernidade. Diante da experiência desagregadora e fragilizante da vida, suas narrativas, ainda que ligadas a um mundo rural pleno de carências, apontam para um caminho de aprendizagem e reordenação. Nas pequenas veredas de *Tutaméia* (1967), encontramos contos que lidam com o amor, a perda e a morte, linhas de força da existência humana que convocam à reflexão.

A modernidade instaura um tempo de transitoriedade e vive um relativismo intenso; neste tempo, a experiência do mundo se desdobra e se parte em fragmentos múltiplos. Em sua caracterização da cultura moderna de modo geral, Berman (1986) enfatiza a instabilidade, evocando uma frase de Marx: “tudo que é sólido se desmancha no ar”. Nesse contexto sem qualquer solidez, o mundo é povoado por contrários que se anulam, por aparências que iludem. Tudo se destina a ser desfeito; o futuro traz o aniquilamento e a substituição incessantes.

Assim, as narrativas da modernidade passam a dar notícia da solidão de indivíduos desgarrados cujas experiências não mais confirmam valores sagrados nem sedimentados em uma tradição. Octavio Paz (1982) esclarece que, em uma condição permanente de falta, sem conhecer qualquer absoluto, o homem moderno permanece fascinado por esta estabilidade de que se distanciou. O abandono da transcendência, que caracteriza a condição trágica desse homem moderno, se concretiza num sentimento de perda, cujo peso impulsiona o homem a se esconder no

---

<sup>1</sup> Flávia ANINGER DE BARROS ROCHA, Profa. Dra.

Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)  
E-mail: flavianinger@gmail.com

grande conjunto de ruídos e imagens do mundo. Por isso, para muitos estudiosos de nosso tempo, somos incapazes de um encontro catártico com a dor que existencialmente nos cerca. Esse encontro se dilui na dispersão e na profusão das imagens que consagram o novo a cada instante. A pulsão do lúdico compensa o fantasma da dor, encoberta pela substituição incessante.

Diante do espetáculo midiático da dor, em guerras, enchentes, epidemias, acidentes, assassinatos, nossa sociedade parece empreender um movimento de solidarização, mas de fato, somos capazes apenas de um simulacro de catarse coletiva. Saturados pela hipereposição da imagem da dor, nossos sentidos se embotaram. Para João Barrento (2006), em texto central para o estudo deste tema, “Receituário da dor para uso pós-moderno”, o que parece ocorrer é uma “travestização” de toda experiência em espetáculo, que assusta ou choca momentaneamente, mas não atinge a sensibilidade. Para o autor português, tal pensamento amplia o conceito de Benjamin sobre o empobrecimento da experiência humana na modernidade. Assim, ainda para Barrento, a dor do outro e a visão do corpo do outro se constituem em objeto de “voyeurismo” insensível e sem ética.

Em nossa sociedade, com a completa diluição das referências e a globalização da mídia, apenas sobrevoamos, indiferentemente, a dor do mundo, sem comprometimento de nossa subjetividade. Ou seja, estabelece-se uma estratégia de anulamento da dor pela indiferença. Anestesiemos a vida. Os afetos, fontes possíveis de dor, são neutralizados pela consagração do novo enquanto novo. Procura-se, nos relacionamentos, o momento único da surpresa e do frescor da novidade apenas para perpetuá-lo em todos os outros curtos relacionamentos subsequentes. Assim, elimina-se a dor de conhecer e ser conhecido. Nesse contexto em que domina a pulsão do lúdico, todas as perdas são superáveis. Recomeça-se o jogo e o jogador é inserido em nova trajetória prazerosa, sem a dor da perda. Desse modo, o percurso afetivo pós-moderno contorna, evita, tangencia o encontro com o único elemento capaz de trazer autenticidade à experiência humana: a dor.

De acordo com Campbell (2008), em “O poder do mito”, o amor estaria ligado intrinsecamente à dor, na medida em que propicia a experiência da alegria e do sofrimento concomitantemente, sendo que a dor causada pelo amor equivaleria à mesma dor de se estar vivo. Tal pensamento, de certa forma, encontra eco nas ideias de Shopenhauer, que sustenta a ideia de que a vida do homem se desenvolve entre o desejo e a dor. Ou seja, quanto mais consciência de si, mais dor e sofrimento. À parte o pessimismo de Shopenhauer, essa consciência da dor seria benéfica ao indivíduo que tende à indiferença e ao tédio.

Spinoza, ao teorizar sobre os afetos da alma, trata-os a partir de dois modos de ser: a alegria e a tristeza, e a causa de todas as ações, o desejo. Para ele, oscilamos entre a esperança, produzida em nós pela alegria, e o desespero e o medo, produzidos pela tristeza. Assim, teríamos uma aptidão ou competência maior ou menor para existir e agir sobre o mundo, conforme a regência desses afetos em nós. O homem moderno ou pós-moderno, se preferirmos, vem construindo para si um abrigo em que sua crescente inaptidão para existir, sentir e viver possa se alojar.

Conforme enfatiza João Barrento (2006), como uma espécie de limbo que se perpetua, nos escondemos na superficialidade extrema de todas as coisas. Temos simulacros de relacionamentos e simulacros de vida. Assim, não há mesmo tempo para perceber-nos e às nossas dores, pois estamos todos nesse lugar favorecido pela rapidez dos tempos, pela relatividade total dos conceitos e que nos proporciona uma realidade superposta ao real, em que a dor é apenas contingente. No entanto, para Barrento, a consciência crítica da dor, hoje, reside principalmente no campo da arte, ou seja, é

possível, nos espaços da literatura, convocar o leitor à reflexão sobre o que o autor português considera parte inalienável da condição humana.

## 2 O palhaço e o pêssego:

Alvo de vários exercícios de análise por estudiosos da área, o *Palhaço da boca verde* se configura como um dos contos mais intrigantes de João Guimarães Rosa. Narra-se a trajetória afetiva de Xênio Ruysconcellos, palhaço solitário e doente que viaja, de trem, para Sete Lagoas, em busca de saber o paradeiro de sua amada, Ona Pomona. Outra mulher, também antiga colega do circo, Mema Verguedo, refugiada em um prostíbulo, supostamente tem a resposta que lhe permitirá continuar a busca por sua amada. Mema se recusa a receber Xênio para indicar o paradeiro da colega, pois o deseja, secretamente. Também ela está doente. Mas encontrar-se com Xênio acaba por ser o confronto final de cada um dos personagens consigo mesmo, com o amor e com a morte.

O palhaço, sem sua fantasia, é pálido, sério, e ocupa o dúbio lugar de “nem alegre nem triste, apenas o oposto” (p.115). Xênio é definido pelo que lhe falta: “Ele nunca teve graça, o que divertia era seu excesso de lógica” (p.116). Sua personalidade é constituída pela falta de alegria ou de vivacidade. A face pálida representa essa falta, lembrando Pierrot, palhaço da tradicional *Commedia Dell’arte* italiana que pintava o rosto de branco e que se caracterizava pela tristeza de ter sido abandonado por sua amada. Algumas vezes, é caracterizado com uma lágrima pintada no rosto. Vale notar a importância da imagem de Pierrot que, a partir do século XVII gerou uma série de produções da cultura, como pinturas, óperas, músicas, poemas e peças, baseadas na ideia do palhaço que incorpora o sofrimento de amor ou da situação risível de quem se expõe à rejeição amorosa. No texto em estudo, Rosa o denomina *clown*, palavra inglesa que vem de *klunni*, de origem escandinava, e que remete a *clumsy*, pessoa desajeitada, atrapalhada, ou, pessoa a quem falta graça ou destreza para conduzir-se. Desse modo, o conceito central da figura do palhaço, a quem falta jeito, prumo, ou modo de se conduzir, liga-se ao conceito de Spinoza sobre a diminuição da capacidade de existir e agir de quem está tomado pela tristeza.

O personagem, cujo nome significa estrangeiro, ou estranho, *xenos*, parece viver um total “displacement”, por não pertencer a lugar algum. Sem que o autor dê outra ênfase além de uma descuidada informação entre outras, ficamos sabendo que o estado de Xênio também se deve a uma outra suposta dor, a morte de um seu parente, também Ruysconcellos, dono do circo, o que provavelmente faz com que, quebrada a tradição familiar, Xênio se lance à completa solidão e à busca de sua amada. A condição do personagem, em trânsito e sem pertencimento, sugere o homem moderno, sem mais linhagem, tradição ou referência que seguir, ou se quisermos, nossa própria condição passageira sobre a terra e a busca do **heimat**, conforme Freud, o lar perdido, onde a fusão perfeita é possível.

Sendo que seu nome indica a condição de estrangeiro, característica que define o viajante, ao desfazer-se o circo, o personagem, como *homo viator* que é, se dissolverá, pois sem a itinerância, é impossível continuar a ser Xênio. Esta é outra causa da sua dissolução, além de suas doenças: “Se bons e maus acabam do coração ou de câncer, conluo em mim as duas causas” (p.115). Xênio está doente, portanto. Além da condição existencial e do mal de amor, pode-se encontrar os sintomas de um adoecimento físico: Xênio é assim descrito: “macilento, tez palhica, cortada a fala de ofegos, mostrava indiferença ao escárnio, a dos condenados” (p. 130). Magro, pálido, com problemas

respiratórios, temos a informação de que bebia e que estava em condição terminal. Xênio, sem tradição, sem sua identidade, sem pouso, está diante da maior das perdas. De certo modo, todas as perdas de Xênio desfazem sua ligação com a pulsão de vida e parecem diluir sua individualidade. As dores de sua doença não são mais enfatizadas do que as dores de sua alma. “De vez em nada, tragava gole. Do alvaiadado Ritripas nem lhe restassem mínimos gestos” (p.131)

Ao recusar a oferta de outro circo e partir em busca da resposta sobre Ona Pomona, Xênio exalta-se: “Cuspes de dromedário! – até nisso: praguejava com gentileza. Deu-lhe o pó de palidez, esverdeando-se por volta dos lábios”. (p.132) Esta imagem, que se assemelha à maquiagem do palhaço e que dá nome ao conto, pode ser associada à cianose em volta da boca, causada pela insuficiência respiratória, máscara involuntária que se cola ao seu rosto com a palidez da doença.

Mema Verguedo, a mulher que tem a resposta que Xênio procura, tem um nome “mais ou menos espanhol”, notadamente estrangeiro, como Xênio. Demonstra força e uma espécie de delicadeza sombria ou melancólica: “estava ali com extraordinária certeza; dela de alguma maneira contudo se intimidavam os homens, era o seu ar dos sombrios entre as dobras de uma rosa” (p.116). De ‘contornos secos, recortados’, é magra e “se estreitava no rosa-chá vestido”. (...) Ainda a descrição: “sem vagar, fumava, devia de não comer e ter febre.” (p.132) Sabe-se também que o dono de outro circo tenta contratá-la, mesmo com “jeito de tísica”. Também ela sofre no corpo, e pela dor de amor. O palhaço nunca a vira, notando apenas a multidão.

Mema, agora prostituta, no dizer de Riobaldo, é uma das “do mel”, e traz consigo o valor positivo que Rosa dá ao amor erótico. A este respeito afirma Maria Theresa Abelha Alves (2001) que “as meretrizes não são imagens do pecado, mas da **absoluta alegria**, como as antigas sacerdotisas da prostituição sagrada, associadas aos rituais de fecundação, que usavam a força erótica da conjunção como símbolo da hierogamia do ser com a divindade, da terra com o céu”. Ao se colocar em busca de uma resposta que o aponte na direção de Ona Pomona, cujo nome indica a deusa dos pomares, Pomona, figuração de vida, Xênio precisa antes se encontrar com Mema, agora detentora da força vivificante contida na união sexual.

Um suposto engano, ou ato falho, conforme Freud, sinaliza o caminho do encontro para Xênio. Ao rasgar, com “distraído cuidado” a fotografia que continha os três, acaba por jogar fora a metade que guardava a imagem de Ona Pomona. Ao reparar seu equívoco, gagueja e acaba por unir o nome das duas mulheres: “... nona... nopoma... nema...” (p.132). A este momento epifânico de entendimento sobre a quem realmente se dirigia, ou amava, corresponde o momento em que Mema finalmente aceita que ele venha encontrá-la, mesmo que fosse para dar notícias da outra: “Mema mordida escutou o enviado apelo, apagada a acentuação do rosto. – Ele precisa de dinheiro, de ajuda?! – e seu pensamento virava e mexia, feito uma carne que se assa. – Que venha... – de repente chorou, fundo, como se feliz - ...para o que quiser..”. ( ROSA, 1985, p.133)

A fala demonstra, pelo choro e pela aceitação total do “para o que quiser”, que Mema está finalmente, feliz. Como lembra Shakespeare, “as jornadas findam quando os amantes se encontram”. Juntos, vivem uma noite de amor e são encontrados mortos. Deduz-se que: “ele satisfeito, sucumbiu, natural, de doença de Deus. Mema após, decerto, por própria vontade”. Sem roupas ou fantasias, sem maquiagem, inteiros na sua nudez, a cena final retrata um destino de plenitude: “podiam, se achavam, se abraçavam”.

A morte como plenitude só é possível por que Mema difere de Ona Pomona, deusa dos pomares e das frutas, ou representação das frutas, por ser a própria fruta, em todo seu potencial de semente, como lemos: “Mema, a ela não deixava de voltar quem vez a pressentisse, como num

caroço de pêsego há sobrados venenos, como a um vinagre perfumoso” (p.116). É interessante notarmos que a imagem escolhida por Rosa não é apenas literária. O caroço do pêsego comprovadamente contém cianeto<sup>2</sup>, veneno que compõe a fruta, sendo inócuo na quantidade encontrada no caroço. Assim, Mema está dentro da vida como na fruta está a semente.

Visualmente, o texto associa Mema à imagem das “dobras de uma rosa”, e de um vestido rosa-chá, sugerindo a cor do pêsego. É interessante notar também que o pêsego pertence à família das rosas (rosáceas), e é o fruto tradicionalmente associado à delicadeza, forma e cor do genital feminino, imagem também sugerida pelas dobras ou pétalas sobrepostas da flor. Desta forma, a união sexual dos personagens equivale ao ato de comer o pêsego, e ingerir a semente, motivo pelo qual Xênio morre e a faz morrer, integrando-a a si, na fusão corporal.

A metáfora sexual da fruta degustada se confunde com a presença implícita do veneno, lembrando a caracterização do prazer orgástico como “petite-mort” na língua francesa, representando esse estado de gozo que apaga todas as demais sensações, assumindo assim, um caráter absoluto como a morte. Conforme sintetiza José Luiz Furtado (2008), o gozo é a supressão de todas as faltas, através da fusão com o outro em um ideal absoluto. O corpo, parte visível da fusão, faz a alma se aproximar do que há de incomunicável na relação com o outro. Rosa traz ao seu diminuto conto, o remédio universal para seus doentes. Não apenas supre o desejo, mas o suprime, anulando-o.

Em estratégia cara ao escritor, acerca do significado dos nomes de seus personagens, como muito bem notou Ana Maria Machado (1976) em “Recado do nome“, o outro nome do palhaço Xênio, “Dá-o-galo“, sem nenhum sentido imediato ou aparente no texto, parece apontar para a tradição grega de se oferecer um galo ao Deus da medicina Asclépio, pelo recebimento da cura. Nesse aspecto, a narrativa da morte de Sócrates no Fédon e a narrativa da morte do palhaço se unem. Significativamente, o nome do personagem sintetiza o pedido feito nas últimas palavras de Sócrates no Fédon: “Crítón, nós somos devedores de um galo a Asclépio. Pois bem, paga a minha dívida, não o esqueças”. Por que um homem que sabe estar à morte agradecerá uma cura? O filósofo teria percebido que o veneno que tomara, na verdade o curava dos males trazidos pelo corpo em conflito com a alma. Assim, para ele, a hora da morte coincide à da cura. O *pharmakon*, veneno, se revela também remédio. Xênio, como Sócrates, é um homem que sabe que vai morrer, e traz, em seu nome artístico, a frase que evoca a conciliação do filósofo com a morte. A aprendizagem da morte é, para Platão, o próprio exercício da filosofia:

Assim, pois, Símas, é bem uma verdade que aqueles que, no sentido justo do termo, filosofam, se exercitam a morrer, e que a idéia de morte é para eles coisa muito menos temível que para outra pessoa. Eis o que se deve considerar. (...) Se os filósofos estão realmente, em todos os pontos, em discordância com o corpo, e se desejam, de outro lado, que a sua alma exista em si mesma e por si mesma, não seria o cúmulo da falta de razão se a realização disso os assustasse ou intimidasse? ( PLATÃO, 2003, p.32)

Sócrates evoca o conflito corpo versus alma e define o filósofo como um ser no âmago desse conflito. Destruindo o corpo, o veneno supostamente libertaria a alma que passaria a existir em si mesma. A alma, nesse contexto, coincide à consciência superior do filósofo, à sua razão, intelecto capaz de filosofia. Alicerçado no motivo platônico, Rosa desloca as conclusões estabelecidas com a

---

<sup>2</sup> 100g de semente de pêsego contém 88 g de cianeto.

morte de Sócrates. Na experiência amorosa e na morte, a alma revela-se, desafiando as leis do corpo e da lógica e impondo seu mistério. Desse modo, as dores do palhaço encontram repouso e consolo no amor de Mema, cuja atitude está fundada sobre o princípio da compaixão, ou do maior amor, de que fala Bodhisattva ou Cristo: o que permite que a vida continue, é a participação voluntária no sofrimento do outro, como se fosse nosso.

### 3 Nas veras da alma

Intitulado pelo epíteto que nomeia a personagem, o conto *Sinhá Secada* trata da história de uma Senhora de posses que, por ter adulterado, tem seu filho tomado pelo marido como punição por seu pecado. Em estado de pleno abandono e dor, numa estação de trem em Curvelo, cidade interiorana de Minas Gerais, encontra a preta Quibia, que a leva para sua casa e arranja-lhe emprego. Sinhá, como Quibia entende que deve chamá-la, devido aos vestígios e marcas de sua origem de riqueza, não se dispõe a falar. Quibia a percebe como alguém cuja vida foi desgraçada, mas não conhece sua história. Após muitos anos, surge uma possibilidade de encontrar o filho perdido, o que traz uma para Sinhá uma centelha de esperança. Esta, já envelhecida, é procurada por um jovem, em busca de sua mãe. Após breve conversa, descobrem que não são eles os esperados de um e de outro. No entanto, o encontro, ainda que vicário, substituto daquele que jamais aconteceria, preenche o coração de Sinhá. Sente-se finalmente capaz de contar sua história e de sorrir. Pouco tempo depois, morre, suprimindo para sempre suas faltas.

Nesse conto, destaca-se a dor causada por uma perda equivalente ao luto. A melancolia, ou a depressão, instala-se em Sinhá que, ao sofrer, é “secada” pela dor, como murcha a vegetação sem vida. O sofrimento centra-se na separação forçada de seu filho, do qual não tem notícias. Inicialmente, as pessoas tentam ajudá-la, mas não lhe é possível ouvir as palavras de consolo “por não se descravar de assustada dor”. Daí, segue vivendo a partir desse evento traumático, ou, para usar as palavras de Rosa, a partir da dor que se encravara. Na cena que abre o conto, está tremendo e soluça, “nas veras da alma”. Sinhá está em contato com a única verdade de sua alma no momento: a dor. O texto aponta claramente para um esvaziamento, um estado mental diferenciado que não é alienado, não se parece à loucura, mas que desgasta e oprime pelo excesso de lucidez com relação aos fatos acontecidos. Tal estado a faz andar a esmo, com a aparência empobrecida ou desgastada pela dor .

Ela apenas instricta obediente se movera, a variável rumo, ao que não se entende. Deixara de pensar, o que mesmo nem suportasse - hoje se sabe - ao toque de cada ideia em imagem seu coração era mais pequeno. O menino sempre ausente rodeava-a de infinidade e falta. Tomara, em dois, três dias, o aspecto pobre demais, somente sem erguer nem arriar rosto: era a sã clara coisa extraordinária - o contrário da loucura; encostava no ventre o frio das palmas das mãos. (ROSA, 1985, p. 160)

Diante do questionamento de Quibia, se havia cometido alguma culpa, para tanto sofrer, responde apenas que, “então, só se tivesse procedido mal a vida inteira”. A intensidade do sofrimento não se equipararia jamais a qualquer possível punição. A imagem criada por Rosa marca a intensidade da dor da perda: ao tocar o ventre, símbolo da unidade visceral entre mãe e filho, suas mãos estão vazias e frias, pois não amparam nem cuidam mais do menino.

Mesmo amparada pela preta Quibia, que nada sabe de sua história, e trabalhando na fábrica em Marzagão, seu estado de alma é de indiferença à vida e ao passar do tempo. Nada mais importa. Não deseja nada, pouco se alimenta, dorme mal, não há gosto nas coisas: “Sinhá prosseguia, servia,

fechada a gestos, ladeando o tempo, como o que semelha causada morte. (...) a ninguém ela nada recusava, queria nada: não esperar; adiar de ser. A bem dizer quase nem comia, rejeitava o gosto das coisas, dormia como as aves desempoleiradas (p.160).

Para Freud, o sofrimento resulta do desinvestimento do objeto que foi perdido, da dificuldade que o eu tem de separar-se do objeto. Tal conflito é retratado como uma ferida aberta. Vale notarmos que Rosa se utiliza, em seu conto, do modelo afetivo primordial, que é a relação mãe/bebê. Ora, para Freud, a própria noção de dor para o indivíduo é construída pela ausência da mãe. Ou seja, a ausência do outro é capaz de provocar dor para nós, por que um dia fomos arrancados da unidade com outro corpo, o corpo da mãe. Essa unidade se liga em nível profundo à pulsão de vida e desfazer uma associação ligada a essa pulsão é extremamente doloroso. Tal ideia também aponta para o fato de que desenvolvemos uma noção de dor endereçada à falta do outro. Conforme Pontalis (2005), a pulsão de morte se manifesta nesse quadro em um processo de desligamento, de fragmentação, de desarticulação e decomposição. Sinhá se desintegra em sua dor: com o tempo, nunca mais se olha no espelho. Como Xênio, sua identidade se dilui.

A dor se instala sobre a linguagem como paralisia. A dor psíquica de grande intensidade não se permite elaborar em palavras. Para Pontalis, transforma-se em “silêncio, grito ou furor“. João Barrento (2006), discorrendo sobre a dor, lembra as ideias de Petrarca e de Sêneca, para quem as grandes dores são mudas e fazem emudecer, como no mito de Níobe, transformada em pedra pela intensidade da dor da perda de todos os seus filhos, jorrando suas lágrimas em forma de cascata. A imagem da mulher transformada em pedra por ação da dor assemelha-se ao estado de Sinhá, paralizada em seus sentimentos e completamente indiferente ao movimento do mundo.

No conto rosiano, um acontecimento vem quebrar a força do doloroso silêncio. Um rapaz forasteiro procura sua mãe, que conforme se passa a saber, não é a Sinhá; mas o contato com a possibilidade do encontro, encena o que poderia ter acontecido: reunir-se novamente com a outra extremidade rompida do vínculo materno. Assim, pela força da representação do encontro desejado, Sinhá é capaz de desatar o nó da linguagem e dos afetos:

“Não - era não - se conferiu, por nomes e fatos. O moreno moço sendo de outro lugar, outra sumida mãe, outra idade. Só o amor dando-se o mesmo, vem a ser, que o atraía de vir, não por esmo. Mas, ela, que sentada tudo recebera, calada, leve se levantou, caminhou para aquele, abençoando-o, pegou a mão do tristonho moço, real, agora assim mesmo um tanto conformado. Sorria, a Sinhá, como nunca a tinham avistado até ali, semelhava a boneca de brincar de algum menino enorme. Seu esqueleto era quase belo, delicado. Nesse favor de alegria persistiu, todos exaltando o forte caso. Seja que por encurtado prazo. Até ao amanhecer sem dia. À Quíbia ela muito contou; e fechou, final, os **novos olhos** (ROSA, 1985, p. 162).

Após o encontro, em que se identifica com a busca do moço, “o amor dando-se o mesmo“, Sinhá projeta sobre o rapaz o afeto impedido de vazão que tem por seu filho. Assim, tem a alma aliviada, mesmo já tendo seu corpo adoecido. É assim que “ela se esparzia, deveras dona, os olhos em espécie: de perto ou de longe instruíam-os, de um arejo, do que nem se sabe“. A leitura nos permite deduzir um processo oposto ao fechamento da depressão, pois esparzir-se é espalhar-se, abrir-se. Nesse momento, é capaz de relatar sua dor e está novamente como “dona“, é novamente Senhora. Sua identidade é renovada, ou arejada, comporta novos ares. Nesse momento de adoecimento do corpo, mas de alívio da dor da alma, percebe-se um apaziguamento com a vida: “Por sua arte, desconfiassem de que nos quartos dos doentes há momentos de importante paz; e que é num cantinho que se prova melhor o vivo de qualquer festa, entre o leal cão e o gato do borrvalho“.

Na contramão de outras leituras possíveis sobre a dor e o sofrimento humanos, pela análise aqui realizada, podemos afirmar que, para Rosa, há uma compreensão que se oferece no percurso da dor. Tal compreensão se oferece no momento em que o doente encontra algo mais elevado do que o seu sofrimento, mais forte do que sua condição de fragilidade e vulnerabilidade e que se instala por um apaziguamento que ultrapassa os limites da dor e do corpo. Ao morrer, quando Sinhá fecha os olhos, esses são novos olhos. Já havia, para ela, uma nova compreensão daquele guardado amor. O enterro se realiza em cenário de delicada beleza, passando pelo riacho e depositando-se o caixão, com flores, em terra amaciada pela chuva de abril. O corpo de Sinhá não é levado para a terra seca, mas para o solo úmido, devolvido à sua nova condição vivificada. O ciclo se completa, não se configurando como perda, mas como integração.

O texto rosiano completa essa ideia ao nos revelar, no final, que o menino morrerá, também adoecido pela separação, como sua mãe. A Quibia, então, contempla as duas pontas da vida de Sinhá e executa um ato simbólico: “Se curvou, beijando ali mesmo o chão, e reconhecendo: - Sinhá Sarada“. Podemos concluir que também nesse conto de Rosa, a morte não se constitui em derrota ou perda. A cura, o fato de estar agora sarada, coincide com o fato de não precisar mais do corpo. A cura se instala ao vencer completamente o corpo, ao prescindir dele, como na morte de Sócrates e do palhaço Xênio. A morte não antagoniza a vida, mas a complementa, acontecendo como um retorno ao lar, como uma união primitiva e plenificante com as coisas do mundo.

## **Conclusão**

O mundo moderno demanda que enfrentemos uma série de complexidades e perplexidades e estas nos são apresentadas e examinadas em narrativas que expõem nosso drama coletivo. Sabemos que a modernidade cobra seu preço. Somos como os personagens de Rubem Fonseca, tentando encontrar a arte de andarmos sozinhos nas ruas de nossas cidades; somos Bentinho, tentando atar as duas pontas da vida; somos os homens ociosos de Eliot ouvindo todos os dias o ruído do mundo que se acaba, não com uma explosão, mas com um suspiro. Somos o homem sobre a marquise do prédio de Sérgio Sant’Anna, examinando suas perspectivas de vida, todas inválidas. Conforme nos afirma Giddens, as consequências da modernidade são muitas e indelévels. A dor nos acompanha de várias formas, apesar de a sublimarmos, vulgarizarmos ou banalizarmos. A escrita de Rosa destoa do quadro geral que expõe, analisa e trata de nossas questões como sujeitos pós-modernos. Sua escrita é quase subversiva ou suspeita de loucura. É difícil para nós, seres racionais e realistas de nosso tempo, aceitarmos a terceira opção de pensamento que foge ao esquema binário de vida/morte; doença/saúde; dor e ausência de dor.

Rosa ancora suas narrativas numa margem alternativa, no sentido de que a dor do mundo está presente, a dolorosa finitude humana está presente, mas está presente também uma nova compreensão que se parece ao deflagrar súbito de um fósforo, centelha de entendimento que instiga o pensamento, sugere, evoca, insta a que se considere a possibilidade de algo no plano da transcendência que não suspeitamos e não conhecemos. Na construção textual, a teia semântica conduz à ideia de que talvez, apenas talvez, a morte não seja sinônimo de perda e a dor não seja isenta de sentido. As narrativas rosianas parecem operar recomeços, reordenações, restituições impossíveis. Sinhá e o Palhaço inserem-se, portanto, em uma linhagem de busca de uma plenitude perdida. Para escapar à doença do corpo e da alma, o palhaço se deixa consumir pelo amor. Para escapar à doença da melancolia, Sinhá deixa-se conduzir pelo afeto e pela esperança em outro plano. Emblemática, a imagem que fecha a história de Sinhá Secada ecoa a famosa passagem de



Chaucer, recuperada por Eliot em “Terra devastada”: a chuva de abril insiste em vitalizar a terra seca, sinal de esperança sobre a terra dos homens e suas dores.

### Referências Bibliográficas

- 1] ALVES, Maria Theresa Abelha. Amar o amor, amaro amor: sob o jugo de Doralda. In: DUARTE, Lélia Parreira, ALVES, Maria Theresa Abelha. (Orgs). **Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica /PUC Minas, 2001.
- 2] BARRENTO, João. **O arco da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- 3] BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Iovalti e Marcelo Macca. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- 4] CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Palas Athena, 2008.
- 5] FREUD, Sigmund. **Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- 6] FURTADO, José Luiz. **Amor**. São Paulo: Editora Globo, 2008.
- 7] GIDDENS, Anthony. **As consequências da Modernidade**. Trad. de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- 8] MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome**. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora Imago, 1976.
- 9] PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- 10] PLATÃO. **Fédon**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.
- 11] PONTALIS, Jean Bertrand. **Entre o sonho e a dor**. São Paulo: Idéias & Letras, 2005.
- 12] ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.