

Espaços virtuais: o desenredo de Rosa, o desafio de Jó

Maria Zilda Ferreira Cury | UFMG

Resumo: Este texto tece algumas considerações sobre o conto “Desenredo”, de Guimarães Rosa, evidenciando o processo de criação escritural a partir das relações intertextuais com o Livro de Jó.

Palavras-chave: criação, relações intertextuais, narrar, real

(...) qual Sharazade também fizera outrora mil e uma vezes – para que a história nos resguarde da lâmina da História

Nelson Ascher

Deus não entortou linbas por que escrevia canhoto?

Edimilson Pereira

A obra de Guimarães Rosa desenha-se como uma constelação de textos, fazendo das tradições literárias, populares e filosóficas, dos mitos e mesmo do tarô e da cabala ricas fontes em diálogo permanente. Não tenho a intenção de mergulhar neste universo aberto que constitui a obra de Rosa, o que exigiria especialização em uma infinidade de domínios. Quero simplesmente tecer considerações sobre um de seus contos, nelas privilegiando algumas relações intertextuais. Meu texto obedece ao movimento que o próprio Rosa sugere no prefácio do livro Tutaméia: “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”. (Rosa, 1994: 526)

Aquele que narra muitas vezes tenta tornar o relato verossímil, estabelecendo pactos com o leitor, através dos quais este último toma como verdadeiro, ou ao menos como passível de ser verdadeiro, aquilo que lhe diz o narrador. O leitor fica a meio caminho entre uma escritura que ele sabe ficcional, mas que deve – para manter a eficácia do discurso – tomar como verdadeira ou verossímil. Este “efeito de real”, alcançado através da relação que o texto constrói com o que se situa “fora dele”, não tira, é claro, o caráter de “invenção” de toda matéria narrada.

Indeferida pela história, a literatura joga por um outro lado. (...) existe em sua natureza um deslizamento estranho entre ser e não ser, presença, ausência, realidade e irrealidade. (...) Palavras reais e uma história imaginária, um mundo onde tudo o que acontece é tirado da realidade, e esse mundo é inacessível; personagens que se querem vivos, mas sabemos que sua vida é feita de não viver (de permanecer ficção). (Blanchot, 1997: 326)

Muitos relatos constroem-se apostando num jogo escritural metalingüístico abertamente fragmentário. O discurso, ao expor sua construção, “brinca com o leitor”, afirmando que a chamada “realidade” é algo “construído”, da ordem do artifício. O texto apresenta-se, assim, como região aberta a pluralidades de enunciados, explicitamente apropriando-se de variadas falas que se agenciam no espaço da escritura. No entanto, o que mesmo a narrativa mais contemporânea mantém, ao que retorna com insistência, é a necessidade de atrair o leitor, de criar com ele uma cumplicidade, mantendo seu desejo, embora de um modo sempre provisório, enredando-o nas engrenagens discursivas, seduzindo-o pelo desejo de “ouvir”. Enfim, o investimento no leitor, sua ação diante da página escrita justificam o relato e mesmo lhe dão sua razão de ser: autor/leitor, criações inscritas no texto, o movimento da leitura atrelando-se indissociavelmente ao da escritura. Manter o leitor de sobreaviso, permitir o jogo é um poder de que a literatura não abre mão. Por isso a força do discurso é freqüentemente reiterada como sendo aquela que permite, por uma multiplicação do tempo, escapar à morte. Como nos mostra Calvino, a narrativa contemporânea freqüentemente produz um efeito de adiamento da conclusão da história, a divagação sendo uma estratégia, uma fuga permanente diante da morte. Ele cita Carlo Levi:

Todos os meios são bons, todas as armas, para escapar à morte e ao tempo. Se a linha reta é a mais curta entre dois pontos fatais e inevitáveis, as digressões servem para alongá-la; e se essas digressões se tornam tão complexas, emaranhadas, tortuosas, tão rápidas que nos fazem perder seu rastro, quem sabe a morte não nos encontrará, o tempo se extraviará, e poderemos permanecer ocultos em mutáveis esconderijos. (Calvino, 1990: 17)

Com isso o narrador logra fazer o leitor entrar no seu jogo, mesmo que se burlem as regras. Porque o leitor deseja ansiosamente um discurso; o discurso, ainda, e as virtualidades que ele abre; o discurso, sempre, como uma espiral que o devora. Em suma, a literatura: forma e história e ausência de história, o indizível no espaço da língua. Para a narrativa cinematográfica contemporânea, tal poder também é importante como exigência para a reativação da memória, como meio de superar a morte. Wim Wenders, numa entrevista dedicada às técnicas narrativas, diz que não crê nas histórias, mas na complexidade inexplicável dos acontecimentos, porque as histórias mentem sempre. E no entanto, afirma a necessidade de se contar histórias:

Avec leur structure artificielle, elles aident les hommes à vaincre leurs grandes peurs: la peur que Dieu n'existe pas et qu'ils ne soient que de minuscules particules fluctuantes, dotées de perception et de conscience, mais perdues dans un univers qui dépasse toutes leurs imaginations. En créant des contextes, les histoires rendent la vie supportable et aident contre la peur. C'est pourquoi les enfants demandent à écouter des histoires avant de s'endormir. C'est pourquoi la Bible est un grand livre d'histoires et c'est pourquoi les histoires devraient toujours bien se terminer. (Wenders, 1990: 89)

Basta que nos lembremos de seu belo filme *Asas do desejo*, que coloca em cena um velho que tenta não se esquecer das histórias, que tenta mantê-las para fazê-las aflorar à superfície da memória, como forma de manter sua humanidade. Lembrar-se; "S'en souvenir", em francês: "faire venir de sous", fazer aflorar a matéria que, partilhada, pertence a todos.

Como Sherazade, Guimarães Rosa é um mágico da narrativa, um sedutor da linguagem que ele faz florescer em seu esplendor dentro de um espaço sempre adiado de fechamento das histórias. Para o livro de contos *Tutaméia*, escreveu quatro prefácios, explicações por assim dizer ficcionalmente simuladas das estratégias discursivas engendradas nos seus textos. Neles, o narrador/criador reflete sobre a relação intervalar realidade/ficção. Quero me deter um pouco no primeiro, *Aletria e hermenêutica*. Aletria é palavra que vem do árabe (*al-i-tria*) e que significa “coisa mole”. No Brasil, ela designa o macarrão, massa freqüentemente sob a forma de letras (letria) que se coloca na sopa das crianças. Por analogia, designa as pequenas coisas sem importância. Ao contrário, hermenêutica – do grego *hermeneuein* – é a ciência ou arte da busca de interpretação do verdadeiro sentido de um texto (Bueno, 1988), sendo termo apropriado pela exegese do texto bíblico. A palavra se generalizou em filosofia, na crítica literária e na crítica de textos como uma teoria da interpretação dos signos. Hermes, o deus dos viajantes, fazia a ligação entre os deuses e os homens levando mensagens e interpretando-as. O título do prefácio indica uma aparente oposição: de um lado o pequeno, a letra sem importância; de outro, a ciência, o rigor interpretativo. Em comum, transitam num espaço de leitura. Partilham – para utilizar as palavras de Paul Ricoeur, o grande filósofo da Hermenêutica contemporânea – “le goût de l'évidence et le sens de l'ambiguïté” expresso no gosto pela situação intervalar da narrativa. A seqüência do prefácio, porém, sustenta a falta de importância de distinção entre os dois termos, opondo o valor da anedota ao da história, considerando a primeira como texto digno de ser lido e analisado, rasurando a oposição: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.” (Rosa, 1994: 519)

Como em toda a obra de Rosa, a dimensão de oralidade da narrativa popular se acha aqui valorizada. Mas, além disso, a anedota é tomada como instrumento para a análise, funcionando como uma chave para a visada crítica.

Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. (Rosa, 1994: 519)

Uma anedota, uma pequena coisa, “uma aletria”. Mas se simultaneamente atribui-se-lhe a possibilidade de ser a explicitação de uma poética, ela se transfigura em um espaço de reflexão crítica, na proposição de uma hermenêutica sobre as possibilidades discursivas e sobre a tenuidade conferida às fronteiras entre os discursos, realidades sempre em trânsito. Os limites discursivos rasurados colocam em questão as diferenças de valor que o leitor, a crítica, ou mesmo a sociedade atribuem à linguagem popular e à assim chamada linguagem erudita, bem como torna embaralhadas as distinções entre realidade/ficção. A estória – metáfora do literário – exprime, pois, a resistência da literatura face ao movimento inexorável dos acontecimentos, como produtividade passível de interferir no seu curso, colocando em questão a sua linearidade.

O conto “Desenredo” acentua o poder da narrativa de “contar” o vivido, mas, sobretudo, seu poder de ultrapassá-lo, de modificar e inventar “o real”. Trata-se da história de um certo Jó Joaquim, amante de uma mulher casada. Um belo dia, sabe que ela tem um outro amante. Decepciona-se: “Imaginara-a jamais a ter o pé em três estribos”. O marido traído mata o segundo amante, foge e termina por morrer. Jó Joaquim casa-se, então, com a mulher. Mas, ao surpreendê-la com outro, expulsa-a. Fica, no entanto, tão triste que “opera”, transforma o passado: “Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois.” À força de o repetir, acabou por crer e assim fizeram todos, aí incluídos nós, os leitores, e mesmo a mulher, que se percebe de repente pura e sem mancha. Voltou para Joaquim e os dois viveram juntos para sempre. O pacto narrativo aqui proposto desempenha papel paradoxal à medida que se constrói expressamente como possibilidade de subverter a intriga que a própria narrativa apresentou como verdadeira ao leitor. Os motivos “tricotados” na trama discursiva “desenredam-se”: “Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. Total o transato desmanchava-se, a anterior evidência e seu nevoeiro”. (Rosa, 1994: 556)

“Desenredo” guarda uma multiplicidade de significações. De saída, aquela de ponto de arremate de uma intriga dramática. Se é na intriga que “vivem” as personagens, a intriga vive também através de suas ações, como nos assinala Antonio Candido. (Candido, 1986) Uma intriga é, então, uma seqüência de fatos numa linha temporal e cuja causalidade o conto em questão nega de forma absoluta. “Enredo”, além disso, significa literalmente confusão de fios, e figurativamente uma intriga, mexerico dimensão também presente

no conto. “Tudo aplaudiu e reprovou o povo repartido”. Com o prefixo de negação “-des”, enredo é, ao mesmo tempo, uma história que acaba bem e uma coisa que se destrama, desmantela: três letras – seqüência pequena, mas crucial – invertem essencialmente o que nos parece ter sido afirmado como real.

Desde a abertura, situa-se o leitor no espaço da oralidade: “Do narrador a seus ouvintes”. (Rosa, 1994: 555) Se recuperamos o prefácio, vemos que se reafirma uma das vertentes registradas, isto é, a da origem popular da narrativa. Aqui ela se mistura à figura emblemática do rapsodo, cantor que percorria as cidades recitando poemas e que, à medida que se deslocava de um lugar para outro, acrescentava cantos diferentes a seu repertório, mesclando-os aos cantos “originais”. E assim, sucessivamente, exprimia um canto, um texto ao mesmo tempo idêntico e diferente. Esta pluralidade, finalmente a matéria constitutiva de toda arte, é reativada neste conto no relacionamento das várias fontes que alimentam o desenlace narrativo; através deste *desenredo*, o texto agencia vários textos. Mantém, por exemplo, um diálogo explícito com “O mito da caverna”, de Platão. Segundo o filósofo grego, a Idéia Inata, os Arquétipos – isto é, o real – são projetados no mundo de sombras da caverna onde vivem os homens que nelas acreditam como sendo a realidade. Mesmo não sendo o real, os reflexos dele participam como cópias sensíveis do arquétipo de que guardam os traços. As coisas participam da Idéia, como o erro torna-se o caminho para ascender à Verdade. “(...) Platão é do contra querendo que o erro seja coisa positiva; aqui, porém, sejamos amigos de Platão (...)” (Rosa, 1994: 522), nos diz Guimarães no prefácio. Para que o abstrato captado por aqueles que vivem na caverna possa tornar-se participante do Concreto, da Idéia, deve-se traçar o caminho para o exterior. Não é um percurso fácil, nem direto, mas “em linhas sinuosas a vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas”. (Rosa, 1994: 519)

E é isto que faz o herói da narrativa, bem consciente do caminho às avessas que deve tomar para alcançar a felicidade.

Desejava ele, Jó Joaquim, a felicidade – idéia inata. Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira. Incrível? É de notar que o ar vem do ar. De sofrer e amar, a gente não se desafaz. Ele queria os arquétipos, platonizava. Ela era um aroma. (Rosa, 1994: 556)

O aroma, não sendo a Idéia, representa, no entanto, a via de acesso para a ela chegar. É o prefácio que antecipa o que o conto vai desenvolver na afirmação de que é a anedota o caminho para o conceito:

Por onde, pelo comum, pode-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que o entrelimite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitoíssimo se alcança? (Rosa, 1994: 525)

Os nomes dos personagens do conto se encontram também ligados a círculos semânticos variados. A personagem feminina – em torno da qual se desenvolve a trama – é, de saída, construída como identidade instável: Livíria, Rivília ou Irvília. O nome, nas suas três variações, é um anagrama de “virilha” que antecipa a trama de sedução sexual e traição a que se encontra ligada. A relação intertextual com *Capitu* também é bastante evidente. Irvília tem “os olhos de viva mosca, morena mel e pão”, epíteto que imediatamente nos remete aos “olhos de ressaca”, “de cigana oblíqua e dissimulada” da personagem machadiana, criando uma imagem que antecipa a história de traição e ciúme, prelúdio que nos coloca no diapasão da história. Na verdade, “viva mosca” já ocorre na contramão do popular “mosca morta”, cujo sentido também é recuperado, ainda que com significante invertido. De resto, *Tutaméia* é livro repleto de referências a *Capitu*, personagem tão marcante na tradição literária brasileira.¹

Walnice Nogueira Galvão (Galvão, 1986), por seu lado, ressaltando as metáforas náuticas e o tratamento engenhoso da matéria popular neste conto, assinala a relação intertextual entre a personagem Livíria e Anna Livia Plurabelle, de *Finnegans Wake*, de Joyce. Pode-se ver que nos achamos no espaço amplo da produção cultural e que a relação intertextual com escritores desejosos de inovações “linguageiras” não é casual.

A relação com o discurso bíblico ainda é aqui mais marcante uma vez que Irvília, como muitas outras personagens femininas de *Tutaméia*, pode ser lida como uma nova Eva, como causa de perdição: “Com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer”. (Rosa, 1994: 555)

1. É o caso por exemplo do personagem do conto “Antiperipléia”, cujo caráter, generalizado para todas as mulheres, é descrito como sendo “caroços e cascas”. E no texto de Machado de Assis: “Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da *Capitu* menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.” (Assis, 1992: 944).

O personagem masculino nos remete à figura bíblica de Jó, que se transformou no objeto de uma aposta entre Deus e Satanás e cuja história coloca o problema do mal que, atingindo o justo, o convida a inclinar-se diante da vontade divina. Nosso Jó, tal qual o bíblico, é muito bom, “como o cheiro de cerveja”. (Rosa, 1994: 555)

A riqueza de relações claramente expressa no conto faz da inflexão sobre o discurso bíblico um prisma que recupera inúmeros outros. Borges, por exemplo, considera o Livro de Jó como “une grande imitation en hebreu du dialogue platonicien” (Borges, 1992: 115), certamente devido à estrutura em diálogo do livro bíblico, dimensão que, a se prestar atenção ao prefácio, não parece ter escapado a Guimarães Rosa. O personagem, por sua vez, tem uma mulher que o incita a maldizer os infortúnios que Deus lhe infligiu. Como a personagem feminina de “Desenredo”, esta mulher vem fazer eco à figura negativa de Eva. Na Bíblia a esposa de Jó não é nomeada e os comentários hebraicos a chamam de “a mulher”, semelhantemente à denominação dada a Eva, antes da Queda. Ela parece desempenhar na história o papel de coadjuvante do diabo, segundo a expressão de Santo Agostinho, uma vez que o diabo quer que Jó peque contra o Senhor. Através desta superposição, reduplica-se o motivo do pecado original e da culpabilidade da mulher. Além disso, o nome Eva pode ser interpretado como significando “a vivente”, “a dispensadora de vida”. O nome é assim um signo contraditório de esperança, uma vez que a vida continua e suas possibilidades estão abertas. O pecado de Eva pode ser interpretado como “feliz” (*felix culpa*). Ou seja, é ele que, de forma contraditória embora, propiciará a encarnação e o sacrifício de Jesus. Neste sentido, Eva é a inversão da figura da Virgem Maria. Segundo Michel Cazenave, existiria até um parentesco espiritual entre ambas: Maria, no processo de redenção do homem, seria a figura simétrica, a retomada às avessas da figura de Eva no processo de perdição, sendo o nome em latim de Eva um anagrama da saudação feita pelo anjo à Maria (Ave). (Cazenave, 1996: 257) Na história rosiana, a narrativa é “invertida”, uma vez que Livíria, mesmo traidora, é aquela que torna possível a felicidade de nosso herói.

É ainda relevante uma ligação da personagem rosiana com outra personagem bíblica. Trata-se de um texto grego, apócrifo, isto é, que não pertence ao cânone hebraico, que conta a história tipicamente popular da bela Suzana, casta esposa de um certo Joaquim, assediada por dois velhos. Furiosos por sua recusa, eles a acusam de adultério. Condenada à morte, Suzana é salva

graças ao profeta Daniel, que consegue fazer com que os dois homens caiam em contradição. (SALLES, 1993: 212) Irlívia, a esposa do Joaquim da história de Rosa, também é “salva” e vê sua história de pecado desenredada.

Jó é igualmente o símbolo contraditório da confrontação ao Senhor, da afirmação do humano. Como ele é justo e temente a Deus, mas sofre toda sorte de infelicidades, mesmo sem maldizer o Senhor, insiste junto a Ele para saber a razão de tanto sofrimento. Esta confrontação, segundo os hermeneutas bíblicos, coloca o Senhor num impasse: não tem desculpa pelos castigos injustamente infligidos e não tem resposta à demanda de explicação, salvo dirigindo a Jó uma palavra de força.

O Livro de Jó foi escrito provavelmente na idade de ouro da criação poética de Israel, constituindo um dos pontos altos da literatura metafísica universal. (Chourquir, 1984) Baseado na tradição, o conteúdo essencial do prólogo do livro pode ter sido inspirado por uma narrativa popular, embora seja um personagem conhecido na tradição. Mesmo que o narrador não dê qualquer indicação cronológica, o enquadramento do livro lembra a época patriarcal. Embora não haja qualquer alusão no livro aos fatos marcantes da história de Israel, estamos bem no centro do Antigo Testamento. (Jacob, 1967: 93) Por outro lado, há estudiosos que o consideram a reelaboração engenhosa de um poeta que teria lançado mão de um estilo arcaizante. As preces babilônicas, por exemplo, fornecem a ele motivos e fórmulas, as idas e vindas que caracterizam a história transformam-na em modelo do paraíso e a figura de Jó sofredor prefiguraria o Cristo. É de se notar, então, que esta história pode ser definida como uma mistura de narrativas: se há uma falta de certeza cronológica e um pertencimento às fontes populares, o livro faz, assim mesmo, parte da Escritura Santa. Se o personagem se volta contra uma certa tradição da Bíblia, aquela da lógica da retribuição, o enquadramento em prosa se caracteriza por uma retórica típica do conto – “tudo é bom, se acaba bem” – e nele se percebe claramente uma estrutura em paralelismo, de um discurso que se volta sobre si mesmo. Dito de outra forma, há um retorno do discurso a seu começo, à situação inicial de riqueza e de felicidade (Pelletier, 1973: 200), sendo uma narrativa de desventuras que toma a forma de uma história que não se desenvolve realmente, ou, antes, que se repete uma infinidade de vezes, principalmente se o epílogo do livro for a referência. O fecho tem claramente, como já se disse, uma estrutura de conto popular, com uma duplicação um tanto esquemática da perda e restituição simples dos bens e vidas perdidas. Tal estru-

tura, em repetição, em “desenredo” é reiterada pela presença de antecipações do epílogo tanto no discurso de Jó como no de seus amigos, em que a fala de Deus se dá a conhecer “retroativamente”, numa estrutura inversa. A etimologia árabe do nome Jó reforça tal estrutura, uma vez que guarda a idéia de retorno. Num certo sentido, contudo, o requinte da forma e o equilíbrio do sentido e da imagética dos versos expressam um momento poético culminante “em que a visão do poeta transcende os termos limitados do conto popular que ele escolheu utilizar.” (Alter, 1998: 36) De qualquer modo, a lógica da retribuição – os bons são recompensados por Deus – é contestada. E isto provavelmente por inclusões feitas por mais de um redator, o que é consenso entre os estudiosos (Abecassis, 1989: 362). De resto, o fato não causa espanto, visto que no Oriente Próximo os livros eram considerados por muito tempo uma estrutura literalmente aberta à contribuição de muitos. Esta parte funciona, então, como uma espécie de anti-conto, um “desenredo”, ao colocar a longa lamentação de Jó diante dos três amigos e do Senhor. Este último lhe responde com uma palavra de força, uma espécie de anticlímax.

A semelhança entre esse relato e o de Rosa fala por si, aqui se tratando de um reagenciamento especular, com os sinais trocados. O poder conferido ao Jó rosiano lhe dá, de uma certa maneira, a prerrogativa que tem o Senhor de perdoar e de jogar com os acontecimentos. Desenredando-os, “dá o perdão” à Livíria. Não se trata de um perdão qualquer, mas daquele que não deixa cicatriz, o “belo perdão”, para utilizar as palavras de Hegel quando analisa o perdão de Jesus a Maria Madalena. Nem cicatriz, nem lembrança do mal. Como bem acentua Hegel na leitura que faz do texto bíblico, Maria Madalena é perdoada graças à sua beleza. O personagem rosiano não só perdoa à bela mulher, mas não se lembra de seu pecado, fazendo-o desaparecer na “rede” narrativa. Opondo-se Jó Joaquim ao desenlace esperado no universo “machista” e vindicativo dos “sertões”, opõe-se igualmente à tradição. “Expulsou-a, apenas, apostrofando-se, como inédito poeta e homem.” (Rosa, 1994: 556) Basta lembrar, por exemplo, que, seguindo a tradição, Bentinho não perdoa Capitu. O Jó bíblico, nas versões populares, não ouve as palavras do anjo que o incitou a castigar duramente sua mulher. O Jó sertanejo tem outros laços com o personagem bíblico, como mostra a recorrência do número três na narrativa: Jó perde seus bens, seus filhos e sua saúde, três amigos o procuram para instarem a que ele peça perdão ao Senhor, três vezes, cada um, eles tomam a palavra. Jó tinha três filhas, três vezes os servidores vieram lhe falar da perda

de seus rebanhos. A cifra 3, além do mais, é símbolo da perfeição na tradição judaica. Jó tinha sete filhos. 7 – duas vezes o número perfeito 3 mais 1 – tem também ligações com a simbologia numérica da Bíblia. Nos contos populares, ensina-nos Vladimir Propp, o 3 é constante: os três irmãos que saem para procurar a fortuna, três provas sofridas pelo herói ou três adivinhações a que se submete, etc. “Três vezes passa perto da gente a felicidade”. (Rosa, 1994: 557) Com esta afirmação, a narrativa anuncia sua conclusão. A matriz popular afirmada desde o começo pela via da oralidade acaba por revelar-se, mais uma vez, a “fonte” do erudito: “E pôs-se a fábula em ata”. (Rosa, 1994: 557)

Jó teve suficiente sabedoria para declarar-se contente com a benevolência de Deus (Alter, 1998). Vergado diante do Senhor - a voz do meio da tempestade – o personagem é estrangido a confessar que percebera a lógica do mundo de forma distorcida; “endireita-se” e se dá conta da dialética simultaneamente poderosa e delicada de que está investido o equilíbrio luz/sombra do mundo, lógica além do entendimento humano. O nosso Jó tampouco abre mão de ser feliz, “quer os arquétipos”; para tal, no entanto, de modo inverso ao seu homônimo bíblico, inconformado, “distorce” o enredo, destece a trama, assumindo nas mãos o “desenrolar” dos fios da “estória”. Simultaneamente objeto e sujeito da narrativa, é um duplo do narrador, alter-ego ficcional com poder de modificar o já acontecido, de intervir sobre “o enredo”, subvertendo-o radicalmente e afirmando a consciência metalingüística do jogo ficcional. O acontecimento, hipótese a ser desmontada e reagrupada de inéditas maneiras, é inversa e paradoxalmente o elemento a instabilizar o todo narrativo. “Jó Joaquim, genial, operava o passado – plástico, contraditório rascunho”. (Rosa, 1994: 556) Um duplo de Deus, pois. Se este argumenta no livro bíblico afirmando a própria fala como móvel primeiro da criação de todo o universo, fala a que nenhuma outra pode se contrapor, Jó Joaquim investe a sua de poder de (re)criação semelhante, fazendo dela nascer a chance de felicidade.

Tradições misturadas alimentam o discurso rosiano, mas sempre fazendo da narrativa uma construção “em abismo”, duplicando-a pela reflexão entranhada no texto. A pluralidade de histórias, escrituras em espelho, desvenda para o leitor a maneira de fabricar a escritura, tornando visível a trama da enunciação, ao desenredar-lhe os fios, assumindo-a como um espaço de referências em diálogo entre textos e tradições as mais diversas, agenciadas por uma voz “criadora de mundos”.

No contexto da história literária brasileira, Guimarães Rosa abre, de modo inaugural, o espaço do “sertão” nas séries literárias brasileira e universal, que ele relê e reescreve. Para dizer de outro modo, lança pontes entre as tradições, ao misturar as assim consideradas universais fontes da literatura àquelas das tradições locais e ao rasurar as fronteiras discursivas, construindo com seu texto um espaço de trânsito e de afirmação das virtualidades da narrativa.

Deus, como quer Vieira, criou o céu em xadrez de estrelas. A poesia de Guimarães Rosa, escrita/universo, cria constelações de linguagem.

Abstract: This essay has as subject Guimarães Rosa's short story "Desenredo", through which I underline the author's creative process of writing and the process of intertextuality with the Book of Job.

Key words: Creation, intertextuality, process of narration.

Referências Bibliográficas

- Abecassis, A. *La pensée juive*. Paris: Le livre de poche, 1989.
- Alter, Robert. *Em espelbo crítico*. Trad. Sérgio Medeiros et al. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- Assis, Machado de. *Machado de Assis: obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- Bíblia Sagrada: edição ecumênica. Trad. Pe. A. P. de Figueiredo. Rio de Janeiro: Mirador, Enciclopédia Britânica, 1980.
- Blanchot, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- Borges, Jorge Luis. *Enquêtes*. Paris: Galimard, 1992.
- Bueno, Francisco S. *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*. São Paulo: Lisa, 1988.
- Calvino, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Candido, Antonio. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- Carrez, Maurice. *Dictionnaire de culture biblique*. Paris: Desclée de Bronwer, 1993.
- Cazenave, Michel (direction). *Encyclopédie des symboles*. Trad. par François

- Périgaut et al. Paris: Librairie Générale Française, 1996.
- Chouraquir, André. *L'univers de la bible*. tome V. Paris: Lidis, 1984.
- Galvão, Walnice N. Metáforas náuticas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, n. 41, 1996.
- Jacob, Edmond. *L'ancien testament*. Paris: PUF, 1967.
- Pelletier, Anne-Marie. *Lectures bibliques: aux sources de la culture occidentale*. Paris: Nathan/Cerf, 1973.
- Rosa, João Guimarães. Tutaméia: terceiras estórias. *João Guimarães Rosa: ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2.
- Salles, Catherine. *L'ancien testament*. Paris: Belin, 1993.
- Wenders, Wim. *La logique des images: essais et entretiens*. Texte français de Bernard Eisenschitz. Paris: L'Arche, 1990.

OBRAS DE
JOÃO GUIMARÃES ROSA :

SAGARANA - CONTOS.



CORPO DE BAILE - CICLO DE NOVELAS.

(Desdobramentos a partir da
3ª edição, em 3 volumes
autônomos.)

MANVELZÃO E MIQUILIM.

NO URUBUQUAQUÁ, NO PINHÉM.

NOITES DO SERTÃO.



GRANDE SERTÃO : VEREDAS - ROMANOS



PRIMEIRAS ESTÓRIAS.



TUTAMÉIA (TERCEIRAS ESTÓRIAS).



GUIMARÃES: Rua Marechal Deodoro, 12
14. 14.